DEMONSKO ESTETSKO

JANEZ STREHOVEC

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

111.852

STREHOVEC, Janez
Demonsko estetsko : od filozofske teorije umetnosti k estetiki kot teoriji estetizacij / Janez Strehovec. - V Ljubljani : Slovenska matica, 1995

ISBN 961-213-018-3

50327296

452152

DEMONSKO ESTETSKO

JANEZ STREHOVEC

(Od filozofske teorije umetnosti
k estetiki kot teoriji estetizacij)

SLOVENSKA MATICA V LJUBLJANI
1995

458158

458158

Narodna in univerzitetna knjižnica
LJUBLJANA

11 -07- 1995

19950817

TEMELJNI POJMI
(Namesto predgovora)

SVET ZA NALAŠČ. Živimo v okoljih, ki so vedno bolj za nalašč, se pravi umetna, konstruirana, narejena. Iz strahu in nelagodja pred tujim, neznanim in daljnim opravlja posameznik projekt počlovečenja okolja, kar pomeni, da skuša s svojimi sledmi zaznamovati vse, se pravi, uveljaviti in celo stopnjevati netujost. Konstruirani svet kot umetno in vedno bolj poudarjeno okolje postaja v sedanjosti izrazito oblikovan po meri pojavov, ki prijetno učinkujejo na čute, torej so lepi in privlačni. Zoper daljno tujost se uveljavlja konstruirana in udomačena bližina, ki varno priklene posameznika in mu omogoči pot v daljino preko počlovečenih naprav, vmesnikov in »mostov«. Oblikovati okolje, ki je za nalašč, se pravi stopnjevano umetno, je imperativ konstruktorjev sveta kot *pluriverzuma* druge, tretje, četrte… narave, ki pri svoji »zidavi« upoštevajo tudi mero lepote ter čutnega očaranja in začaranja. Konstruirani svet namreč predpostavlja tudi proizvodnjo predmetov in simulacij za umetno stimuliranje čutnega ugodja. Umetna okolja za stimuliranje čutnosti sodijo k svetu, tkanem za nalašč.

ARANŽIRANJE ESTETSKIH OKOLIJ. Impulzu baroka, da čutno prijetno predstavi religiozne vsebine in uveljavi čutno očaranost tudi na okoljih, ki so po vsakdanjih predstavah kar se da oddaljena čutnemu ugodju, so v naslednjih stoletjih le počasi sledile necerkvene družbene ustanove. Spektakelsko funkcijo čutnih fascinacij je razvijala pravzaprav samo umetnost s svojimi izdelki, ob katerih so se čuti oblikovali v čute teoretike. Ko se danes teoretiki filozofske estetike čudijo, zakaj se je v zadnjih 150 letih estetika uveljavila predvsem kot filozofija umetnosti, zakaj je tematizirala torej zgolj *estetsko* umetnosti (in zato opuščala analizo usode čutnosti na drugih področjih), je to njihovo čudenje pravzaprav povsem odveč in celo brezpredmetno; umetnost je namreč bila več stoletij področje, na katerem je v zgoščeni in intenzivni obliki obstajalo fascinantno estetsko in kot ekskluzivno diferencirani predmet vstopalo v teoretske obravnave, namenjene analizi estetskih pojavov. Umetnost torej kot tako rekoč *testno področje* za zgodovinsko izkušanje zgoščeno in vzorčno vzpostavljenih predmetov, namenjenih čutnim stimulacijam. Poleg cerkvenih obredov (predvsem tistih, namenjenih prazničnim čaščenjem, še posebno v obliki procesij in pasijonskih iger) in umetniških inscenacij so spektakelski, na čute prijetno delujoči učinki prihajali le preko redkih ustanov; tu naj spomnimo

le na nazorne in atraktivne demonstracije znanstvenih eksperimentov (klasične mehanike in optike), ki so jih na dvorih izvajali takratni znanstveniki, semenjske nastope glumačev, čarodejev in akrobatov, začetke cirkusa in atrakcije, povezane z začetki tehnologije za množično zabavo, kot so bile panoramske rotunde, diorame, camere obscure in omare s kukali. Skupna točka teh različnih ustanov je bila simulacija okolij, v katerih se uresničuje estetske kvalitete z visoko frekvenco, namenjene stimuliranju čutne zaznave. Aranžiranje estetskih atmosfer kot izrazito umetnih okolij (artificielnih rajev) je tudi dejavnost, ki se uveljavlja v svetu, oblikovanem za nalašč.

UMETNOST. Ob koncu 20. stoletja se dogaja kot problem — za ustvarjalce, publiko in teorijo. Že dolgo ni več ena, temveč gre za sobstoj zelo različnih umetniških praks, za visoko (elitno), ljudsko in trivialno umetnost. Trpanje pod en pojem stvari, kot so (Homerjeva) Odiseja in objekti Jeffa Koonsa pomeni neverjetno preproščino, kajti današnja umetnost je bistveno projekt sodobnih ustanov avtorja (je bil Aishil umetnik recimo v Baudelairovem smislu?), umetnostnega trga, mrež distribucije, ustanov hranjenja in aparatov za umetnostno osmišljanje in vrednotenje. Umetnost je izrazito zgodovinski pojav, razlike med pojavi (deli, oblikami, izmi, avtorji), ki jih »nadzgodovinske zgodovine umetnosti« od Altamire do Picassa spravljajo pod isto streho, so pogosto nepremostljive. Njeno sodobno jedro je *poiesis*, se pravi kreativnost, ki je posebno kodirana in namenjena oblikovanju konstruiranih svetov sui generis. Pojasnjevati večino tokov sodobne umetnosti po načelu odseva, torej s teorijo o *mimezis* je danes nesmisel. Pomembno mesto v njej imajo sicer individualne (avtorjeve) poetike in z njimi povezan okus in stil (tudi nove mitologije), toda relevantna umetnost že dolgo ni več nikakršen odsev ali ogledalo. Zapisati, da je umetnost ogledalo osebe, pomeni tudi izreči puhlico, kajti s tem ne poveš nič več, kot če zapišeš, da je urejena kuhinja ogledalo gospodinje, pospravljena garaža ogledalo šoferja ipd. Umetnost ob koncu 20. stoletja se uveljavlja v svetu kopij in se kontrastno, čeprav vedno težje konfrontira s kseroksnim stanjem instantne kulture. Zavezana je načelu simulacije, kajti preigrava vse možnosti od estetske do postestetske in protiestetske umetnosti, od umetnosti čutne fascinacije do umetnosti odčaranja, torej antifikcije. V sedanjosti (še) ni družbene ustanove, ki bi tako zlahka, kot to počne prav umetniška, preigravala vse mogoče in nemogoče variante. Dela, ki danes štejejo, pogosto niso nobena dela več, kajti uveljavljajo se tudi umetnine kot programi in kot estetske situacije. Ob delih, ki to še vedno so, tudi v smislu velike tra-

dicije (recimo veliki teksti, opere, nastopi reproduktivnih glasbenikov) soobstajajo dela, smemo zapisati, duchampovske tradicije kot testni objekti, ki so oblikovani tako rekoč izključno kot izziv sodobni znanosti o umetnosti in umetnostni kritiki, funkcijo preiskusnega kamna pa imajo tudi za institucije hranjenja umetnosti (recimo za galerije in muzeje).

AVRA, GLAMOUR in MACDONALDIZACIJA. Kseroksno stanje kulture (ta pojem je uvedel francoski sociolog Jean Baudrillard), torej kulture kopij z razvrednotenim ali celo že odsotnim izvirnikom, uspeva v okoljih amerikanizacije, macdonaldizacije in disneylandovstva. Tu je predvsem značilen in pomenljiv pojem macdonaldizacije, ki povezuje vrsto ideoloških implikacij homogenizacije, globalizacije in trivializacije okusa in abstrahiranja od etnokulturnih ozemljenj in prizemljenj. Macdonaldizacija kulture je izrazito globalna, nadnacionalna in stereotipna pri oblikovanju svojih izdelkov, vendar sploh ne samo njih, ampak tudi svojih odjemalcev, potrošnikov, strank. Tudi zadnji so produkti njene homogenizacije kot »instantni posamezniki«, ki si na različnih koncih našega planeta (iz)oblikujejo stereotipni okus in potrebe, da kupujejo in trošijo izdelke po zgledu hamburgerjev, hollywoodskih filmov, mode oblačenja velikih družb, informacij na način CNN ter glasbene in video instant zabave, kodirane z MTV. Ideologija macdonaldizacije pri tem forsira občutek varnosti, elitnosti in pragmatične racionalizacije, ki prihaja tudi preko stereotipov angleščine kot *lingua franca* sedanjosti, za katero je značilno, da v industriji zabave ter pri računalništvu sooblikuje verbalno razsežnost življenjskega stila. Ali v okolju macdonaldizacije in kseroksnega stanja kulture definitivno izginja tudi avra umetniških del? Teoretik kritične teorije družbe Walter Benjamin je že v času uvedbe reprodukcijskih tehnik na umetnostnem področju ugotavljal zdrobitev ali krnjenje avre umetniškega dela kot tistega »več« velike umetnosti, kajti avra pomeni posebno atmosfero in, pogojno rečeno, metafiziko enkratnosti, izvirnosti, globine in daljine, ki obdaja velika dela tradicionalne umetnosti. Razvoj umetnosti, celo tiste, ki je izrazito oprta na medije in sodobne tehnologije, je po II. svetovni vojni ovrgel to njegovo tezo, kajti tudi velike filmske in izvirne elektronske (kibernetične) umetnine še sevajo svojo avro ne glede na svojo instantno naravo, torej na nematerialni medij svoje umestitve in na svojo »kopirano« distribucijo. Avro torej še sevajo sodobna dela, in to predvsem tista, ki kontrastno in normativno izstopajo iz svojega macdonaldiziranega in kseroksnega okolja. Čeprav je pogosto videti, kot da je že napisano, oblikovano, zaigrano

in posneto prav vse, da gre le še za neskončno variiranje, citiranje in reaktualizacijo kopij, iznenada naletimo na dela, ki se izsvetlijo iz poznanega poprečja in iznenadijo opazovalčevo oziroma bralčevo in poslušalčevo obzorje pričakovanj. Vendar pa avra dela stopa vedno bolj v izrazito kompleksen (zdaj napetosten, celo izključujoč, zdaj komplementaren in koeksistirajoč) odnos z glamourjem samega umetnika. Pogosto, pri številnih umetnikih-imenih medijske (predvsem filmske in video) paradigme je videti, da se je težišče od avre celo preneslo na glamour in da mora prav umetnik sam s svojim glamourjem in stalnim performancem in iznajdljivo promocijo vzdrževati avro svojih del. Macdonaldizirana in kseroksna kultura je namreč izrazito komercializirana, spektakelska in jetsetovska in je zato tudi vplivala na status, obnašanje in naloge sedanjega umetnika, ki je prisiljen v nenehno promotorsko vlogo, kar pomeni, da se kaže skupaj s svojimi deli, govori in celo navija zanje. Tu smo pri tradiciji, ki ni značilna samo za filmske zvezde, ampak tudi za pisatelje (od Ernesta Hemingwaya in Arthurja Millerja do Umberta Eca in Petra Handkeja), reproduktivne glasbenike (pomislimo le na tri vrhunske svetovne tenorje) in likovnike (od že pokojnih Andyja Warhola in Josepha Beuysa do Jeffa Koonsa). Avra vrste sodobnih del tako rekoč profitira, če k njenemu sevanju prispeva tudi avtor sam s svojim glamourjem, obstajajo pa tudi primeri, ko glamour spretnega, medijsko in tržno vzdrževanega avtorja daleč presega avro njegovega dela, tako da je videti, kot da umetnikovo »podjetje« v celoti profitira prav od umetnikovega glamourja.

NADZOROVANJE KONTEKSTA. Velika vloga avtorjevega glamourja, in sicer tako na ravni jetsetovskega performanca, se pravi predvsem razkazovanja, kot na ravni (tržne) promocije, sili sedanje umetnike k posebni umetnostni politiki, ki se kaže v konkurenčnem boju za prestižne ustanove in predvsem v nadzorovanju konteksta svojih del. Ta politika je povezana z današnjo obsežno institucionalizacijo umetnosti, ko se umetnine vpisujejo v kompleksen družbeni sistem, katerega jedro so, razumljivo, umetniška dela, vendar pa jih obdajajo nizi različnih ustanov, ki omogočajo njihovo umestitev na »mesto umetnosti«. Ob umetninah v okviru umetnostnega sistema namreč soobstajajo aparati hranjenja umetnin, ustanove distribucije, aparati osmišljanja (od kritike do umetnostne znanosti), umetnostni trg, ustanove umetnostne pedagogike in (paradržavne) kulturnopolitične ustanove. K uspešni umestitvi del na vrednostno *mesto umetnosti* zato poleg, pogojno rečeno, estetske vrednosti del prispeva tudi dejstvo, da so na strani del in njihovih avtorjev tudi vse druge ustanove umetnostnega

sistema, od aparatov hranjenja in osmišljanja do umetnostnega trga in šolstva. Prav zato je današnji umetnik vedno izraziteje postavljen v vlogo, da je aktiven, promotorski, pa tudi konkurenčen, pristranski in podjeten tudi pri nadzorovanju družbenega konteksta svojih del, se pravi, da vpliva nanj, kar pomeni, da skuša zase in svoja dela konjunkturno zainteresirati kontekstualne ustanove. »Mediji, galerije, knjižnice, kulturno ministrstvo in univerze so z mano« — to je vedno manj skrita želja slehernega sodobnega umetnika, ki očitno ni več pripravljen čakati na posthumno odkritje in slavo v neki nedoločeni, njegovo končno eksistenco povsem presegajoči prihodnosti. Nadzorovanje konteksta meri predvsem na medije, in znani so poskusi, kako imajo nekateri umetniki in »umetniki« tako rekoč fevde v posameznih časopisih ter radijskih in tv kulturnih rubrikah. Nadzorovanje konteksta pogosto implicira tudi grobo in nemoralno izrinjanje konkurenčnih imen, skupin in del, osladno samohvalo, naročanje intervjujev s samim seboj, naročanje hvalisavih ocen in diskvalifikacijo svojih konkurentov doma in na tujem. Vendar pa nadzorovanje konteksta sploh ni nenevaren postopek za sedanjega umetnika. Avra dela s smrtjo njenega avtorja — podjetnega umetnika-promotorja sicer ne propade, toda velik del avtorjevega glamourja, vezanega na njegov nenehni šou in politiko, gre z njim v grob. Problem je zato, kaj se zgodi v trenutku, ko avtor neha sam skrbeti za avro svojega dela, ali pa ga pri tem onemogoči kaka (njegovim opcijam nenaklonjena) politika? Ali ga ne čaka potem neslaven zaton, ki sicer spremlja vzpone in padce vseh režimskih in v določenih obdobjih medijsko (pre)forsiranih umetnikov? Nadzorovanje konteksta je danes zelo modno in konkurenčno opravilo in relevantno področje analiz sodobne sociologije kulture, vendar pa je to téma, ob kateri se kot na lakmusovem papirju pokaže bližč in beda družbene usode umetnika v sedanjem času tržne in medijske konkurence. Kaj bo zato s plasmajem dela takega avtorja po njegovi smrti, ko ga ne bo več zraven, da bi se samopoveličeval, naročal intervjuje s sabo, pisal ocene svojih del (ki jih potem podpiše nekdo drug), onemogočal konkurenčne umetnike, lobiral za svoje prevode ali nastope na tujem, prejemal nagrade svojih žirij in dajal koncesije sebi podložnim urednikom kulturnih rubrik?

IGRA. Je igra časa (zgodovine) in sveta ter igra kot poglavitni motor kulture in učlovečenja. Začrtati (zamejiti) prostor in čas igre, iznajti pravila in se uriti za učinkovitost v igranju so dejavnosti, ki sodijo le k eni razsežnosti igre, kajti drugi, apolinično eksaktnost in naravo iger dopolnjujoči moment je tem usmeritvam nasproten; mislimo na ekста-

zo igre in z njo povezano stimuliranje hazardnih vrtoglavičnih občutij, se pravi na tiste razsežnosti igre, ki implicirajo svojevrstno drogiranost in izključenost. Namreč izključnost iz danega naravnega in danega družbenega sveta, ravnodušnost do njegove teže obveznosti in prisil ter vključenost v alternativne umetne svetove. Načelo igre postaja danes vedno bolj aktualno in merodajno in zadobiva pozitivni predznak. Preko igre se uči današnji posameznik in si bogati estetsko izkustvo prav spričo tistih njenih razsežnosti, ki stimulirajo in bogatijo sposobnost koncentracije, hitrost reagiranja, smisel za kombinatoriko in manipulativnost ter koordinacijo gibanja med očesom in roko, duhom in telesom. Igre ne sodijo le h kvaliteti življenja in k bogatemu, plutografskemu življenjskemu stilu, prav tako tudi niso le vsebina bogate in trendovske veje industrije zabave (v obliki t. i. računalniških video iger), ampak postajajo njihove razsežnosti vedno bolj zanimive tudi za področja znanosti, tehnologije in umetnosti. Ob trendovskih usmeritvah k igram se v sodobnosti konstituira tudi posameznik kot človek ali, metaforično rečeno, bog igre, za katerega je značilno, da je posplošil poseben način igranja v poglavitno obliko življenjske prakse in odnosa do resničnosti. Mislimo na posameznika, ki je bil že v teorijah Johena Huizinga razumljen kot *homo ludens* in ki dobiva danes svojo množično potrditev.

UČENJE ZA GLEDANJE. V konstruiranem svetu za nalašč se stopnjujejo vse oblike umetelnosti v smislu oblikovanja nenaravnih in ne danih svetov, zato tudi tiste, ki so namenjene področju (čutnega) zaznavanja. Videti, slišati, tipati (ter okušati in vonjati) več kot omogoča naravna zaznava je imperativ tehnologije oblikovanja takšnih tehnških konfiguracij, ki omogočajo umetno stimulirano zaznavo mejnih in ekstremnih frekvenc. Proizvodnja predmetov, programov, projektov in situacij, ki stimulirajo ekstremno čutno doživljanje in z njim povezano ugodje (recimo »petit-mort«) in drzne spremembe zavestnih stanj, je že dve stoletji ekskluzivna naloga evropske moderne umetnosti. In če je estetika po svoji etimologiji teorija čutnosti, potem sodi v krog njenih obravnav tudi refleksija naprav, situacij, atmosfer in tehnik, ki omogočajo stopnjevano in zgoščeno estetsko doživljanje. To področje implicira tudi neko prakso, ki par excellence sodi v estetiko, namreč učenje za zaznavanje. Učenje za gledanje, slišanje, tipanje, okušanje, vonjanje. Ne pridobivamo samo pojmovnih znanj, temveč se učimo tudi (več) videti, slišati, tipati (ter okušati in vonjati). Pri tem imajo pomembno vlogo tudi predmeti, ki omogočajo mojstrenje čutov in njihovo kultiviranje, kamor sodijo tudi dela umetnosti. Renesančno per-

spektivistično slikarstvo je, recimo, naučilo tudi neumetniško usmerjeno občinstvo nov pogled na resničnost in skoraj odveč je omenjati, kaj vse je človeška zaznava profitirala od velikih umetniških del. Po Poeju in Hitchchocku vidimo več groze, po Beethovnu in Mozartu slišimo več veselja in zanosa in tudi otip kot dolga obdobja zanemarjeni čut že profitira od del t. i. interaktivne kibernetične umetnosti. Če je problem, težava in celo incident didaktičnost umetnosti na ravni vsebine (in z njo povezana ideološkost), je *estetska didaktičnost* v smislu stimuliranja in mojstrenja zaznave njena nesporna odlika. Tu naj spomnimo na teoretske prispevke Walterja Benjamina, v katerih filma ni razumel kot medija realistične reprezentacije, temveč kot podlago za urjenje zaznave, da bo sposobna parirati z industrializacijo preoblikovanemu okolju.

ESTETIZACIJA. Z njo poimenujemo prenos estetskega, lastnega umetnosti, na zunajumetniško resničnost in dejavnost, s katero se nekaj neestetskega naredi estetsko. V smislu teorij s tega področja (Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, Wolfgang F. Haug…) estetizacija ni nekaj samoumevno pozitivnega, temveč je pogosto prijem manipulacije: določene segmente dejanskosti se estetizira zato, da bi jim lepa forma (»preobleka«) priskrbela višjo menjalno vrednost. Estetizacija politike zato pomeni čutno dopadljivo aranžiranje političnih vsebin (programov) političnega marketinga, estetizacija blaga meri na stopnjevanje privlačnosti oblike blagovnih artiklov kot stimulansov uspešne menjave, medtem ko estetizacija okolij (recimo v tematskih parkih) stopnjuje zanimanje obiskovalcev za v njih predstavljene vsebine (teme), jih torej priklepa na zadrževanje v takšnih okoljih. Sedanji konstruirani, umetni svetovi postajajo vedno izraziteje estetizirani, estetsko merilo pa upoštevajo tudi nekatere nove (robne in alternativne) znanosti in tiste, vezane izrazito na rabo računalnika in računalniške grafike. Estetska demonstracija in ilustracija (novih) znanstvenih načel postaja vedno izrazitejša praksa pri različnih znanostih. Videti je, da lahko pri tem govorimo že o pravcatem znanstvenem marketingu, namreč o konjunkturnem »predvajanju« znanstvenih vsebin s pomočjo računalniške grafike, kar pa potrjuje tudi splošno veljavnost zamenjave paradigme pisave in slike; videti je, kot da se tudi v znanosti danes potrdi kaka hipoteza šele v trenutku, ko se jo pokaže, vizualizira, »prinese« v sliko.

POETIZACIJA. Če je estetizacija prenos estetskega na zunajumetniške fenomene, in to še posebno takrat, kadar se pri tem aplicira estetsko iz umetniškega konteksta in t. i. ekstatično in fascinantno *demon-*

sko estetsko, poimenujemo s poetizacijo prenos ustvarjalnega načela (poezis) iz umetnosti na zunajumetniška okolja. Med poetizacijo in estetizacijo je (velika) razlika. Zelo estetizirana okolja lahko sploh niso nič poetizirana in kreativna, njihov *aisthesis* brez *poiesis* zato poudarja zgolj kozmetično, olepševalno razsežnost, prav tako pa poetizirana, koncentrirano kreativna okolja še nikakor niso estetska; lahko so celo protiestetska, in sicer v funkciji svojevrstnega odčaranja od estetike, ki je potrebno v trenutku, ko je estetska fascinacija stopila v funkcijo slepljenja, se pravi (za)čaranja. Sedanja (hiper)estetizirana, izrazito medijska in kibernetična kultura je namreč področje, ki zahteva neestetske in neekstatične, povsem racionalne korekive. Med načeloma aisthesis in poiesis je torej lahko napetost, lahko pa pride med njima tudi do produktivnega sodelovanja, kar je primer (velike) umetnosti. Inovativno povezovanje obeh načel je pogosto podlaga za t. i. umetniške (umetne in alternativne) svetove. Poetizacija je zgodovinsko vezana na poskuse umetnostne romantike ter zgodovinske avantgarde in neoavantgarde, katerih intencija je bila, da bi tudi neumetniškim okoljem vtisnili pečat umetniške kreativnosti in izvirnosti, da bi torej načelo umetniške ustvarjalnosti prestopilo z lepo obliko getoizirani prostor umetnosti. Vprašanje, ki ga danes postavljamo ob zgodovinskem problemu poetizacije (neumetniških) okolij, pa je, kako je v okviru današnjega *kseroksnega stanja kulture* s stvarmi, kot sta kreativnost in individualnost. V svetu nakopičenih kopij (brez izvirnika ali z izvirnikom v agoniji) — torej potenciranih simulacij in njihovih enot — simulakrov prihaja nedvomno do ekspresnih, svetlobno hitrih kopiranj in posnemanj izvirnosti in do njenih kraj, vendar pa ostaja individualizirana kreativnost še vedno odlika celo takšnih del, ki so tako rekoč 100-odstotno delana prav za instantni elektronski medij, za medij gibljivih, bežečih, kopiranih in manipulabilnih sličic. Poetizacija kot proces »okuženja« neumetniških okolij s kreativnim načelom pa je paradigma, ki sodi tudi k aplikacijam t. i. virtualnih (elektronskih) skupnosti, ki vključujejo umetniško kreativnost v svoje ageografske in apolitične, z mrežno konektiranostjo podprte enote.

SOOBSTOJ ALTERNATIVNIH SVETOV. Živimo, gledano s stališča etike osebe in njene svobodnosti, v enem in edinem svetu medsebojne odgovornosti, spoštovanja osebe (tudi ljubezni do bližnjega) in strpnosti do različnosti, vendar pa je, gledano s stališča ontologije in »tehnoontologije«, dani »naravni« svet vedno bolj le eden v množici naravnih, umetnih in alternativnih svetov, ki soobstajajo v postmoderni pluralnosti in si hkrati konkurirajo. Različnost in pluralnost kot

temeljni kvaliteti v sedanjosti se nanašata tudi na problematiko svetov, kar pa nikakor ni stvar, ki ne bi zadevala umetnosti in njenih teorij, nasprotno, tako umetnost kot teorije o njej profitirajo znotraj pluralne ontološke in kozmološke situacije. Umetnost ni ne odsev (odraz) od nje neodvisne dejanskosti ne izraz ali ogledalo osebe, temveč produkcija posebno kodiranih alternativnih umetnih svetov, ki postajajo vedno bolj smiselni in avtonomni prav v okolju ontološke pluralnosti, za katero je značilno, da opušča primat monizma in ekskluzivizma ene in samcate prve resničnosti. Pluralnosti danega, naravnega sveta in alternativnih, sintetičnih, umetnih in umetniških svetov, predpostavlja celo konkurenčnost in kompetitivnost med njimi, pri tem pa umetniški svetovi nikakor ne izpadejo kot nižjeredni in manj kvalitetni. V trenutku, ko odpade ekskluzivistično merilo sveta v okviru tiste kodiranosti, ki izhaja iz neewtonske fizike in trivialno predpostavljene materialne stabilnosti in homogenosti, se »svetnost« sveta vedno izraziteje presoja po subtilnejših merilih, ki vključujejo tudi načelo ustvarjalnosti, izvirnosti in individualnosti pri svoji strukturi, se pravi pri ustroju, materialu in stilizaciji. Alternativni svetovi, pri katerih »gradnji« je upoštevano estetsko načelo, postajajo zato v trenutku, ko opustimo ekskluzivno merilo fizične trdnosti in evidentnosti, vedno bolj konkurenčni.

TEHNOESTETIKA. Po obdobju estetike kot filozofije umetnosti (teorije umetniško lepega ter ontologije in aksiologije estetskega predmeta) so sodobni procesi estetizacij reaktualizirali Baumgartnov pojem estetike v širšem in najširšem smislu, torej kot teorije čutnega zaznavanja. Danes je zato smiseln obrat od estetike kot filozofije umetnosti k estetiki kot teoriji estetskih praks in estetskega zaznavanja, ki vključuje tako 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 lahko poimenujemo kar s tehnoestetiko. Izhodišče tehnoestetike je spoznanje o drugi, do okolja in človeka prijazni tehniki ter o antropomorfni in »neodtujeni« naravi strojev, ki lahko (predvsem v svojih robotičnih, računalniških in drugih inteligentnih variantah) stimulirajo, bogatijo in pospešujejo čutno zaznavo in sintetično nadgrajujejo njene zgolj naravno pridobljene sposobnosti. Sodobna robotika, teleprezenca (daljinska prisotnost), virtualna resničnost in multimedia imajo namreč tudi številne estetske implikacije, kajti z njimi se uveljavljajo nove oblike »nagovora« čutne zaznave; z njihovo pomočjo prihaja do koncentriranih, usmerjanih in visoko-

frekvenčnih dražljajev in tudi do novih, recimo kar virtualnih predmetov, ob katerih se igrivo mojstrí čutnost. Tehnoestetika se lahko uveljavlja tudi kot teorija, ki misli estetske implikacije novih znanstvenih dosežkov, kar pomeni, da je na sledi novi znanstveni sliki sveta, ki postaja tudi izrazito estetska. Vsekakor pa je za tehnoestetiko značilna in nujna njena meddisciplinarnost, kar pomeni, da vključuje sodelovanje različnih znanosti (od medicine, molekularne biologije in kemije do filozofije, psihologije in antropologije) pri raziskavah čutne zaznave, ki se jo misli (in analizira, meri, simulira) v laboratorijskih, high-tech podprtih parkih. S tehnoestetiko ne pride le do rehabilitacije zaznave kot relevantnega teoretskega predmeta, temveč tudi do njene vključitve v obsežne procese sodobnega znanstvenega raziskovanja, ki opazuje usodo čutne zaznave na kar se da različnih področjih, od umetnosti do igralnic z video igrami.

HOMO AESTHETICUS. S tem terminom poimenujemo posameznika, ki živi iz estetike kot dela »družbene nadzidave same«, ki ima estetsko razsežnost za pomemben del kvalitete življenja, ki vsakodnevno rabi vrsto visokofrekvenčnih estetskih dražljajev različnih izvorov. Vključuje se v družbo doživetij, prostega časa in spektakla, zadržuje se v estetiziranih pokrajinah blaga, iger in kulture, torej v nakupovalnih galerijah (angl. shopping malls), igralnicah, kulturnih središčih, tematskih parkih, športnih središčih in v turističnih kompleksih z integralno ponudbo rekreacije, komerca in športa. Obzorje njegove aktivnosti je »profit v zaznavi«, kapitalizirana (akumulirana) čutnost in napredek v zaznavi, torej videti, slišati, tipati (in zato tudi doživljati) vedno več. Homo aestheticus je širši pojem od *homo ludens,* vendar je v zvezi tudi z njim, kajti estetski človek je v igrivem odnosu do dejanskosti. Uživa v simulacijah in pri vseh dejavnostih, v katerih je medij lahek in voljan, kar pomeni, da se mu ne upira, da omogoča kot *tv zapping* lahkotno izbiranje, preskakovanje in avtonomno aranžiranje programov (z visoko frekvenco dražljajev). Estetsko v zvezi s homo aestheticus ni le področje, lastno čutom, temveč tudi sinonim za lahek, voljan, manipulabilni način, ki postavlja v oklepaje, metaforično rečeno, težo sveta, torej svet kot področje neizprosne pravne in moralne sankcioniranosti. Homo aestheticus zato usmerja k stališču, značilnem za Neronov pogled na goreči Rim: očaranje nad impresivnim pojavom, ne glede na dejanske posledice. Homo aestheticus je značilen lik sedanjega posameznika, vendar soobstaja s, pogojno rečeno, neestetskim človekom.

ESTETSKO IN ETIČNO. Lepi so tisti pojavi in situacije, se pravi kvalitete na njih, ki prijetno učinkujejo na čute in s tem stimulirajo estetsko ugodje. Kvalitete lepega stimulirajo (dražijo) z visoko frekvenco učinkovanj, preko njih prihaja do intenzivnega »nagovora« čutov. Je lepo nekaj á priori pozitivnega ali ni, je ločeno od dobrega ali zgolj njegov atribut? Šolski primer modernističnega ločevanja (vrednostnih) področij je prav razlikovanje med etiko in estetiko, ki ga je še posebno skrbno opredeljevala t. i. fenomenološka estetika. Lepi pojavi so eno, moralno vredna dejanja nekaj drugega, je rezultat tovrstnih observacij, ki se ob (trivialnem) primeru umetnika iztečejo v spoznanju, da lahko nemoralni, z visokimi etičnimi zahtevami povsem sprti umetnik proizvede estetsko (in umetniško) visoko vredno delo in da estetskost takega dela ni prav nič ogrožena od nemoralnosti njenega tvorca. Lepo in lepota sovpadata z dobrim, moralno vrednim in celo najvišjim dobrim le v okviru koncepta metafizične identitetne biti kot absoluta (Boga), ko se najvišjemu bitju pripisujejo tako atributi resničnega in (vse)mogočnega kot dobrega in lepega. V okviru modnih in trendovskih estetizacij, ki sodijo pod obnebje teoretskega, ideološkega in kulturnega »paketa« postmoderne, so se izoblikovali celo pogledi, po katerih je etika samo poddisciplina estetike, oziroma je estetika v okviru glamourja in programiranih čutnih fascinacij sama postala sodobna etika, vendar pa je za pisca tega besedila odnos med estetiko in etiko tudi danes še vedno nadvse kompleksen in ne enosmiseln. Obe teoriji sta namreč izrazito aksiološko orientirani, in če za poglavitni predmet etike postavimo (namesto najvišjega dobrega ali moralnega dejanja) uspelo in dovršeno, torej (vrednostno) najvišje realizacije in kreativnosti, potem postane del takšne etike tudi estetika, ki se ukvarja z dovršenostjo oblikovnega na umetniških in neumetniških področjih, kar pomeni, da smo iznenada v položaju, ko je estetika le poddisciplina etike kot prve in merodajne teorije vrednosti in uspelega. Estetske kvalitete popolnosti, uspelosti, reda, harmoničnosti, enotnosti nasprotji ter sprave čutnega in duhovnega se nedvomno povezujejo tudi z nekaterimi etiškimi kategorijami ali imajo celo določene etiške implikacije.

DEMONSKO ESTETSKO. Zveza lepega in (moralno) dobrega je sicer v umetnosti in (praktičnem) življenju kar se da sporna in poteka preko zelo kompleksnih odnosov. Lepo lahko pomirja, razorožuje, spravlja antagonistične strani, usmerja k popolnosti in uspelosti ter je dokaz in atribut svobodnosti, toda hkrati je lahko maska, vaba, alibi in šminka, dodana pojavom ali simulirana le zato, da bi njeni uporabniki (aranžerji in režiserji) izpeljali prevaro, trik in z lepo embalažo ali for-

mo zapeljali volilca, kupca, voyeurja in flâneurja. Lepa Meduza lahko okameni agresorja (kot v antičnem mitu), lahko pa se tudi speča z njim in skupaj goljufata, se pravi slepita in zatirata. Lepo, ugledano v svoji čisti fascinantnosti, ki predpostavlja načelno nevtralnost do etičnega, je zato predvsem v (medijski) sedanjosti pogosto atribut manipulatorjev in mogočnikov samih. V fašistoidnih in realsocialističnih konstelacijah pa tudi v sedanjih, opredeljenih z medijskimi in virtualnimi vojnami nevidnih orožij slepljenja, se lepo povezuje celo z vojaškim aparatom, v svetu reklam in industrije zabave pa je stalen spremljevalec vrhunskih izdelkov, namenjenih množičnemu trgu. Tudi moda (pa tudi oblikovanje in umetnost) velikih in močnih si stalno sposoja, da ne rečemo kar krade od malih, ekonomsko in komunikacijsko depriviligiranih. Tradicionalno koncipirani blagovni artikli ter storitve vojaštva, politike, industrije zabave, industrije informacij, religije in celo znanosti se torej prodajajo s pomočjo lepote, se pravi preko posebnih »estetskih marketingov«. Estetsko, ki prevladuje ob koncu 2. tisočletja, je prav demonsko estetsko, torej estetsko, namenjeno čutnemu očaranju ne glede na posledice. Primer demonskega estetskega je recimo predstavitev Zalivske vojne, opazovane v režiji in izvedbi družbe CNN, ko se je rušenje (za Američane sovražnih) ciljev prikazovalo skozi sterilno oko kamer, nameščenih na t. i. pametne bombe (angl. smart bombs), tako da za gledalca ni bilo nikakršne krvi in bolečine kot sopotnikov bombandiranja, temveč samo ekstatični užitek ob uničenju objektov kot pri video igrah.

DRUŽBA DOŽIVETIJ IN SPEKTAKLA. Homo aestheticus ne protestira proti demonskemu estetskemu, kajti doma je v družbi spektakla in doživetij. Prvi izraz prihaja od teoretika Guya Deborda, drugi od sociologa Gerharda Schulza, ki sta družbi spektakla in doživetij vključila celo v naslova svojih temeljnih del. Obe obliki (sodobnih) družb vključujeta estetsko načelo tako v smislu konstruirane resničnosti, lahkotnosti, manipulabilnosti kot tudi ekstaze, igre in »antropološkega položaja«, pri katerem posamezniku ne gre več za preživetje, temveč za izbiranje med možnostmi in igranje z njimi (in na njih). To je posameznik, ki si izbira razkošen, plutografski življenjski stil, se ne ukvarja le z borzo vrednostnih papirjev, ampak tudi z borzo doživetij in ekstremnih uprizorjenih situacij in dogodkov ter si iz dneva v dan organizira svoj lastni, individualno stilizirani performance. Za dogodke in z njimi povezana doživetja mu gre pri tem, posebno za takšne dogodke, ki so povezani z uspešnostjo in atraktivno umestitvijo. Tu ne gre le za izrazito čutno ugodje, povezano recimo z dogodki, ki

jih vzpostavljata umetnost in igra (od klasičnih hazardnih in video iger do športnih), ampak tudi za intelektualno ugodje in tisto, ki je povezano s stanji intenzivne religioznosti, ki se tudi razodeva preko inscениranih dogodkov. Posameznik v družbi doživetij si že stoletje v urbanih interijerjih in eksterijerjih mojstrí svojo zaznavo, ki postaja vedno bolj transparentna in »naučena« za programirane dogodke in za uživanje na njih. K življenjskemu stilu v družbi doživetij in spektaklov ne sodi le udeležba pri »dogodkih drugih«, torej prisostvovanje velikim umetniškim, zabavnim, športnim in političnim spektaklom ali sodelovanje pri performancu v smislu samorazkazovanja v visoki, pravzaprav elitni družbi, lokalih in klubih, temveč prihaja do relevantnih doživetij tudi ob dogodkih robne, »off« scene, ko gre, recimo, za participacijo pri dogodkih alternativnih znanosti, potem pri manifestacijah rasnih, seksualnih in političnih manjšin ter ob dogodkih nove in tradicionalne duhovnosti. Tu pa imajo pomembno mesto tudi področja, na katerih sta homo aestheticus in homo ludens izrazita akterja, torej sta sama, metaforično rečeno, »boga iger«. Eno takšnih področij je nedvomno rekreacija, in to takšna, ki poteka v novih, predvsem alternativnih športih, ki so praviloma oprti tudi na nove tehnologije, se pravi, na njihov vpliv pri oblikovanju športne opreme. Mislimo predvsem na športe, kot so športno plezanje, triatlon, kolesarstvo z gorskimi kolesi, rafting, akrobatsko smučanje, skakanje z elastiko in alternativno letalstvo (z jadralnimi padali in zmaji). Posebno mesto v doživljanju posameznika kot hominis aesthetici pa imajo dogodki, ob katerih prihaja do intenzivnega in zgoščenega estetskega doživljanja, ki posameznika kar se da intenzivno vpelje v estetsko stališče in hkrati razreši »teže« realnega sveta. Estetsko doživljanje se začne v trenutku (tu izhajamo s stališča Romana Ingardna v delu *Doživetje, umetniško delo in vrednost*), ko se na predmetu (pa tudi dogodku, situaciji ali ambientu) pojavi posebna kvaliteta (v Ingardnovi terminologiji »estetska prvobitna emocija), ki tistega, ki doživlja, ne pušča hladnega, temveč ga vzburi, priklene, očara in mu zbudi željo, da bi posedoval kvaliteto, ki ga je »zapeljala«. Srečanje s takšno kvaliteto pomeni začetek intenzivnega estetskega doživljanja, ki pomeni prekinitev z vsakdanjim tokom stvari, se pravi dogodkov, težnjo po novem in napetem iskanju dodatnih kvalitet in željo po njihovem posedovanju. Vsekakor smo tukaj tudi pri težnji, da bi to doživljanje trajalo kar se da dolgo in intenzivno ter da bi se, če posežemo k premisam fenomenološke estetike, na njegovi podlagi konstituiral estetski predmet. V okviru takšne doživljajske konstelacije imajo posebno mesto prav tisti momenti, ki omo-

gočajo »estetsko prvobitno emocijo« kot, pogojno rečeno, zapeljivo izhodišče estetskega doživljanja, se pravi kot mesta, ki priklenejo pogled, sluh, otip, okus… In naloga aranžerjev industrije zabave (tudi športa in političnih spektaklov) je danes, da znajo ta mesta narediti in jih nastaviti, da torej oblikujejo estetske atmosfere, v katere se bo ujel današnji posameznik kot človek estetike in igre, pa tudi kot voyeur, turist in zvedavi kupec, ki na svojih tavanjih in ogledovanjih išče prav mesta z zgoščenimi estetskimi dražljaji.

MIKS KOT ONTOLOŠKO NAČELO. Glasbeni videospot kot (medijska) osnova enota današnje množične kulture je po svoji strukturi simptomatičen za *main stream* sodobnega konstruiranja predmetov, atmosfer, dogodkov, okolij in situacij. Delan je namreč po načelu miksa in miks oziroma miksanje, sicer značilno tudi za laboratorijsko tkano disko glasbo, postaja danes pomoženo prisoten način oblikovanja. Vse se razstavlja in razsipa, potem pa meša, preskakuje, vstavlja, montira, zamenjuje, prekinja, obrača in sintetizira. Ni več stvari, ki bi bila točno tam, kamor bi sodila po starih, ustaljenih predstavah. Kulturo najdemo v politiki in obratno; šport, mediji in informacije se selijo v ekonomijo, zadnja pa opušča svoje materialne podlage (utemeljitev na realnem, materialnem bogastvu, »zlatih podlagah«) in kot virtualna ekonomija v navezavi s transpolitiko zamenjuje (tradicialno) politiko. Tudi znanost se v nekaterih alternativnih variantah povezuje s praznoverjem, odreka se resničnosti in se estetizira, zanimiv pa je pogled tudi na področje informacij, kjer že dolgo ni več t. i. čistih žanrov, temveč miks nekdaj nekompatibilnih oblik, vključenih v produkcijo t. i. medijske resničnosti. Logika miksanja je okužila tudi sodobno umetnost, pri tem pa ne gre samo za gledališke »gesamtkunstwerkovske« projekte, torej celostne gledališke umetnine plesa, iger, teksta, filma, videa in glasbe, temveč tudi za miks v likovni umetnosti — recimo v okviru ambientov in instalacij ter za miksanje v literaturi — ob primerih tekstov s postmodernističnimi citati. Logika miksa pa je nekaj, kar nikakor ni nevtralno za estetsko področje, ki se danes v okviru prakse estetizacij tudi intenzivno povezuje, meša in »vmešava« z neestetskimi praksami in področji. Estetika se miksa s športom, znanostjo, religijo, mediji, množično kulturo in politiko, nikjer ni več ne čistih črt ne čistih, povsem homogenih področij, kajti logika »miksa« je značilnost današnjega mainstreamovskega konstruiranja, ki nonšalantno tke »alternativne svetove« iz raznorodnih sestavin, simulira in manipulira. Tovrstni konstruktivizem, ki je na področju družboslovnih teorij mišljen tudi preko pojmov avtopoezisa, samoorganiziranja, samonana-

šanja, genetske reprodukcije, interakcije, diferenciacije in modelov, pa je postopek, ki se danes izrazito umešča v kontekst (postmodernega) »anything goes« relativizma, sporna pa je tudi njegova nereflektiranost pri opredeljevanju tega, kaj konstituira »svetnost sveta« in »dejanskost dejanskosti«. Prav tako pa sedanja logika konstruktivizma implicira vrsto poenostavljenih analogij in celo identifikacij med estetskim, ontološkim in splošnokulturnim. Estetsko namreč postaja znotraj konstruktivistične paradigme sinonom za vrsto povsem heterogenih in nekompatibilnih stvari; vse tisto, kar je pluralno, simulirano, manipulirano, konstruirano, lebdeče, narejeno s fikcijskimi sredstvi in pluralno, naj bi bilo tudi estetsko

KULTURA KOT ALIBI. Ta knjiga je izšla na Slovenskem, vendar ne tematizira slovenske kulture. Ukvarja se z estetiško teorijo, ki praviloma ni etnokulturna in naciokulturna, čeprav so iz novejše zgodovine poznane tudi variante predvsem fašistične in realsocialistične kulturne teorije, ki vključuje tudi estetiko, vpeto v tisto, kar pisec tega dela poimenuje kot *državna produkcija ideološko ekskluzivne umetnosti*. S tem ko smo to delo razmejili od slovenske kulture, smo nakazali predvsem možnost, da se teorijo in tudi (visoko) umetnost loči od vsakokratne mainstreamovske kulture, ki jo na slovenskem še vedno kostituira ideološka paradigma *kulture kot alibija* (in nadomestka) za konjunkturna infiltriranja nekulturnih (ali, točneje, zunajkulturnih) vsebin skozi kulturne, predvsem umetniške obrazce in forme. Ne le politične ideje disidentskega in alterkulturnega nestrinjanja z obstoječim v okviru t. i. slovenskega realsocializma, temveč tudi drugi tako ideološki kot komercialni projekti, povezani recimo tudi s težnjo po prestižnosti in ugledu, tičijo in celo parazitirajo na lepi formi umetnosti in na kulturnih ustanovah kot vrednostnem aprioriju, ki ga podjetno izkoriščajo za svojo promocijo in tudi čiste poslovne in politično-marketinške učinke. Kultura kot alibi je obrazec, lasten predvsem slovenski literaturi; pri tem je zanimivo, da ga slovenska pomlad in nacionalna samostojnost nista relativirali ali celo razvrednotili, temveč učinkuje še naprej. Številni kulturniki se želijo še naprej na enak način (z enakih pozicij moči) pogovarjati s politiki, kot so to počeli pred padcem berlinskega zidu. Skoraj odveč je omeniti, da je obrazec *kultura kot alibi* arhaičen; svetniški sij z vrste poklicev, opazovanih v terminologiji Karla Marxa nekdaj s svetim strahom, je snelo že meščanstvo, vendar pa je prav refevdalizacija družb z realsocializmom ponovno aktualizirala koncept kulturnika kot izbranca in javnega delavca, ki ima apriorno moralno moč argumentov. Opcija kulture kot alibija je

navzlic dvojni in diabolični igri izbrane družbene skupine z vrhovno oblastjo, ki je implicirala tudi vrsto sumljivih manipulacij in kupčij, imela svojo pozitivno vlogo: preko tabuizirane kulture in njenih načelno nedotakljivih oblik (sankcioniranih s pesniško »licenco«), se je, sicer dozirano in nadzorovano, vendarle mehčala družbena resničnost, se demokratizirala in pluralizirala; govor drugega se je od časa do časa vendarle slišal s pomočjo mehanizmov, ki jih je vzpostavila prav ta ustanova. Problem pa se je pojavil v trenutku, ko se je ta opcija postoterila in trivializirala, ko je relativna nedotakljivost in izvoljenost kulturnega stanu zamikala množico povprečnežev in ko se je v okviru legaliziranega kulturnega disidentstva ta ustanva začela birokratizirati in etatizirati. Prišlo je do položaja, ko je kultura v tej modni in konjunkturni spregi zdaj z opozicijsko zdaj z uradno politiko začela tudi na Slovenskem dobivati negativni prizvok in je zato postala razlika med njo in umetnostjo ne le vsebinska, ampak tudi vrednostna. Mislimo na distinkcijo: sem slovenski umetnik ali filozof, toda nisem slovenski kulturnik. Umetnost (pa tudi filozofija in znanost) je eno, kultura nekaj povsem drugega, kajti postala je trivialna in profana. V določenem trenutku je celo nujno reševati *umetnost pred kulturo* njenega časa. Je tukaj kako napotilo tudi za razumevanje tistih distinkcij, ki so v tem besedilu vezane na estetsko področje? Je. Estetika (in estetsko) je eno, množice mainstreamovskih estetizacij so nekaj (povsem) drugega. Tudi estetiko in estetsko je v določenem trenutku potrebno reševati iz območja estetizirane profane kulture. Estetizirana resničnost, filozofija in znanost so lahko tudi izrazito negativni atributi. Tu pa je nedvomno tudi potrebno opozorilo, da je kultura, ki živi iz alibičnega in kompleksnega napetostnega odnosa s politiko, izrazito evropska in predvsem vzhodnoevropska iznajdba. Kulture v slovenskem, češkem, poljskem, estonskem, madžarskem, srbskem in ruskem smislu nikakor ne poznajo recimo v ZDA in na Japonskem. V ZDA je tudi umetnost bistveno vezana na področje zabave (angl. entertainment) in prostočasnih dejavnosti (angl. leisure activities), umešča se sicer v prav tako kompleksen odnos do ekonomije (trga), toda nima funkcije političnega namestništva.

TA KNJIGA. Njen predmet je filozofska estetika in igre razhajanj, ki spremljajo njene sodobne in sodobnejše usmeritve, kar odseva v estetikah kot teorijah umetniško lepega, estetskega izkustva, estetske prakse, estetskega doživljanja, zaznavanja in estetizacij. Kompleksnost predmeta — estetskega v življenju in umetnosti — tako rekoč sili

teorijo na negotovo pot, polno dramatičnih kontroverz. Usmeritev estetike (in sicer v sklopu filozofske utemeljenosti), ki jo sprejema pisec tega dela, je estetika kot (splošna) teorija o čutnem, ki analizira različne oblike estetiških praks, med katerimi je umetnost le eno, pa čeprav upravičeno ekskluzivno obravnavano področje. Nastanek tega dela, členjenega na enote, ki obravnavajo estetiško problematiko umetnosti, filozofijo novejših umetnostnih usmeritev ter problematiko estetskega človeka in »tehnoestetike«, sega že v začetek 80. let, ko je avtor pisal svojo doktorsko disertacijo o Hartmannovi estetiki, vendar pa je tekst v letu 1994 doživel bistvene popravke in dopolnitve; približno polovica knjige je bila prav v zadnjem letu napisana na novo ali vsaj temeljito predelana. Problematika, ki jo tematizira ta knjiga, je sicer na nekaterih točkah komplementarna piščevim analizam estetike kibernetične umetnosti, zbranim v knjigi *Virtualni svetovi* (Ljubljana, 1994). Pri tem mislimo na povezave med v tej knjigi tematiziranim estetskim človekom in njegovimi tehnostimulacijami s poglavjem o zvezah igre, tehnoludizma in kibernetične umetnosti v *Virtualnih svetovih,* prav tako pa lahko bralec te knjige, ki ga je pritegnil ekskurz k teoriji kinetične in luminokinetične umetnosti, »bere« nadaljevanje te usmeritve v sedanji kibernetični umetnosti v *Virtualnih svetovih.* Tisti bralec *Virtualnih svetov,* ki je postal pozoren na aplikacijo nekaterih postavk Hartmannove estetike pri opredelitvah t. i. estetike bližine in estetike globine, pa lahko zve več o Hartmannovi estetiki prav v tej knjigi. So v knjigi *Demonsko estetsko* tematizirane vse usmeritve sodobne estetike in njihovih dramatičnih razhajanj? Nikakor. Naslov je dovolj omejujoč in se nanaša le na ekstatičen in fascinanten pojem estetskega, tematiziranega v opoziciji do etičnega, ki so ga v sodobnosti radikalizirale prakse estetizacij in sodi tudi na področje akcij in okolij t. i. estetskega človeka. Demonsko estetsko ni vse estetsko; ta knjiga ima torej svoje stroge omejitve, problematika estetskega v smislu sublimnega in antifikcijskega odčaranja zavestno ostaja zunaj področja obravnav v tem delu, vendar pa prav s svojo odsotnostjo kontrastno izrisuje njeno temeljno področje raziskav. In še to pojasnilo: Relativno velik poudarek Hartmannovi varianti fenomenološke estetike v tem delu ni povezan s kakim vrednostnim apriorizmom, češ da je prav Nicolai Hartmann zares veliko in odločilno ime estetike 20. stoletja; piscu *Demonskega estetskega* rabijo Hartmannove analize le kot izziv in tudi izhodišče za njegovo lastno razumevanje srečevanja estetiške teorije s tradicionalno in sedanjo umetnostjo in z estetizirano resničnostjo.

CAMERA SILENS. Vsi se bomo nekega dne znašli v njej, lahko zapišemo, če pri tem mislimo na ustanovo molka, ki sledi vsakemu individualnemu življenju. Tudi nizanje teh temeljnih pojmov, nujnih za (pred)razumevanje problematike v *Demonskem estetskem*, končujemo z enoto Bolečina in s Camero silens, ki je najprej mišljena kot ime nekega umetniškega dela (instalacije in performanca), potem pa kot oznaka za tisto, kar v tej knjigi ni tematizirano, je torej nemo, vendar pa prav s svojo odsotnostjo pomaga kontrastno izrisati področje, ki smo ga dali v naslov te knjige, se pravi, demonsko estetsko. Omenili smo scenski umetniški dogodek Camera silens, naslovljen s Tihi oddelek, ki ga je novembra 1993 v Središču za umetnost in tehnologijo medijev v Karlsruheju postavil režiser in dramaturg Hans-Werner Kroesinger na podlagi instalacije Olafa Arndta in Roba Moonena *Camera silens*. Za tisti performance, poln aluzij na žalostno usodo nemških teroristov iz Frakcije Rdeče armade in njihovo osamitev v preiskovalnem zaporu Stuttgart-Stammheim, je bilo namreč značilno, da je sofisticirano rabo sodobnih medijskih tehnologij, ki so v okviru trendovskih estetizacij in hiperestetizacij značilne za ekstatično in drogirano stimuliranje čutnosti, uporabil v obratnem smislu, namreč za stopnjevanje skrajno proti-estetske atmosfere, se pravi okolja, kjer čuti niso stimulirani, temveč so oropani dražljajev in pahnjeni v izolacijo. Namesto prijetnega spodbujanja zaznave so gledalci tistega minimalističnega dogodka »neuživali« v destimulativnem, izrazito depresivnem okolju. Razdeljeni po spolih so se morali posesti v dveh hermetično zaprtih prostorih, kjer jih je nadzoroval varnostni sistem z video kamero, zvočne in slikovne informacije, ki so jih med predstavo dobivali, pa so sestavljali posnetki kroženja zaprte divje živali v kletki živalskega vrta, »negibanje« ob zaustavljenem času igralke-zapornice v instalaciji Camera silens in birokratski govor predstavnika nemškega pravosodja, pospremljen s tekstualnim gradivom o zaporniškem sistemu. Stilizirana puščoba in izolacija, da bi znorel! In prav zato omenjamo Camero silens kot instalacijo popolne izolacije in ob njej postavljeno predstavo Tihi oddelek; ni vsa današnja umetnost zavezana le impulzu razkošnih stimulacij in ekstatičnih »tripov«, ampak je njena impresivna usmeritev tudi tista, ki jo pod pojmom »antifikcije« razume teoretik Odo Marquard, tematizirana pa je tudi v estetski tradiciji, ki se ukvarja s premislekom o pojmu sublimnega (od I. Kanta do J. F. Lyotarda). Ob demonskem estetskem začaranja soobstaja tudi estetsko odčaranja, in za teorijo, ki misli estetsko prakso v vsej njeni zapletenosti, je izziv tudi utopistična zveza dveh poglavitnih (zgodovinskih) načel etike in

estetike, namreč lepega in dobrega (gr. *kalos* in *agathon*), še posebno, če postane njuna sinteza merilo svobodne, se pravi nerepresivne družbe, o čemer je že v 60. letih tega stoletja razmišljal Herbert Marcuse. Mišljeno je estetsko življenje, ki implicira tudi moralnost, uspelost in dovršenost.

BOLEČINA. Jedro sedanje estetizirane in miksane kulture, katere ilustrativna osnovna enota je glasbeni videoklip (s svojo zgoščeno strukturo, namenjeno šokantnemu izzivanju tradicionalne zaznave), opisujejo različne družbene teorije s termini simulacija, umetelnost, kloniranje, estetizacija, virtualnost, obscenost, inscenacija, samonanašanje, avtopoezis, implozija, kseroksiranje itn., pri tem pa pogosto posegajo tudi na področje naravoslovja, k molekularni biologiji, kvantni fiziki, endofiziki in teorijam kaosa. Prepričani so, da s tem veliko povedo o današnji instantni kulturi kopij; z aplikacijo načela miksa in estetizacije pa pri tem pogosto modificirajo tudi teorijo samo in jo spravljajo pod obnebje šminke, tako da tudi današnji trendovski del družbenih znanosti prepogosto ponavlja dominanto poglavitnega kulturnega toka in prispeva k njej. Toda, ali je kako področje, ki se upira temu estetiziranemu toku, je čisto zunaj in hkrati lahko rabi kot dokaz za neko resničnost, ki se ne staplja brez ostanka v plavajoči gošči estetiziranih simulakrov? Je (še) kaj, kar je dejansko nekompatibilno z virtualno logiko miksanih slik, z estetiko izginjanja, s kseroksnim MTV-jevskim in macdonaldiziranim stanjem kulture? Je. In tisto, kar ostaja zunaj manipulabilnega in estetiziranega toka, 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, spravi iz ravnotežja, ruši njegovo skladnost z vsakdanjim tokom stvari. Bolečina je dokaz individualizirane, se pravi medijsko ne transparirane resničnosti, ki je zunaj vseh drugih (danih in alternativnih) resničnosti, in na njeni podlagi (opredeljeni torej z neugodjem in ne z ekstatičnim estetskim ugodjem) ter preko kvalitet, ki jo spremljajo (strah, gnus, groza, občutek tragičnega in smrti), si posameznik vsakokratno oblikuje svoj jaz in s tem evidentno identifikacijsko točko, iztrgano informacijskim in mediatiziranim »avtocestam«. To pa je tudi točka, na katero se veže (umetniška, znanstvena, filozofska) ustvarjalnost, za katero je pogosto produktiven odmik od vsakokratne mainstreamovske kulture. Živimo v času kopij in citatov, ko se ne dogaja *revival* vsega mogočega samo enkrat, ampak tudi sto in večkrat ter se skuša vse (iz različnih časovnih obdobij) vključiti v sedanjo, izrazito miksano in zato hetero-

geno kulturo. Pomembna referenca revivala so v 90. letih predvsem 60. leta (z rockovsko klasiko, psihedelično senzibilnostjo, modo oblačenja in pričesk), toda presenetljivo ostaja zunaj tega pogona tigrovih skokov v preteklost prav filozofski eksistencializem, ki je v 50. in 60. letih izvirno mislil eksistencialno, tudi z bolečino, strahom, gnusom in smrtjo povezano razsežnost osebe. Videti je, kot da bi se menedžerji tega kozmetičnega in miksanega prisvajanja preteklih trendov zavedali, da je prav to, izrazito duhovno področje tisto, ki štrli iz okrožja šminke in je izrazito netransparentno za silovito homogenizirano, virtualizirano, miksano in meditizirano sedanjost. Toda ni vsa bolečina tista, ki ostaja zunaj trendovske estetizirane kulture. Pomislimo le na filmsko industrijo in njeno eksploatacijo motivov groze, bolečine in smrti, kajti na ravni medijske kulture se tudi z bolečino zgodi tisto, kar se mora zgoditi glede na kod, ki mu je podvržena. Sterilizira in estetizira se, prikaže se tako, da ob njej profitira standardizirano (macdonaldizirano) estetsko ugodje. Demonsko estetsko triumfira tudi ob njej in z njeno pomočjo.

ESTETIKA KOT FILOZOFIJA UMETNOSTI IN KOT TEORIJA ČUTNEGA, ESTETIZACIJ IN POETIZACIJ

Estetika (gr. *aisthetike episteme*) se je na svoji zgodovinski poti oblikovala kot teorija različnih področij čutnega in kot filozofska disciplina, katere predmet je filozofski pogled na umetniško delo, opazovano na podlagi pojmov o lepem, resničnem, simbolnem, alegoričnem, metaforičnem in glede na posebnost konstitucije estetskega predmeta in njegovih razlik do znanstvenega, religioznega in vsakdanje-praktičnega področja.[1] Ko omenjamo estetiško teorijo (oz. estetiko) kot teorijo čutnosti, mislimo na filozofske raziskave čutnega pojava, čutne gotovosti in razvidnosti, ki so bile opravljene v filozofski tradiciji od znamenitih Platonovih razmišljanj v *Ionu* preko novoveškega racionalizma in senzualizma o *res extensa* do nekaterih prispevkov t. i. *fenomenološke estetike*. Na samem začetku estetike kot samostojne filozofske discipline pa se nahaja prispevek *Alexandra Gottlieba Baumgartna* (1714—1762), pristaša Wolfovega razsvetljenskega filozofskega sistema, ki je v letih 1750 in 1758 v Frankfurtu na Odri objavil svoje temeljno delo *Aestetica acromatica.* Estetiko si je zamislil kot dopolnilo logike oziroma spoznavne teorije (lat. gnoseologia inferior), ki se ukvarja s čutno spoznavno zmožnostjo. Za estetiko kot teorijo o čutnem pa je pomemben tudi Kantov prispevek, in sicer ne samo tisti iz njegove *Kritike presodnosti,* torej njegovega tretjega kritiškega dela, ki je, po današnjih merilih, pravzaprav njegova poglavitna estetika, temveč tudi tisti iz njegove *Kritike čistega uma.*

Mislimo na njegove analize v okviru *Transcendentalne estetike,* ki načeljujejo *Kritiki čistega uma,* in se ukvarjajo s prostorom kot obliko vseh pojavov vnanjega čuta (kot subjektivnim pogojem čutnosti, ki nam edina omogoča vnanje zrenje) in s časom kot apriorno nujno predstavo, ki tvori podlago za vse zore. Tu gre za danes že pozabljen pojem transcendentalne estetike kot znanosti o vseh čutnih načelih á priori, ki izhaja iz tradicionalne filozofske delitve med aistheta in noeta, na čutne in miselne stvari.

Estetika kot teorija čutne gotovosti, negotovosti (varljivosti) in razvidnosti ter kot (družbena) teorija usode čutnosti v sodobnosti (na pri-

---

[1] O nekaterih splošnih vprašanjih sodobne estetike smo pisali v razpravi Spor v estetski teoriji, Anthropos III/1982, str. 130-147.

mer Haugova »blagovna estetika« in Marcusejevo razmišljanje o novi, psihodelični senzibilnosti evropske in ameriške mladine koncem 60. let) — to so pravzaprav mejne in izredne oblike raziskav in mišljenja te teorije. Veliko bolj pomembna in značilna je že več kot 150 let namreč tista njena usmeritev, ki se »pokriva« s t. i. filozofijo umetnosti. Mislimo na estetiko kot disciplino sistemske filozofije (od nemške klasične filozofije do Croceja in Hartmanna ter del v okviru realsocialistične marksistično-leninistične filozofske sistematike, na primer Kaganovi spisi) oziroma v zadnjih desetletjih kot samostojno stroko (metodološko) povezano tako s filozofskimi kot semiotičnimi, psihoanalitičnimi in sociološkimi podlagami, s prispevki sistemske teorije, analitične filozofije in kibernetike.

Estetika kot filozofija umetnosti je predvsem *estetika umetniškega dela* (nem. Werkästhetik); področje njenih raziskav pa sega od analitike umetniško lepega (gr. kalon, lat. pulchrum oziroma, v renesansi, bellum) preko posebne ontologije umetniškega predmeta (raziskave statusa estetskega lika in estetskih sodb ter opredeljevanje razlik med estetskimi predmeti in drugimi razredi predmetov) do analiz socialne problematike delovanja umetniškega dela (umetnina kot družbena ustanova in komunikacijski medij), raziskav odnosov med avtorjem, delom in sprejemnikom in vrednostnih analiz (aksiološka estetika). Estetika umetniškega dela je zato prvenstveno teorija posebnega načina ravnanj in delovanj, ki se objektivirajo v delu oziroma manifestirajo v estetskih procesih. Predmet estetike lahko potem definiramo kot estetsko dejavnost (kot poseben aspekt socialne prakse); estetiko kot teorijo pa umestimo v širše področje teorije kulture, katere predmet je sam civilizacijski proces (definiciji Thomasa Metscherja in Norberta Eliasa).

Estetika kot teorija estetske dejavnosti je v svojih večinskih usmeritvah teorija izrazito zgodovinskega predmeta — umetnosti. Njen razvoj v okviru sodobne filozofije umetnosti je bistveno povezan s spremembami na področju produkcije in reprodukcije umetniških del in z (družbeno) zavestjo o njih. Znane so zgodovinske dihotomije med gnoseološko in ontološko (oziroma prakseološko) estetiko, ki so povezane s temeljnima ontološkima konceptoma posebnosti umetniškega — mimezis in poezis. Prvi (izhaja iz Aristotelove sintagme *mimesis tes praxeos*) se nanaša na prikazovalni in izrazni način umetnosti (tehne, ars), medtem ko se drugi na njen ustvarjalni impulz, povezan z oblikovanjem umetniške dejanskosti sui generis. Za ta, ontološki koncept obravnave umetniškega je značilna naslednja Kosikova misel: »Sred-

njeveška katedrala ni zgolj izraz ali slika fevdalnega sveta, temveč je hkrati prvina zgradbe tega sveta. Ne poustvarja umetniško zgolj srednjeveške stvarnosti, temveč jo hkrati tudi umetniško ustvarja. Vsako umetniško delo ima v neločljivi enoti dvojen značaj: je izraz stvarnosti, toda hkrati ustvarja stvarnost, takšno, ki je ni zunaj dela ali pred delom, temveč prav samo v delu.«[2]

Koncepti t. i. ontološke estetike imajo realno podlago v razvoju modernistične in avantgardistične umetnosti 20. stoletja, v kateri prihaja do opuščanja mimetičnih aspektov in tudi čutno poudarjene razsežnosti »del«. Kako je termin estetika pravzaprav samo še konvencionalna oznaka za filozofijo umetnosti, nam kažejo prav primeri t. i. postestetske umetnosti, pri kateri nastopa estetska funkcija že kot sekundarna ali pa je že kar odsotna. Ko omenjamo neestetski in zgodovinsko gledano, postestetski značaj umetniških del (mislimo na dela 2. polovice 19. in iz 20. stoletja), je potrebno omeniti teoretski prispevek Walterja Benjamina, ki je v obdobju med vojnama razvil t. i. estetiko alegorije. V svoji znameniti razpravi *Umetniško delo v času svoje tehniške reprodukcije* pa je Benjamin oblikoval misel o zgodovinski funkcionalni spremembi sodobnega modernističnega umetniškega dela, za katerega bo morda že kmalu postala odvečna celo njegova eksplicitno umetniška funkcija.[3]

Omenjanje Benjaminove postestetske umetnostne teorije nas usmerja k svojevrstnemu zanimanju za estetiko sodobnega umetniškega dela, ki je dosegla enega svojih vrhov z Adornovo *Estetiško teorijo,* zavezano radikalnemu premisleku o smiselnosti umetnin danes in njihovi zanimivosti za (filozofsko) misel. Svoje poglavitno estetiško delo je Adorno namreč začel z besedami: »Samo po sebi je postalo razumljivo, da ni nič več samoumevno, kar zadeva umetnost, ne tisto, kar je v njej, niti tisto, kar je v njenem odnosu do celote, in celo ne njena pravica do obstoja.«[4] Ta misel skepse in negotovosti pa je le ekstrem v okviru Adornove protiheglovske estetike, ki je izvirno mislila posebnosti nemškega estetskega idealizma, temelječega na spoznanju: »Da v njej pride resnično do obstoja, naredi umetnino za skandalon filozofije. Idealistični estetiki je kot lepota vedno hkrati predpostavljeno, kar je mišljenju lahko samo šele zadano: konkretna sprava nasprotij med splošnim in posebnim, enotnim in mnogoterim, duhom in dejanskost-

---

[2] K. Kosik, Dialektika konkretnega, Ljubljana, 1967, s. 138.

[3] Benjaminove prispevke k sodobni estetiški teoriji smo nadrobno obravnavali v knjigi Oblika kot problem, Ljubljana, 1985.

[4] Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt na M., 1974, s. 9.

jo.«[5] Mišljen je t. im. nemški estetski idealizem od Schillerja preko Schellinga do Nietzschejeve apologije sveta kot estetskega fenomena. V Nietzschejevem delu *Rojstvo tragedije iz duha glasbe* je »svetovni temelj« sam zamišljen kot resnični subjekt umetnosti; slednja je interpretirana kot kozmično dogajanje, kajti »samo kot estetski fenomen je večno upravičen svet in obstoj«.[6]

Gre za povezovanje upravičenosti teorije z odličnostjo njenega predmeta za sam filozofski pojem resnice, kar je Peter Sloterdijk v delu *Kopernikanska mobilizacija in ptolemejska razorožitev* opisal z besedami: »Filozofija rabi estetiko danes, da bi smela na ovinku preko estetiške teorije povedati, kar bi morala povedati, če bi bila še 'pravilna filozofija'. Estetika je bergla, s pomočjo katere se vleče skozi 20. stoletje neka nemožna filozofija. Filozofska estetika je postala kriptoetika sedanjosti. Filozofiji rabi kot pribežališče, v katerem prezimlja arhaini pojem resnice — kot vizija resničnega življenja, nek pojem, ki ga ne bi upal poučevati noben moderni filozof več v neposredni intenciji. Tako fungira estetika od Schillerjevih *Pisem o estetski vzgoji človeka* do Adornovih umetnostnoteoretskih spisov kot morala nekega sveta brez morale in kot zadnji organ resnice za neko epohalno stanje, ki ve o resnici samo, da je predsodek živčnosti.«[7]

Estetika je torej na podlagi te svoje nadomestne funkcije ekskluzivna in smiselna, kajti ukvarja se s področjem, ki je v duhovnem in družbenem okolju zamenjave kulturnih paradigem in velike krize sistemske filozofije prevzela mesto »organona resnice«. Ker od filozofije ni več mogoče pričakovati nikakršne obravnave substancialnega pojma resnice, je vloga imetja deleža na resničnem, posredovanim simbolno, pripadla umetnosti. Preko umetnosti se je oblikoval pravcati sistem ravnanj, ki so skušala zaseči resnico družbene totalitete. Gre za pojav kulture in še posebno umetnosti kot alibija, ki je imel tudi na Slovenskem in v Jugoslaviji pomembno družbenokritično razsežnost in kulturnopolitično relevantnost. Vrsta literarnih tekstov začetka 80. let je imela funkcijo nadomestkov,[8] pojavljalo se je svojevrstno zaupanje v umetnost in njeno vlogo pri razkrivanju politično tabuizirane totalitete. Umetnost je takrat (presenetljivo) nastopala v vlogi najviš-

---

[5] R. Tiedemann, Studien zur Philosophie Walter Benjamins, Frankfurt na M., 1973, s. 71.

[6] F. Nietzsche, Rojstvo tragedije iz duha glasbe, Ljubljana, 1970, s. 26.

[7] P. Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptoloemäische Abrüstung, Frankfurt na M., 1987, s. 39.

[8] O tem smo pisali v razpravi Besedila kot nadomestki, Naši razgledi, Ljubljana, št. 18 (785), 28. septembra 1984.

jega načina, s katerim si resnica priskrbi eksistenco, če parafrazirano posežemo po znani Heglovi izjavi iz njegovih *Predavanj o estetiki.* Pri tem gre za svojevrstno arhaiko, lastno pedagogiki estetskega, ki izhaja že iz Schillerjevih *Pisem o estetski vzgoji človeka.*

Ta opredelitev umetnosti glede na pojem oziroma merilo resnice nikakor ni samoumevna in tudi smiselna glede na dejanskost umetnostne tradicije in njenih teorij. Da je posebnost umetniškega prav nevtralnost do merila resničnosti ali neresničnosti, je celo relevantno spoznanje nekaterih znanih estetik. Po tej lastnosti naj bi se umetnost celo korenito ločila od znanosti, vendar pa je to stališče mogoče relativirati z Goodmanovo mislijo, da ima tudi znanost zelo malo opraviti z resnico. »Navzlic prevladujoči doktrini igra resnica celo v znanosti zelo majhno vlogo. (...) Znanstvene hipoteze, tudi če so kolikor se da resnične, so brez vrednosti, če ne zadostijo tem, z našo raziskavo naloženim minimalnim zahtevam po širini bogastva in v specificiranju, če ne omogočijo analize ali sinteze, ki bi nekaj povedala, in če ne navržejo pomembna vprašanja ali nanje ne odgovorijo. Resnica ne zadostuje; je kvečjemu nujni pogoj. Vendar ji celo s tem priznavamo preveč; najbolj imenitni znanstveni zakoni so redko povsem resnični.«[9]

Vendar pa je zvezo resnice in umetnosti ugotavljala tudi sodobna estetika, konkretno Adornova, čigar *Estetiška teorija* je, kot pravilno ugotavlja Sloterdijk, še enkrat (pre)mislila umetnost kot medij resnice. »Vsebina resnice umetniškega dela je objektivna rešitev uganke vsakega posameznega dela. S tem ko zahteva rešitev, usmerja na vsebino resnice. To je moč dobiti samo s filozofsko refleksijo. To in nič drugega ne opravičuje estetike.«[10] Med filozofijo (estetiko) in umetnostjo obstaja torej tesna zveza; druga rabi prvo za svojega razlagalca, prva pa drugo kot dokaz za to, da je sporen popoln monopol znanosti na spoznavnem področju. Umetnost vsekakor zasega nek modus izkustva sveta, ki se manifestira v umetniškem delu. Slednje je realizacija tistega, kar ima filozofija samo v refleksiji. Estetiška teorija opravičuje svoj obstoj z razlago umetnin kot mest resnice.

V nasprotju s tem, adornovskim zasnutkom pa nekatere teorijo (kot omenjena Goodmanova) negirajo zvezo umetnosti in resnice, prav tako pa tudi kakršnokoli posebno relevantnost umetnosti za filozofijo. Estetiko razumejo izključno kot stvar preteklosti: kriza sistemske filozofije je postavila pod vprašaj tudi to posebno disciplino, ki se vrhu

---

[9] N. Goodman, Kunst und Erkenntnis, v: Theorien der Kunst, Frankfurt na M., 1984, s. 588.

[10] T. W. Adorno, Ästhetische Theorie, s. 193.

vsega ponaša še s tako neposrečenim, glede na področje obravnave spornim imenom (kar je, to bomo natančneje obravnavali kasneje, ugotavljal že Hegel v uvodu v svoja *Predavanja iz estetike*), kajti med estetskim in umetniškim obstaja razlika, ki jo je razvoj umetnosti v 20. stoletju samo še poglobil. Vprašamo pa se tudi lahko, ali ne govori za konec estetike oziroma njeno popolno neaktualnost tudi dejstvo, da je bila ta teorija predvsem v začetkih svojega razvoja bistveno vezana na tradicionalno metafizično delitev med čutnim in miselnim, razumskim, kar pomeni, da je vezana na nek izrazito zgodovinski »svet«, ki ga je povsem presegla sedanja konstelacija, za katero je značilno ukinjanje razlik med materijo in duhom, čutnim in razumskim, subjektom in objektom. Umetniški »material« je v mnogočem izgubil svoj čutni značaj; ni več nekaj, kar je vidno in otipljivo in se kot objekt zoperstavlja subjektu. Dejanskost, doživeta skozi optiko medijskih tehnologij informacijske družbe, je sestavljena iz elementov, ki se organizirajo iz strukturnih zakonitosti (matric) in ne več iz prostorskih in časovnih meril.

Kot primer kritičnega, celo povsem odklonilnega stališča do upravičenosti filozofske estetike danes naj omenimo prispevek Wolfganga Iserja (iz razprave *Perspektive interpretacij moderne umetnostne teorije*), ki se zavzema za (nefilozofski) koncept umetnostnih teorij z naslednjo ugotovitvijo: »Moderna umetnostna teorija se loči od filozofske estetike pogosto prav tako, kot se ta od aristotelske poetike pravil, iz katere se je izločila. Če je poetika pravil usmerjala k postopkom proizvajanja umetniškega dela, potem je merila filozofska estetika na spoznavanje tistega, kar naj bo umetnost. (…) Različnim manifestacijam filozofske estetike je bila skupna premisa, da bodi umetnost kot pojav resnice predstavitev izvrstne dejanskosti in kot takšna reprezentacija celote. (…) To pokrivanje umetnosti in estetike so ukinile moderne teorije umetnosti. Ne razumevajo se več — ne glede na izjeme (marksizem in metafizična estetika) — kot delne discipline filozofskih sistemov… Potemtakem ne govorijo več o umetnosti nasploh, temveč o strukturah, shematizacijah, sporočilih, estetskih predmetih, pesniških vsebinah, estetski rabi znakov in s tem razstavljajo s pomočjo metafizičnih premis poenoten pojav umetnosti v pahljačasto področje razložljivih delnih komponent.«[11] Umetnostne teorije so po Iserju izrazito pluralistično naravnane na posebne aspekte umetniških del in jim je tuja monolitnost filozofske estetike. Obstaja vrsta govoric teh teorij, ki

---

[11] Theorien der Kunst, Frankfurt na M., 1984, s. 33, 34.

se nanašajo samo na posebne razsežnosti umetniškega dela. Pogled na celoto (umetniški »svet«) je v optiki te spremembe od estetike k umetnostni teoriji torej že stvar preteklosti.

Iser ugotavlja torej krizo monolitnega totalitetnega pogleda na umetnost, kakršen je bil lasten velikim sistemom nemškega transcendentalnega idealizma. Schelling je v svoji *Filozofiji umetnosti* namreč mislil umetnost nasploh, in to v vsej univerzalni pomenljivosti, torej kot celoto dejanskosti v stopnji ali potenci umetniškega. Enotnost umetnosti in pojma o njej pa je še posebno postala vprašljiva v 20. stoletju, ko je pluralizem umetniških oblik privedel do korenite zamenjave paradigem na tem področju, tako da je singularni pojem umetnosti ostal merodajen samo še za neko (neo)klasicistično, z vseh koncev in krajev izpodbijano dejanskost umetnosti.

Seveda pa velikih sprememb na področju umetnosti in njenega odnosa do družbenega (raba novih tehnologij, spremenjena recepcija, oblikovanje medijske kulture) ni spremljal nikakršen molk teorije. Že omenjena estetika alegorije Walterja Benjamina, Brechtovi spisi o t. i. epskem gledališču in estetika izginjanja Paula Virilia so samo trije, vendar pomembni odgovori mišljenja na izziv velikih sprememb na področju novega oblikovanja umetniškega dela in njegove spremenjene družbene recepcije. Prav tako pa je tudi avtonomni razvoj družboslovja in humanistike, še posebno filozofije, semiotike in psihoanalize privedel do izvirnih analiz umetnosti, opravljenih z novim metodološkim in analitičnim instrumentarijem. Med Heideggrovim spisom *O izvoru umetniškega dela* in razpravo Abrahama Molesa *Kibernetika in umetniško delo* se uvrščajo ti dosežki sodobnejše misli o umetnosti, ki izhajajo iz fenomenologije, hermenevtike in psihoanalize pa tudi iz semiotike, pragmatizma, semantike in informacijske in medijske teorije.

Že bežna omemba teh raziskav, opravljenih iz različnih teoretskih sestavov, nas je opozorila na zagato z estetiko v smislu njene čiste filozofičnosti. Težave s to disciplino segajo že v preteklost, prav do Baumgartnovega projekta estetike kot *gnoseologiae inferior* iz 18. stoletja, še posebno pa jih je radikaliziral obrat v estetiki, ki se je dogodil z nemško klasično filozofijo in je to teorijo usmeril izključno na področje filozofije umetnosti (Schelling, Hegel). Estetika v tej prevladujoči inačici pa ni imela veliko opraviti z »aisthesis« in »aisthetikos«; stik s čutnim je ohranjala le preko razumevanja umetniškega kot »lepega« videza in, denimo, z analizami umetniškega materiala, kasneje, predvsem z velikimi spremembami v umetnosti začetka 20. stoletja, pa se je zrahljala še ta vez, tako da je prehod umetniškega v neestetskost

oziroma postestetskost bistveno relativiral kompetentnost tradicionalnega koncepta estetike. Razlika med estetskim in umetniškim je namreč postala presodna za usodo in smisel te teorije, ki pa se le izjemoma skuša v analizah, ki dejansko sodijo pod njen pojem: mislimo na raziskave čutnosti, bodisi kot ontologije in gnoseologije čutnega načina (na primer Kantova »transcendentalna estetika«), bodisi kot socialna teorija usode čutnosti v sodobnem družbenem okolju (Haugova »kritika blagovne estetike«).

Ime estetika je torej konvencija. Omenili smo že nekaj zagat, ki spremljajo njeno označevanje, vendar pa naj, na drugi strani, opozorimo še na tiste čvrste točke, torej konstante, ki lahko rabijo kot opora za nadaljnji razvoj teorij(e) tudi pod tem imenom. Mislimo na tradicijo filozofske estetike od Schillerja, Kanta, Schellinga in Hegla do velikih del 20. stoletja (Hartmann, Ingarden, Lefebvre, Bense, Sartre, Adorno, Lukács, Jauss, Jameson), ki je dovolj široko in hkrati specifično opredelila svoj(e) predmet(e) teoretskega dela, na kar smo opozorili že pri omembi t. i. estetike umetniškega dela (Werkästhetik).

Kot oporo mislimo torej prav na to tradicijo, ki jo še naprej navajajo in upoštevajo tudi sedanje, sicer nesistematične in izrazito parcialne estetike, pisane kot razprave o posebnih razsežnostih sedanje umetnosti, vendar mišljene tudi glede na nekdanje kategorije filozofskega premisleka o umetnosti. Ontologija, gnoseologija in (filozofska) antropologija umetnosti so vsekakor še v igri. Pri tem so mišljene filozofske raziskave posebnosti umetniškega načina (udejanjenje, »razdejanjenje«, simulacija, vzpostavljanje videza oziroma fiktivne dejanskosti) ter estetiška teorija dela kot receptivna teorija estetskega koda. Umetniško delo je in ostaja zanimivo za teorijo kot umetna in umetniška stvar, v kateri pride (ali ne pride) do laboratorijskega vzpostavljanja predmetnosti z izrazito simbolnimi funkcijami.

Poleg estetike umetniškega dela — k njej pristopamo v besedilu, namenjenemu analizi Hartmannove estetike in njene relevantnosti za razumevanje sedanjih umetniških del — pa naj opozorimo še na dvoje področij, ki jih smatramo kot smiselna za obravnavano tematiko. Estetika lahko zadobi svojo teoretsko relevantnost in aktualnost tudi kot (kritična) teorija *estetizacij,* kar pomeni, da sledi prenosu estetske funkcije (tudi tiste iz umetniških del) na različne politične in gospodarske ustanove, torej na segmente zunajumetniške dejanskosti, ki si navzamejo estetsko razsežnost z namenom, da bi s tem pridobili večjo politično ali tržno učinkovitost. Mišljena je raba atraktivne čutnosti v vlogi vabe, »navdušenja za nekaj« ali kozmetičnega pribitka menjalni

vrednosti in sodi kot predmet obravnave tudi na področji socialne psihologije in politologije. Mislimo na estetizacijo javnih ustanov, estetizacijo politike, estetizacijo pedagogike, estetizacijo dela (lepo, »atraktivno« delo), blagovno estetiko in estetizacija telesa.

Drugo relevantno področje raziskav te teorije (mislimo na koncept estetike v širšem, ne na teorijo umetniškega dela vezanem smislu) pa je analiza *poetizacij*: teorija skuša slediti prenosom umetniške kreativnosti, temelječe na presežni teži možnega nad realnim, na zunajumetniška področja. Tu je v igri obravnava avantgardističnih in neoavantgardističnih poskusov spreminjanja sveta po meri umetniške ustvarjalnosti (koncepti in uresničenja umetniških komun, umetnostne pedagogike, anarhizma v obliki »umetnosti na cesti« in »družbe kot umetniškega dela«). Ti prenosi so dejansko poskusi, ki ne uspejo: oblika in način njihovega poraza pa ponovno usmerjata k premisleku osnovne razsežnosti estetskega kodiranja.

Za poetizacijo je značilno razumevanje umetnosti same s strani umetnikov kot izrazito socialnega projekta, kar pomeni izhajanje iz podmene o obstoju primerljivosti med estetskim in socialnim in zato pristajanje na možnost, da se z »umetniško mero« presoja zunajumetniške pojave in nanje tudi učinkuje. Utopični impulz se skuša prenesti na zunajumetniško dejanskost, kar konkretno pomeni, da se naj tudi izobraževalne, politične, produkcijske, ekonomske in druge javne ustanove razrešijo teže nekakšne zaresne funkcionalnosti in profitne služnosti ter naj se ekstatično odpro ravnanjem, povezanim z divjo, do vsakokratnih družbenih norm subverzivno rabo domišljije in spontanosti.

Za preusmeritev estetike na področje analiz estetizacij govorijo tudi veliki kulturni obrati v okviru postindustrijskih, informacijskih, potrošniških, spektakelskih in medijskih družb ter družb zabave, doživetij in prostega časa. Izraziteje kot na umetniškem področju se danes estetsko pojavlja v okviru različnih estetizacij na zunajumetniških okoljih. K razširjenemu pojmu sedanje estetike usmerja tudi obrat od simulacij k stimulacijam in mainstreamovska težnja, da se vrsto vsakdanjih, celo trivialnih dejavnosti transformira v estetske dogodke. Uresničiti estetsko uživanje na vrsti neumetniških področij, je torej eden imperativov v sedanjih družbah zabave, doživetij in spektakla. Estetizirana okolja pa so tudi področja akcij t. i. estetskega človeka (homo aestheticus), ki je značilen lik sedanjosti in zanimiv tudi za estetiško teorijo v smislu obrata od »estetike (umetniškega) dela« k »estetiki estetskega človeka«.

Za pisca *Demonskega estetskega* je zato predmet estetike danes *estetska dejavnost v najširšem smislu,* ki ne vključuje samo analiz estetskega na umetniškem področju (problem estetskega uživanja, estetskih likov, irealnosti, derealizacije, metafizičnih kvalitet, recepcije itn.), ampak tudi teoretske obravnave estetizacij različnih področij ter akcije, doživljanja in stimulacije estetskega človeka. In ko posegam k tako širokemu področju estetiških analiz (obravnavanim temam v smislu estetike kot filozofije umetnosti bosta v tej knjigi zato sledili poglavji o estetskem človeku in njegovih tehnostimulacijah), tako rekoč moram omeniti prvi imeni slovenske estetike, ki sta že pred šestimi in sedmimi desetletji tudi posegli k »prekoumetniškim« predmetom estetike. To sta bila Franc Veber s svojo *Estetiko* (1925), v kateri je področje estetiških raziskav opredelil kot logiko estetskega čustvovanja in stremljenja, in Alma Sodnikova s svojim delom *Zgodovinski razvoj estetskih problemov* (1928), v katerem je predmet estetike definirala kot estetsko skušnjo, kar je bistveno širše področje od estetskega umetnosti.

K ESTETIKI NICOLAIJA HARTMANNA

UMETNOST V IDENTITETNIH PROCESIH ABSOLUTNEGA DUHA

Obravnavo *Estetike* Nicolaija Hartmanna, obsežnega in pomembnega teksta estetike 20. stoletja, inspiriranega s fenomenološko metodo in avtorjevimi avtonomnimi prispevki k ontologiji in gnoseologiji, začenjamo s krajšim ekskurzom k temeljnim premisam Heglove *Estetike,* in sicer tistih Heglovih izvajanj, ki se gibljejo predvsem v območju ontologije biti umetniškega dela. Skok k branju tega Heglovega dela (predvsem njegovega 1. dela) nam bo torej rabil kot osvetlitev teoretske platforme vrhunskega modela estetike kot filozofije umetnosti iz 19. stoletja in s tem tudi kot štartna točka za načrtovano analizo omenjenega Hartmannovega dela in tudi njegovih drugih, za estetiško teorijo relevantnih prispevkov.

»Heglova *Estetika* pomeni na področju filozofije umetnosti vrhunec meščanskega mišljenja, napredne meščanske tradicije. Znane pozitivne strani Heglovega mišljenja in njegovega načina pisanja prihajajo prav v tem delu do najbolj jasnega izraza; univerzalost njegovega védenja, njegov globok in izboren občutek za lastnosti in protislovja zgodovinskega razvoja, dialektična povezava zgodovinskih problemov s teoretskimi in sistematičnimi vprašanji splošne objektivne zakonitosti: vse te pozitivne črte Heglove filozofije se najbolj jasno kažejo v njegovi *Estetiki.*«[12] Te besede superlativov je filozof Gyorgy Lukács namenil temu Heglovemu delu, ki je naslovljeno s *Predavanja o estetiki (Vorlesungen über die Asthetik)* izšlo prvič 1835. in drugič, popravljeno in izboljšano, 1842. leta. Mislimo na Hothovo predelavo in redakcijo predavanj, ki je bila vključena v celotno izdajateljsko podjetje Heglovih del in ki se je v prvi verziji pojavila tudi v Glocknerjevi jubilejni izdaji Heglovih del v 20. knjigah.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770—1831) je začel svoja *Predavanja o estetiki* z natančnim definiranjem področja estetike in s tem tudi negiranjem tistega, kar estetika ni, pač v smislu znamenite misli o determinaciji kot negaciji. Estetika je Heglu le zakoreninjeno ime za znanost, ki je dejansko filozofija lepe umetnosti. V ospredju njenega interesa v *Predavanjih o estetiki* sta zato filozofija ter umet-

---

[12] G. Lukács, Hegels Ästhetik, navajamo iz dela Hegel, Ästhetik, Berlin, 1955, s. 11.

nost, in sicer takšna umetnost, ki je lepa. Po Heglovem mnenju sta namreč napačna za označevanje tega področja izraza estetika in kalistika; prvi zato, ker ne gre za znanost o čutnem (nasploh) in drugi, ker ne gre za znanost, ki bi opazovala lepo nasploh, temveč opazuje le tisto v umetnosti.

Ta uvodna distinkcija nas zato usmerja predvsem in samo k umetnosti kot edinemu predmetu zanimanja tistega področja filozofije, ki mu je, sicer netočno glede na dejanskost obravnave, ime estetika. Kaj je z umetnostjo in za kakšno lepoto gre pri tem, se lahko najprej vprašamo, in potem tudi po tem, zakaj se filozofija sploh ukvarja s tem predmetom, kaj je na njem torej tako vredno, da zasluži njeno pozornost in temeljito obravnavo? Filozofija kot najvišja oblika absolutnega duha, sebe razumevajoči um, se glede na temeljne premise Heglovega panlogističnega filozofskega sistema ukvarja z umetnostjo zato, ker gre pri njej za duhovno produkcijo in duhovne predmete, in tudi samo v toliko (kolikor gre za posebni duhovni način bivanja) je zanjo zanimiva. »Prav zato pa umetniški produkt obstaja samo, če je prešel skozi duh in izšel iz duhovne producirajoče dejavnosti,«[13] je zapisal Hegel, potem ko je povezal obstoj čutnih oblik in tonov v umetnosti z zadovoljevanjem duhovnih interesov.

Prvi problem Heglove filozofije umetnosti je torej duh v umetnosti in način njegovega pojavljanja, kar pa vključuje tudi eksplicitno vrednostno razsežnost: »Po tem se nahaja umetniško delo višje kot sleherni naravni produkt, ki ni opravil tega prehoda skozi duh.«[14] Višja (hierarhična) vrednost v razredu predmetov pripada torej tistemu, kar je oduhovljeno (»kajti vse duhovno je boljše od slehernega naravnega predmeta«[15]). Duhovno delo, v katerem se slikarsko prikaže kako pokrajino, je višjega ranga kot zgolj naravna pokrajina sama, je v tem smislu razmišljal Hegel. Filozofija umetnosti je torej teorija o duhovnih predmetih, ki obstajajo na umetniški način. Duh se tukaj ukvarja z nečim duhovnim samim, kar je sicer poglavitna misel Heglove identitetne filozofije. Gre za samospoznavanje duha v »umetniškem materialu« in na umetniški način.

Njen antropološki motiv je strah pred drugim, pred za delujoči duhovni subjekt netransparentno drugobitjo (na sebi). Ta strah je povezan z nesvobodo nevedneža in njegovo dezorientacijo ob srečanju s tistim, kar še ni vstopilo v območje (duhovne) védnosti: »Nevednež ni

---

[13] isto delo, s. 82.
[14] isto delo, s. 73.
[15] isto delo, s. 74.

svoboden, kajti njemu nasproti se nahaja nek tuj svet, nekaj onkraj in zunaj, od katerega je odvisen, ne da bi si ta tuj svet naredil za samega sebe in bil potem kot v nečem svojem pri sebi samem.«[16] Takšen tuj svet je za Hegla — v nasprotju s kantovsko tradicijo estetike naravno lepega — tudi območje naravnih predmetov na sebi, ki jih zato pušča onkraj območja estetike. »... Umetnost, ki ima resnično in duh za svoja predmeta, ne more doseči njunega zrenja s pomočjo posebnih naravnih predmetov kot takih, s pomočjo sonca npr., lune, zvezd itn. Slednji so čutne eksistence, vendar posamezne, ki vzete za sebe ne morejo omogočiti zrenja duhovnega.«[17]

Hegel govori v zvezi z umetniškim (spoznavnim) načinom o zrenju, ki je ena temeljnih kategorij njegove *Estetike*. Povezana je s samim načinom obstoja umetnosti kot duha, ugledanega s stališča opazovalca. »Naloga« umetnosti je namreč v tem, da prikaže idejo za neposredno zrenje v čutni obliki. Poudarek je na čutnem (v tej zvezi naj omenimo njegovo znamenito misel o lepem kot »čutnem svetenju ideje«[18]), ki pa je v umetniških delih razrešeno svoje navezanosti na materialno neposrednost in povzdignjeno v t. i. goli videz, kar omogoča tudi temeljno konstelacijo umetniškega sveta (okolja umetniških del): nahaja se v sredini med neposredno čutnostjo in idealnimi mislimi. Seveda pa je ta sredina postavljena v območje duha samega in njegove svobode kot njegove najvišje določitve. Pri tem je svoboda mišljenja pod imperativom »strahu pred neduhovnim drugim«, torej v smislu, da ne najde subjekt v tistem, kar mu stoji nasproti, nič tujega, nobene meje in ovire, temveč najde v njem samega sebe. In pot k vzpostavitvi svobode kot vednosti in identitete jaza v duhovni drugobiti je delovanje kot spreminjanje in proizvajanje.

»Smrt, če hočemo tisto nedejanskost tako imenovati, je najstrašnejše, in zadržati mrtvo je tisto, kar zahteva največjo moč. Nemočna lepota sovraži razum, ker ji pripisuje tisto, česar ne zmore. Vendar življenje duha ni tisto, ki se boji smrti in se kot čisto varuje pred opustošenjem, temveč je tisto življenje, ki smrt prenaša in se pri njej zadržuje. Svojo resnico zadobiva duh samo, če v absolutni raztrganosti najde samega sebe. Ta moč ni duh kot tisto pozitivno, ki abstrahira od negativnega, kot če rečemo o nečem, da je nič ali lažno, in potem, ko smo z njim na kratko opravili, gremo od njega proč k čemer koli drugemu, temveč je duh ta moč samo, če gleda negativnemu v obraz in se

---

[16] isto delo, s. 135.
[17] isto delo, s. 138.
[18] isto delo, s. 146.

mudi pri njem. To mudenje je čarobna moč, ki tisto, kar je negativno, spreminja v bit. Ta moč je tisto, kar smo prej imenovali subjekt, ki (...) ukinja abstraktno, se pravi samo na splošno *bivajočo* neposrednost, in je zato resnična substanca.«[19]

Ta misel iz Predgovora k *Fenomenologiji duha* nas usmerja k samemu jedru Heglove filozofske dialektike: duh je moč, in sicer spoznavna moč (namreč tista zadobivanja in produkcije resničnega), v tem, da gleda smrti kot negativnosti v obraz, se mudi pri njej, vztraja pri drugobiti. Tu je pomenljiv tisti poudarek, ki je namenjen kritiki miselnega postopka, ki bi se umikal pred negativnim in smrtjo (tukaj pripoznano kot tisto najstrašnejše) v smislu, da z nečem (drugim, nenavadnim, mrtvim, negativnim) opravimo na hitro, zamahujoč z roko, češ da ni (vredno) ničesar. Nasprotno, na tem, tu obravnavanem mestu, priznava Hegel obstoj negativnega, strašnega, mrtvega, marginalnega, zavrženega in vidi njegov smisel za spoznavni proces duha samega. Ukvarjanje z njim razglaša celo kot nekaj pozitivnega, namreč kot moč, do katere se tisti, ki je ne zmore, obnaša celo afektirano, s sovraštvom. To čustvo pripisuje Hegel lepoti kot nemočni in nesposobni zadržanja pri smrti. Ta interpretacija pa nikakor ni prevladujoča v evropskih mitologijah in filozofijah (popolnoma nasprotno je trdil H. Marcuse), je pa simptomatična za Heglovo obravnavo lepega.

Imenovanje smrti in negativnega na tem mestu govori v prid Heglovemu ugotavljanju in evidentiranju marginalno dejanskega in celo (najstrašnejšega) nedejanskega. Vendar najde ključ za odvzemanje njegove tujosti in strašnosti v racionalni spoznavni potrošnji — »spoznavajočem« delovanju absolutnega duha, ki išče zavestnost drugobiti, samega sebe v njej in jo skuša prevesti v identitetni spravni proces samozavedovanja. Smrt je tu, smemo paradoksalno reči, zato, da bi postala življenje, drugobit zato, da bi prešla v identitetno bit samozavednega duha.

Navedeno mesto iz *Fenomenologije duha* je značilno, ker nam kaže na mejo Heglove estetiške misli: »nelepi« duh oziroma močni duh, ki ni nemočna lepota, je organon spoznavanja negativnega in morbidnega ter zadrževanja pri njem. Identiteto in spravo z njim doseže torej šele najvišji duh, ki je razumski, in ne tisti, lasten lepoti. Tu se lahko vprašamo, ali si ni Hegel s tem zaprl pot k razumevanju tiste »lepe« umetnosti, ki ne vztraja na racionalni komunikaciji z negativnim in na njegovih racionalnih identifikacijskih potrošnjah, temveč mimo apetita

---

[19] Hegel, Werke in zwanzig Bänden, 3 (Phänomenologie des Geistes), 1970, s. 36.

po identifikaciji zgolj dopušča tisto marginalno, strašno in smrtno kot nekaj neidentičnega, drugega, nespravljivega, za zmerom ostajajočega zunaj racionalno-spoznavne duhovne potrošnje. V tej zvezi lahko tudi povsem enostavno, po načelu per negationem, ugotovimo nastavke neke protiheglovske estetike, ki jo lahko izvajamo prav onstran Heglovega identifikacijskega duhovnega postopka. Vendar pa je odločitev za takšno usmeritev bistveno povezana prav s Heglovim odkritjem in priznanjem »absolutne drugobiti« — smrti kot strašnega nedejanskega. Z opozorilom na vztrajanje duhovnega subjekta pri nedejanskem, pri pogledih smrti v obraz je Hegel tudi, smemo reči, odkril paradigmo umetniškega postopka, njegovega transcendiranja.

Posameznik dosega zavest o sebi s teoretskim osveščanjem in praktično dejavnostjo v smislu, da v »tem, kar mu je neposredno dano, kar je zanj zunanje, proizvede samega sebe in se v njem hkrati sam prepozna. Ta cilj doseže s spreminjanjem zunanjh reči, ki jim vtiska pečat svoje notranjosti in v njih potem odkriva svoje lastne določbe. Človek naredi to, da bi kot svobodni subjekt odvzel tudi zunanjemu svetu njegovo pusto tujost in užival v oblikah reči samo zunanjo realnost samega sebe.«[20]

V tem, heglovskem smislu je razmišljal tudi mladi K. Marx v prvem *Pariškem rokopisu:* »Predmet dela je zategadelj *upredmetenje človekovega generičnega življenja;* vtem ko se človek podvaja delovno, dejansko, in zategadelj opazuje samega sebe v nekem od sebe ustvarjalnem svetu.«[21] Cilj je torej subjektova identiteta v drugobiti, spremljana z njegovim občutkom zadovoljstva na podlagi samospoznavanja, samoopazovanja in samoobčutenja. Umetnost umešča Hegel v takšen proces »odvzemanja tujosti zunanjemu svetu«, torej v okolje identitete duha s samim seboj v (vnanji) drugobiti.

Na tem mestu naj omenimo delo, ki se kritično nanaša na Heglovo identitetno estetiko, in je pravzaprav estetiški spis, pisan iz protiheglovskega duha — Adornovo *Estetiško teorijo.* To je tekst »kritiške estetike« oziroma »estetike negativnosti«, ki jemlje estetsko realnost kot dokaz za to, da samo bivajoče še ni vse. »Da umetniška dela tukaj so, kaže na to, da nebivajoče lahko je. Dejanskost umetniških del priča za možnost možnega.«[22] Umetnost je torej skušal Adorno misliti onstran Heglove »teodicije dejanskega«, popolne duhovne identitete v drugobiti, porojene iz strahu pred »čisto drugim«. Priložnost umetniških del je zato

---

[20] Hegel, Ästhetik, Berlin, 1955, s. 75.
[21] Marx Engels Izbrana dela I., Ljubljana, 1969, s. 309.
[22] Th. W. Adorno, Ästhetische Theorie, 1974, s. 200.

uvidel v participaciji na neidentičnem, odprtem za drugo, in teoretski korektiv, ki ga je v tej zvezi uporabil, je bila prav protiheglovska rehabilitacija pojma »naravno lepega«, definiranega z besedami: »Naravno lepo je sled neidentičnega na rečeh pod začaranostjo univerzalne identitete.«[23] (Ugovor primatu umetniško lepega nad naravnim lepim pa se seveda ne nanaša kritično samo na Heglovo *Estetiko,* temveč tudi na estetiške spise Schillerja, Schellinga in F. Th. Vischerja.)

Umetniška »korespondenca« z neidentičnim je torej bila Adornu priložnost za dejansko transcendiranje, anticipiranje; naravno lepo ima status zarje, slutnje, obeta (nem. Vorschein). Preseganje, »sijanje za naprej« in obetanje, lastno umetnosti, pa je skrajno tuje poglavitni intenciji Heglovega filozofskega sistema, čigar subjekt je absolutni duh, ki, nasprotno, sam preseže umetnost v svojem samorazvoju. Heglova *Estetika* je zato tekst resignacije: ne govori le o konkretnih, z možnostmi delovanja povezanih (čutnih, materialnih in duhovnih) mejah umetnosti, temveč o njeni absolutni razvojnozgodovinski meji in celo usodni blokadi. »Toda kot ima umetnost v naravi in končnih področjih življenja nekaj, kar je pred njo, ima prav tako nekaj, kar je po njej; to je nek krog, ki zopet presega njen način dojemanja in predstavljanja absolutnega. (…) Umetnost nam ne velja več za najvišji način, v katerem si resnica priskrbi eksistenco. V celoti se je misel že zgodaj obrnila proti umetnosti kot čutni predstavi božanskega.«[24]

Ta navedek prinaša Heglovo znamenito misel o t. i. problemu »konca umetnosti«, ki seveda ni izrečena naključno, temveč je neizogiben del njegove sistemske filozofije. Nikakor ni pri tem mišljen konec umetnosti v smislu nekakšnega fizičnega onemogočanja ali celo uničenja umetnosti: »Konec umetnosti« je mišljen samo kot nepreklicna izguba odličnega, primatnega mesta v duhovni hierarhiji in strategiji, in sicer tisti, ki je namenjena identitetnim procesom samospoznavanja absolutnega duha. Gre za ničnost ali vsaj nezadostnost umetnosti glede na »najvišji način, s katerim si resnica priskrbi eksistenco«. V nasprotju z religijo in znanostjo (kot višjima oziroma najvišjima oblikama resnice) je torej umetnost manj resnična; njena eksistenca se lahko dogaja mimo zahteve po najvišji resnici.

Hegel tudi omenja njeno nezadostnost glede na ustrezno misel o božanskem, kar pomeni, da lahko na podlagi doslej zapisanega že izpostavimo njegove mejne opredelitve posebnosti umetniškega:

---

[23] isto delo, s. 114.
[24] Hegel, Ästhetik, Berlin, 1955, s. 139.

– Za umetnost je pomemben in celo arbitraren delež na duhu, vendar pa je relativno omejen, kar pomeni, da umetniškim delom (z močnim poudarkom čutnega) pripada relativno nizko mesto v hierarhiji duhovnih dejavnosti.
– Razvoj višjih oziroma najvišjih oblik védenja je razvrednotil »napredek« umetnosti v smislu njene duhovnosti; delež na napredku imajo glede na intenzivnost duha v njih popolnejše oblike, ki so prišle za njo.
– Umetnost je manj ustrezna ali celo neustrezna glede na merila resnice in spoznavanja oziroma predstavljanja božanskega.

Heglovo misel o koncu umetnosti seveda lahko brez težav vključimo v Heglov filozofski sistem in razumemo iz njega. Postulat Minervine sove, ki na večer razpre svoja krila, je tukaj zelo merodajen. Filozofska estetiška misel lahko v svoji dominantni panlogistični orientaciji nastopi šele v trenutku, ko je »svetovno-zgodovinska igra umetnosti« odigrana, ko je lahko torej pametno zgovorna kot general po končani bitki.

Tu bi seveda lahko nadalje razčlenjevali pomen te misli v smislu, ali ni bilo to Heglovo spoznanje pravzaprav priložnost za postheglovske in celo protiheglovske teorije, ki so zato tudi vrednostno mislile umetnost kot vprašanje prihodnosti, vendar umetnost, ločeno od zavezanosti deležu na najvišji resnici in božanskem, vendar pa našo pozornost ponovno usmerimo k Heglovi *Estetiki,* in sicer k podrobnejšim vprašanjem o načinu obstoja umetniških del ter o »stopnji« duhovnosti in resničnosti v njih.

ONTOLOŠKA POSEBNOST UMETNIŠKEGA DELA

Ob primeru znamenitega nizozemskega slikarstva je Hegel postavil vprašanje, o tem, kaj je na teh slikah vsakdanjih motivov tisto, kar nas tako vznemirja in privlači, kajti gre pravzaprav za motive in slikana razmerja, ki nas v sami dejanskosti ne »ganejo«, saj tudi vsakdanji ljudje stopamo v njih. Njegov odgovor je pričakovan. Na teh znamenitih umetninah starih mojstrov nas privlači »svetenje in pojavljanje (nem. Scheinen und Erscheinen,) predmetov kot produciranih preko *duha,* ki najgloblje spreminja tisto, kar je zunanje in čutno na celotni materialnosti. Kajti namesto volne in svile, ki eksistirata, namesto dejanskih las, kozarca, mesa in kovin vidimo gole barve, namesto celotnih razsežnosti, ki so potrebne nečemu naravnemu, da bi se pojavilo, vidimo golo površino in kljub temu dobimo prav isti pogled, kot ga daje dejansko. B. Glede na navzočo prozaično realnost je zato ta, preko duha producirani videz čudesa idealnosti nek, če hočemo, posmeh in ironija o zunanjem naravnem življenju.«[25] Umetniška dela torej sodijo v razred duhovnih, vendar čutno oblikovanih predmetov, ki sicer ne zasedajo visokega mesta v hierarhiji duhovnosti (nasprotno, gre za relativno nizko stopnjo duhovnosti v njih, kar jih uvršča, glede na napredek svetovnega duha, celo med nekaj preteklega), vendar pa se duh celo na tej umetniški stopnji razodeva v vsej fascinantnosti: celo ta šibki umetniški duh omogoča tem delom neko vehementno, posmeh in ironijo vzbujajoče preseganje naravnega obstoja predmetov.

Tu se lahko vprašamo po nadrobnejši opredelitvi te duhovne posebnosti umetniških del. Hegel je izpostavil lahkotnost njihovega produkcijskega načina v smislu, da poteka delanje umetniških del onstran muke realnega presnavljanja in oblikovanja realnih predmetov, kajti gre za produkcijo umetniškega videza kot pristnega načina njihovega bivanja. »Nasprotno 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. (…) V tej idealnosti je umetnost sredina med zgolj objektivnim ubožnim življenjem in zgolj notranjo predstavo. Dobavlja

---

[25] isto delo, s. 189.

nam predmete same, vendar tiste iz notranjosti; ne daje nam jih za siceršnjo uporabo, temveč omejuje interes na abstrakciji idealnega videza za zgolj teoretski pogled.«[26] Lahek umetniški način je torej povezan z ontološko stopnjo bivajočega kot umetnosti, ki je (samo) videz. Ne gre torej za realne predmete, napravljene s težavnimi postopki in namenjene uporabi, temveč za njihovo umetniško »(na)videzno« pojavljanje, namenjeno zgolj teoretskemu, tj. ne praktičnemu pogledu in obravnavi.

Umetniška lepota je lepota v videzu, in tukaj se postavlja vprašanje, kaj je s tem umetniškim videzom, kakšen je njegov status v razmerju do drugih načinov resničnosti. »Kar pa se tiče nevrednosti umetniškega elementa nasploh, namreč *videza* in njegovih prevar, bi imel ta ugovor vsekakor svojo upravičenost, če bi lahko o videzu govorili kot o tistem, kar ni treba, da obstaja. Vendar je *videz* sam bistven za bistvo, resnice bi ne bilo, če se ne bi svetila in pojavljala, če ne bi za enega bila, za sebe samo prav tako kot za duha nasploh.«[27]

Jedro te misli, ene ključnih za razumevanje Heglove opredelitve posebnosti umetniškega, je v spoznanju, da umetnost tudi kot videz ni napaka, incident, oziroma nek nevreden segment dejanskosti. Videz kot poseben modus resničnega ima objektivno mesto v strategiji duhovnega (je bistven za bistvo samo, pogoj njegovega videnja), kar pomeni, da lahko beremo Heglovo *Estetiko* na tej točki kot pravcato apologijo umetniškega. Hegel je namreč očitek videzu (glede na domnevni naivnorealistični primat »trdne« realnosti) relativiral s pomočjo primerjave z empiričnim notranjim in zunanjim svetom, glede na katera se umetnost dejansko kaže kot (slepeč, ker bleščeč) videz, vendar pa prav to okolje neposredne materialnosti ni zanj prava dejanskost. Pristna dejanskost se nahaja po njegovi teoriji šele onstran neposrednosti občutij in zunanjih predmetov, zato je lahko izrekel tistemu *common sensu,* ki očita umetnosti »nestvarnost« očitajočo sodbo v smislu: »Daleč od tega, da so goli videz, je treba pojavom umetnosti v primerjavi z običajno dejanskostjo, pripisati višjo realnost in resničnejše življenje.«[28] Umetniški videz ima tudi prednost in premoč nad videzom neposredne eksistence in videzom zgodovine, kajti preko sebe kaže na nekaj duhovnega, preko katerega se pride do predstave.

Vprašanje umetniškega videza pa nas ponovno usmerja k Heglovim nadrobnejšim uposebljanjem »umetniškega načina«. Povezano

---

[26] isto delo, s. 189.
[27] isto delo, s. 59.
[28] isto delo, s. 55.

je z razumevanjem umetniško lepega kot ideala. Umetnost s svojim lahkim in idealnim načinom bivanja povezuje in fiksira tisto, kar se v naravnem življenju hitro izgublja, uhaja v potrošnji. Pri tem pa je fascinantna tudi sama duhovnost umetniških predmetov: ne veselijo nas zato, ker bi bili naravni, temveč ker so narejeni tako naravno. So proizvod duha, vendar idealno producirani, kot bi bili delo narave, vendar brez njene teže.

Pomemben del Heglove *Estetike* so raziskave s področja ontologije umetniškega dela. Gre za precizno teoretsko uposebljanje načina obstoja umetnosti in za rigorozen poskus filozofsko odgovornih in korenitih analiz posebnosti estetskega. Hegel je točno opredelil čutno in »videzno« naravo umetnosti in pri tem vztrajal ne glede na povsem racionalne in panlogistične intencije svojega sistema kot celote. Romantična umetnost, ki »opušča prikazovanje Boga v zunanji obliki«, se torej ponotranja in umika čutnim zvezam, nikakor ni nekakšna prva in najbolj izrazita umetnost, temveč dejansko zadnja, s svojim pojmom sprta umetnost. Prva in najbolj odlična umetnost je namreč antična simbolna umetnost, v kateri so uravnoteženi duhovni in čutni elementi, vsebina in forma. »Reševanje« umetnosti Heglovega časa s pomočjo vnosa racionalnosti, z oznanstvenjenjem in filozofičnostjo bi mu zatorej pomenilo napako; pomenilo bi le nasilno popravljanje, umetno dopolnjevanje nečesa, kar je že doživelo svoj (svetovnozgodovinski) vrhunec.

Iskanje posebnosti umetniškega načina (glede na medsebojno povezanost in strukturiranost duhovnih in materialnih elementov) je Hegel izvirno mislil tudi v *Enciklopediji filozofskih znanosti,* in sicer v okviru tretjega oddelka *Filozofije duha,* naslovljenega z *Absolutni duh* (konkretno v osmih paragrafih, od 556. do 563.). V 562. paragrafu tega teksta, ki prinaša tudi znamenito misel »Toda lepa umetnost je samo stopnja osvobajanja, ne najvišje osvobajanje samo«[29], je namreč zapisal: »V religijah, v katerih se ideja še ni razodela in osvetlila v vsej prosti določenosti, se porodi potreba po umetnosti, da bi se ozavestila predstava *bistva* v zrenju in domišljiji, kajti umetnost je celo edini organ, v katerem si prizadeva do ozaveščenja abstraktna, v sebi nejasna, iz naravnih in duhovnih elementov zamešana vsebina. Toda ta umetnost je pomanjkljiva; ker ima tako pomanjkljivo vsebino, je takšna tudi oblika.«[30] Gre torej za potrebo po umetnosti v smislu spoznavanja kot

---

[29] Hegel, Werke in zwanzig, Bänden, 10 (Enzyklopädie des phil. Wissenschaften, 1970, s. 372.

[30] isto delo, s. 371.

posebnega pojavljanja resnice na nivoju zrenja in domišljije, kar pomeni, da gre za takšen način percepcije predmeta, ki poteka s pomočjo vnanjih oblik na način umetniško lepega, in je tudi primeren za zavest o vsebinah, v katerih so pomešani naravni in duhovni elementi. Bog kot lep, torej »umetniški Bog« ima zato na tej »estetski spoznavni stopnji« tudi lastnosti naravnih, vnanje eksistencialnih elementov v smislu 558. paragrafa: »Umetnost potrebuje za po njej producirane zore ne samo neke vnanje dane materiale (...), temveč za izraz duhovnih vsebin tudi dane naravne oblike.«[31] Mišljene so tiste oblike, med katerimi ima poglavitno mesto človeška telesnost, in ki rabijo kot modeli umetniškega posnemanja in konkretizacij.

V obeh navedkih je govora o potrebnosti po umetnosti in umetniški potrebi po nečem. Slednja je samoumevna in zadeva material za njeno opredmetenje; pomembne pa so tudi tiste Heglove izjave, ki se neposredno nanašajo na problematiko potreb po umetnosti. Mišljena je dvojna narava potrebe po umetnosti, in sicer ontološka in gnoseološka. Slednja je v smislu, da se ozavestijo določene vsebine, primerne umetniškemu načinu, oziroma, da se del bivajočega percipira v zoru, ontološka potreba pa je v smislu znamenite misli, nahajajoče se v »najbolj obsežnem, ker iz metafizike mišljenem premisleku o bistvu umetnosti, kar jih ima Zahod, v Heglovih *Predavanjih o estetiki,*«[32] (kot je Heglovo *Estetiko* označil Martin Heidegger): »Nujnost umetniškega lepega se torej izvaja iz pomanjkanja neposredne dejanskosti in njegovo nalogo moramo določiti tako, da je poklicano pojav živosti in še posebno duhovnega oživljanja pokazati v njegovi svobodi tudi na zunaj in narediti tisto, kar je zunanje, primerno njegovemu pojmu.«[33] Nekaj (v dejanskosti) torej manjka, in tisto odsotno se zapolnjuje z umetniško lepim, smemo ob tem metaforično reči, kar omogoča, da resnica zadobi ustrezno zunanjo obliko, iz katere ne »štrlita« več »ubožnost narave in proza«. To potrebnost po umetniško lepem pa lahko dopolnimo še z že omenjeno Heglovo mislijo o nujnosti (umetniškega) videza za bistvo samo, kar pomeni podelitev smisla temu, da se del bivajočega percipira tudi v zoru. V teh stališčih se nam Heglova *Estetika* izkaže prej kot apologija smisla in potrebnosti umetnosti kot pa do predmeta obravnave omalovažujoča teorija njenega konca.

Ta kratek ekskurz k Heglovi *Estetiki* kot enem vrhunskih tekstov estetiške misli 19. stoletja in hkrati delu, ki je vzbudilo veliko, med se-

---

[31] isto delo, s. 368.
[32] M. Heidegger, Izbrane razprave, Ljubljana, 1967, s. 310.
[33] Hegel, Ästhetik, Berlin, 1955, s. 180.

boj tudi zelo različnih interpretacij, nam omogoča izpostaviti naslednje sklepe:

- Heglova *Estetika* je izključno filozofija umetnosti in ne (več) teorija čutnosti ali naravno lepega.
- Umetnost obravnava Hegel kot zgodovinski, zatorej spremenljiv pojav. Obstaja nekaj, kar je (svetovno) zgodovinsko pred njo, in nekaj, kar ji sledi, jo prekaša. Umetniški duh je vedno konkreten v smislu, da deluje v nekem splošnem stanju sveta kot okolju zgodovinskih, družbenih, religioznih itn. učinkovanj.
- Umetnost umesti med poglavitne duhovne moči, konkretno med tri poglavitne sestavine najvišjega, s Heglovimi besedami absolutnega duha (poleg religije in filozofije). Na umetniških delih ga zanima, kaj z duhom v njih je, v kakšni stopnji ali obliki se pojavlja, v kakšnem razmerju je z neduhovnimi (naravnimi) elementi.
- Filozofska misel o umetnosti je del sistemske filozofske misli, ki je v temeljih določena v ontologiji in logiki. Gre za deduktivno usmeritev sistema transcendentalnega panlogizma, ki spravlja estetiko v veliko odvisnost od temeljnih ontoloških koncepcij biti, bistva, delovanja in logične problematike identitete, negacije, protislovja in resnice.
- Filozofija umetnosti se artikulira predvsem kot posebna ontologija umetnosti. Zanima jo modalna analiza eksistence dela, še posebno njegova značilnost glede na status naravnih in duhovnih predmetov. Umetnost kot delovanje pa prav tako opredeli glede na druge duhovne moči, predvsem religijo in znanost oziroma filozofijo.
- Estetika analizira umetniškega duha in njegove artikulacije v čutnem videzu. Duh kot čutni videz in ne duh, ki prezira čutno, ga zapušča in mu uhaja, je pravi duh umetnosti, lahko rečemo v jeziku heglovske metaforike in stilistike.
- Tradicionalno razumevanje jedra Heglove estetiške teorije kot gnoseološke estetike nikakor ni napačno, kajti umetnost razume kot neposredno samospoznavanje absolutnega duha in njegovo posredovanje s končno dejanskostjo, vendar pa je pojem umetniškega spoznavanja koncipiran bistveno dejavno, dinamično. Povezan je s pojmom delovanja,[34] s katerim je obsežena dejav-

---

[34] Problematiki delovanja kot temeljnega določila umetnosti v Heglovi Estetiki je posvečeno delo Struktura umetnosti v Heglovi Estetiki, ki ga je 1983. leta v Bonnu (na temelju besedila svoje doktorske disertacije) objavila Constanze Peres.

nost umetniškega samospoznavanja, porojenega s patosom kot strastno potrebo po uresničenju določenega ideala.

– Razumevanje umetnosti kot spoznavnega zgodovinskega procesa, mogočega na temelju povnanjenja in zrenja duha v čutnem elementu, ki se dogaja v splošnem stanju sveta, kaže na Heglovo umestitev te poglavitne duhovne moči v samo okolje realnih življenjskih ravnanj. V tej zvezi lahko v Heglovi *Estetiki* odkrivamo svojevrstno dvojnost, ki je v tem kratkem ekskurzu k temu besedilu sicer nismo posebej eksplicirali, nahaja pa se v razliki med metafizičnim panlogističnim subjektom in realnim zgodovinskim umetnikom kot subjektoma umetnosti. Umetnost torej obravnava na eni strani opazovano s stališča totalitete duha in na drugi s stališča ustvarjalca. Kako umetniška dela nastanejo in kaj so glede na zgodovinsko svetovno totaliteto, sta temeljni vprašanji, ki si jih je zastavljala ta filozofska misel, opuščajoča pri tem analize receptivnega stališča uživalca umetnosti?

– Poleg ontoloških in gnoseoloških opredelitev umetnosti, opazovanih glede na posebnost absolutnega duha, je Hegel razvil več smiselnih teoretskih nastavkov tudi za t. i. filozofsko antropološko problematiko umetniškega ustvarjanja, povezano s potrebo po umetnosti in s posebnim načinom subjektovega delovanja, potrebnega za nastanek teh del.

STROGA DOLOČITEV PODROČJA ESTETIŠKIH RAZISKAV — ESTETIK NI ESTET

Heglova usmeritev v estetiko, povezana z razumevanjem umetnosti kot zgodovinskega pojava, (skoraj odveč je v tej zvezi omeniti številne nadaljne raziskave v tej smeri, ki so jih o družbeni in zgodovinski dejanskosti vsakokratne umetnosti, dogajajoče se kot (neo)klasicizem, modernizem, avantgarda, neoavantgarda in postmodernizem, opravljale marksistične in neomarksistične estetike in sociologije umetnosti 20. stoletja), je nedvomno tudi sama zgodovinska, zavezana svojemu času in posebnostim, na tradicionalne zglede oprtega pojma o umetnosti. Za estetiško misel 20. stoletja je zato predstavljala le eno, pa čeprav močno in vplivno usmeritev, ki pa nikakor ni povsem prevladala nad tisto, povezano s kantovsko in novokantovsko tradicijo t. i. formalistične in receptivne estetike, ki je postavljala poglavitna vprašanja mimo problematike umetniškega duha in njegove poti samospoznavanja v vsakokratnih svetovnozgodovinskih epohah.

Pri tem mislimo že na samo, za estetiko relevantno problematiko Kantove tretje kritike (*Kritika presodnosti*) in na utemeljitev njegovega vprašanja po možnosti apriornih sodb okusa, ki so estetiške in ne logične, ter na številne prispevke Kanta in novokantovcev k razmejevanju med logičnim, etičnim in estetskim ter k vrednostni problematiki in definiranju estetskega receptivnega stališča. S to tradicijo se je pozornost analitikov estetskega usmerila k pojavom presojanja in vrednotenja estetskih predmetov in k analizam strukture estetskega doživljanja in estetskih vrednosti. Tovrstno raziskovanje pa je še bolj radikalizirala in z novimi dosežki bogatila t. im. fenomenološka estetika, ki se je, sledeč Brentanovim in Husserlovim metodološkim intencijam, začela v 20. letih 20. stoletja s prispevki M. Geigerja, W. Conrada in St. Witaska; v bližino njenih začetnih filozofskih zanimanj pa lahko uvrstimo tudi na Meinongovo predmetnostno teorijo oprto estetiko slovenskega filozofa Franceta Vebra. Nadaljni obsežni in vplivni razvoj fenomenološke estetike pa so s svojimi prispevki bogatili M. Merleau-Ponty, J. P. Sartre, M. Dufrenne, E. Fink, R. Ingarden in N. Hartmann.

Nemški filozof Nicolai Hartmann (1882—1950) je začel Uvod v svojo, 1953. leta v Berlinu izšlo *Estetiko,* z naslednjo pomenljivo mislijo: »Estetike se ne piše ne za ustvarjalca ne za opazovalca lepega, temveč izključno za misleca, ki mu predstavlja uganko njuno delanje

in zadržanje. Zatopljenega uživalca lahko misel samo moti, umetnika samo ozlovolji in ujezi (...). Oba izključuje iz njunega vizionarnega zadržanja, čeprav jima je dovolj blizu občutenje zagonetnega in sodi k njuni naravnanosti. (...) Filozof začenja tam, kjer oba čudo tistega, kar skušata, prepustita silam globine in nezavednega. Sledi zagonetno, analizira. Vendar v analizi ukinja naravnanost predanosti in vizije. Estetika je nekaj samo za filozofsko naravnanega. (...) Estetika je vrsta spoznavanja, in sicer s pristno tendenco, da postane znanost. (...) Estetska naravnanost sploh ni tista, lastna estetiku. Je in ostaja naravnanost umetnost opazujočega in umetnost delujočega; naravnanost estetika je naravnanost filozofa.«[35] Te, dovolj apodiktično izrečene, vendar v nadaljnem kontekstu utemeljene trditve so smiselno uperjene proti vrsti utvar, predsodkov in mnenj, ki so v zgodovini (celo novejši in najnovejši) spremljale zavest o estetiki in zamegljevale njeno mesto, posebnost in smoter. Umetnost je eno, spoznavajoča filozofska zavest o njej pa (povsem) drugo — je zato temeljna Hartmannova misel, zavezana avtonomiji in avtoritarnosti tako umetnosti kot filozofije, ki tudi zanika kakršnokoli (heglovsko) možnost o estetiki (kot teoriji), ki bi kot nekakšna višja stopnja sledila umetnosti (podobno kot naj bi bil domnevni cilj pesništva psihologija in kiparstva anatomija).

Predmeta umetnosti in filozofije (estetike) se korenito ločita, in filozof estetik začenja s svojimi analizami zagonetnega (na umetniških delih ter pri njihovem nastajanju in recepciji) šele onstran estetskega, za Hartmanna očitno predteoretskega stališča. Estetik torej ni estet; njegova dejavnost nima opraviti ničesar z estetskim uživanjem. Tu pa je pomembna tudi misel (nekateri jo povezujejo celo z avtorjevo filozofsko resignacijo ob uvidu v moč oziroma nemoč estetike), da se estetika ne piše ne za ustvarjalca ne za opazovalca lepega, kar pomeni, da je zanju povsem irelevantna; z njenimi dosežki si nimata ničesar pomagati, sicer bi, če bi v dejanskosti ta zveza lahko obstajala, iz fenomenološke estetike sledila fenomenološka umetnost, iz neomarksistične estetike neomarksistična umetnost ipd., kar je nesmisel. Estetika torej ni normativna, ustvarjalca-umetnika-praktika ne zavezuje k ničemer in tudi sprejemniku umetniških del ne pripomore njena vednost k estetskemu užitku.

In kaj je predmet estetike, na kaj se torej nanaša? Hartmannov prvi odgovor na to vprašanje se glasi: »Estetika skuša razkriti skrivnost, ki ostaja v umetnostih na vsak način ohranjena.«[36] Ta skrivnost se nanaša

---

[35] Nicolai Hartmann, Ästhetik, Berlin, 1953, s. 1.

na akt uživajočega opazovanja, ki funkcionira le, če ni moten od misli; estetika naredi za predmet tisto, kar v tem aktu ni in ne more postati predmet, namreč ta akt sam. Njen predmet je torej transcendiranje samega estetskemu aktu imanentnega predmeta. V zvezi s predmetom estetike uporablja Hartmann pojma uganka in skrivnost, kar ga druži z Adornovimi izjavami v *Estetiški teoriji,* povezanimi s t. i. zagonetnim značajem umetniških del (nem. der Rätselcharakter der Kunstwerke). Vendar pa ta bližina ni povezana tudi s temeljno vsebinsko strategijo: Hartmannu ne gre za uganko in skrivnostnost, povezano s problematičnim postajanjem umetniških del v moderni dobi, kar je posebnost, ki jo je raziskovala Adornova estetika in postestetska teorija Walterja Benjamina, temveč za tisto skrivnost, ki je povezana z ontologijo biti umetniškega dela, z zagonetnostjo njegove postavitve in — lepote, kajti njegov drugi odgovor na vprašanje po predmetu estetike se namreč glasi: lepo je njen univerzalni predmet.

Že takoj, ko je Hartmann v Uvodu zapisal to misel, torej je potegnil enačaj med v delih ohranjeno skrivnostnostjo in lepoto, je vedel, v kaj se podaja, koliko ugovorov bo slišal spričo te svoje, predvsem ko gre za umetniško lepo vsekakor konvencionalne in celo anahronistične misli. Vendar je prav zato temeljito utemeljil to svojo misel z nadrobnimi pojasnili smisla, v katerem piše o lepem, še posebno umetniškem, kajti nedvomno so mu bili poznani številni ugovori konjunkciji lepega in umetnosti, ki so jih izrekli predvsem teoretiki t. i. splošne umetnostne vede M. Dessoire, E. Utiz, E. Grosse in H. Spitzer ter še posebno predhodnik te usmeritve Konrad Fiedler (1841—1895). Po Fiedlerjevi sodbi je zahtevati od umetnosti lepoto prav tako neupravičeno kot zahtevati od nje moralno tendenco. Estetski problemi obstajajo neodvisno od umetnosti, kajti prikazovanje lepote je lahko samo ena, nikakor pa ne glavna naloga umetnosti. Skoraj odveč je v tej zvezi opozorilo tudi na postestetsko teorijo modernistične umetnosti Walterja Benjamina, ki je obravnaval estetsko avratično funkcijo umetniških del kot stvar preteklosti, in tudi na samo prakso velikega dela umetniškega avantgardizma in modernizma 20. stoletja (tudi iz prvih desetletij tega obdobja), ki se ne utemeljujeta več na čutnem, lepem, estetsko dopadljivem.

Svoje uvodno razmišljanje o lepem kot predmetu estetike, je zato začel s pojasnjevanjem in dokazovanjem svoje osrednje, sicer implicitno prisotne teze, da je lepota predvsem v modalni zvezi z umetnostjo.

---

[36] isto delo, s. 5.

Lep je namreč način, po katerem se vzpostavlja kak umetniški predmet kot lep. Grdo naslikana lepota deluje v slikarstvu nelepo (grdo), medtem ko uspelo naslikana nelepota deluje umetniško lepo. Ne gre torej za olepševanje, temveč za lepo umetniško vzpostavitev umetniškega dela, za lepo kot merilo in »univerzalno osnovno estetsko vrednost«, pod katero sodi vse uspelo in delotvorno. Iz oblikovanja lepega se akcent torej prestavi na lepo oblikovanje in na lepo nasploh.

Čeprav je obsežen del Hartmannove *Estetike* namenjen analizam umetniško lepega in osvetljevanjem načina biti umetniškega estetskega predmeta, je v njej pomembno in presodno tudi vztrajanje pri najširšem pojmu lepega, ki vključuje enakopravno poleg umetniško in naravno lepega tudi človeško lepo, ki ni samo podzvrst naravno lepega, »kajti tudi človek in številne stvari iz sfere njegovega življenja in ravnanja ima estetsko stran; človek ni samo narava, temveč tudi celotni duhovni svet, ki se razprostira nad naravnim.«[37] V območje človeško lepega je zato že uvodoma uvrstil na primer igro strasti, konflikte in boje, trpljenje in poraz, ki vzbujajo pravo dramsko napetost ne le za pesnika in umetnika; podobno velja tudi za človeško komiko, ki eksistira (pri humoristih) tudi mimo literature. V tem smislu je zapisal pomembno trditev: »Zelo verjetno je, da obstaja odrska dramatika samo zato, ker obstaja dramatika življenja, ki se jo tudi kot takšno že lahko estetsko občuti.«[38]

Raziskovanje lepega kot osrednje področje zanimanja v estetiki poteka (ker je lepo vedno intencionalni predmet opažajoče zavesti) v dveh smereh: predmet analize sta estetski predmet in sam akt estetskega ravnanja, to delitev pa lahko dopolnimo še z nadaljnjo, nadrobnejšo. Na predmetu lahko raziskujemo tako njegov način bivanja in strukturo kot tudi njegov vrednostni značaj (gre torej za ontologijo biti estetskega predmeta in aksiologijo njegove vrednosti); analizo akta pa lahko usmerimo na receptivni akt sprejemnika in na produktivni akt ustvarjalca. Gre torej za štiri poti in področja dela, med katerimi je avtor izločil najprej zadnje področje; roke je dvignil proč od analize produktivnega akta ustvarjalca, torej od razodevanja skrivnosti nastajanja umetnin, opazovanega s stališča umetnikovega ravnanja. In Hartmannovo pojasnilo tega odstopa: »Nič ni temnejšega in skrivnostnejšega od početja ustvarjajočega umetnika. Tudi lastne izjave genialnega umetnika o njegovem početju prinašajo samo malo svetlobe k

---

[37] isto delo, s. 20.
[38] isto delo, s. 20.

bistvu zadeve. Najbolj pogosto dokazujejo samo, da tudi on ne ve nič več kot drugi o čudu, ki se je dogodilo v njem in s pomočjo njega. Producirajoči akt je videti takšen, da izključuje spremljajočo zavest o njem.«[39] Umetnikova dejavnost sodi zato v isti rang kot t. i. metafizični predmeti, o katerih ni mogoče obvezujoče in kontrolirano razsojati, kajti sklepov o njih ni mogoče ne dokazati ne zanikati.

Izmed štirih možnosti estetiških raziskav je torej avtor obravnavanega dela najprej izključil analizo ustvarjalnega akta, češ da sodi v metafiziko umetnosti, potem pa še tisto, povezano z analizo estetskih vrednosti, ki so izrazito individualizirane; jezik, po Hartmannovi sodbi, nima imen za te vrednostne komponente in mišljenje tudi ne adekvatnih pojmov. Filozofsko odgovorno, onstran psihologizmov in novokantovskega idealizma situirano raziskovanje velja usmeriti torej k analizi strukture estetskega predmeta in k analizi kontemplativnega in uživajočega akta ter k njunemu povezovanju.

Nobena filozofsko odgovorna misel ne začenja s popolno ignoranco do teoretskih prispevkov in nalog, ki so bili že opravljeni pred njo. Tudi Hartmann je že v Uvodu nadrobneje opredelil svoje področje raziskav glede na nekatere znane koncepte Aristotelove, Platonove, Heglove, Herderjeve, Baumgartnove, Kantove in Geigerjeve estetike, samostojen (11.) razdelek pa je namenil psihološki in fenomenološki estetiki; predvsem prispevke slednje je cenil najvišje, še posebno tiste k analizi estetskega akta. Tendenco Husserlove fenomenologije, da se čimbolj približa samim fenomenom in jih kar se da točno dojame, je smatral za produktivno, vendar pa je pri tem ugotavljal odsotnost uspelih konkretizacij teoretskega apela »nazaj k stvarem« na področju estetike. Kot na dosežek je opozoril le na prispevek Moritza Geigerja k analizi uživajočega estetskega akta, bele lise pa je tudi okviru te filozofske usmeritve odkril na področju analize estetskega predmeta, torej pri načrtovanem prednostnem torišču svojih raziskav.

---

[39] isto delo, s. 8.

POSEBNOSTI UMETNIŠKEGA OBLIKOVANJA IN VPRAŠANJA ESTETSKEGA PREDMETA

Prvo Hartmannovo vprašanje, povezano z analizo načina biti in strukture estetskega predmeta, se glasi: je lepi predmet zato, ker se obrača k čutom, iste realnosti kot druge (čutne) stvari? Na to vprašanje odgovarja negativno in nas usmerja k poglavitnim premisam svoje ontologije estetskega predmeta.

Najprej nas usmeri k posebnostim estetskega naravnega predmeta; ob njem ugotavlja, da se lahko razvijajo dve vrsti opažanj, in sicer prvo, usmerjeno na njegovo realno obstojnost, in drugo, usmerjeno na tisto, kar se nahaja samo za »nas«, ki opazujemo. Naravni estetski predmet ima namreč dve plasti, ki si sledita druga drugi, in dve vrsti opažanj. Očarljiva je pri tem povezanost obeh plasti, torej vtis homogene celote. Do te, pravzaprav preproste in samoumevne ugotovitve pride na podlagi primera z dvema opazovalcema pomladne pokrajine, do katere zavzemata dve, med seboj nasprotni stališči — estetsko in praktično ekonomsko. Za njuno opazovanje je namreč značilno, da ni povezano samo s čutno danimi realnimi predmeti, s percepcijo njihovih lastnosti torej, zato oba poleg neposredno vidnega opazujeta še nekaj nevidnega, kar se pojavlja izza realnega predmeta; preko nečesa neposredno danega opažata še nekaj drugega, kar ju intenzivno priklepa.

Na tej podlagi potem zapiše naslednjo pomembno definicijo: »Lepo je dvovrsten predmet, vendar v enem, kot en edinstven predmet. Je realen predmet in zato dostopen čutom, vendar se ne omejuje na to, prav tako zelo je tudi povsem drugačen, irealen predmet, ki se pojavlja samo v realnem — ali za njim. Lepo ni samo prvi in ne samo drugi predmet, temveč oba drug v drugem in drug z drugim. Točneje rečeno, je pojavljanje enega v drugem.«[40] Poudarek pri tej definiciji je na načinu, kako ta dvovrstni predmet obstaja, namreč na pojavljanju (nem. Erscheinen), povezanem z njegovim zapletenim obstojem, kajti ima dvojno naravo biti — realno in irealno. Oba dela sta, to je ugotovil na primeru lepega naravnega predmeta, združena, enotna, v funkcionalni povezavi torej tako, da realni del dopušča pojavljanje irealnega predmeta.

---

[40] isto delo, s. 34.

Način biti tega predmeta je dvovrsten, čeprav deluje predmet strukturno enotno, homogeno. Ta enotnost je povezana s pojavljanjem, indiferentnim tako do realnega kot irealnega in predvsem bistveno različnim od narave realne eksistence, mogoče z udejanjenjem. Na tej točki, ko je skušal pojasniti posebnost zapletene strukture estetskega predmeta, njegov obstoj je, po njegovih besedah, lebdeč (nem. ein schwebendes), je Hartmann posegel na področje ontologije estetskega predmeta kot večplastne strukture, sestavljene iz realnega ospredja (nem. Vordergrund) in irealnega ozadja (nem. Hintergrund), ki jima ustreza bit na sebi v prvem in bit samo za nas v drugem planu, torej k distinkciji, povezani z njegovo ontologijo objektiviranega duha.

Pojavljanje (kot omogočanje nečesa, kar je glede na čvrsto realno bit lebdeče) je najprej razmejil od videza kot ene, kot smo videli, temeljnih kategorij Heglove *Estetike* in estetiških razglabljanj nemške romantike. Lepo se pojavlja in ne obstaja kot videz, je tukaj temeljna Hartmannova misel. Zakaj?

Videz, v smislu obravnavane Heglove definicije, je dejansko bistven za bistvo, sodi kot modus v sam tok realne duhovne totalitete. Del bivajočega vstopa v realnost samo v stopnji videza, bi lahko rekli, s čimer pa se, sledeč temeljnim premisam svoje ontologije, Hartmann ne strinja. Videz namreč povezuje z iluzijo in simuliranjem realnosti, celo s slepljenjem, zavezanim imperativu po iluzijski, s triki povezani produkciji realnih učinkov. Videz, Hartmann ga, za razliko od Hegla, obravnava torej kot nepopolen način biti, vendar hkrati obtežen s kompleksom realnega, tudi ni značilnost pristne umetnosti same in njenega sprejemanja, kajti gledalec, na primer v gledališču, točno loči igralca od prikazane osebe in smatra njegovo igro za nerealno, kajti če bi bilo nasprotno, tedaj ne bi mogel uživati v estetski kontemplaciji in mirno sedeti, če bi šlo, konkretno, za dejanski junakov propad. Simuliranje realnosti je tuje umetnosti, dogajanje v njej je zgolj nekaj pojavljajočega se, kar ni vključeno v realni tok življenja, temveč iz njega izključeno in obstoječe kot zaščiteno pred pritiskom dejanskosti.

Kot primer takšne izključenosti omenja že samo okvirjanje umetniške slike, ki učinkuje izolirajoče. Nobenemu opazovalcu slike tako ne bo prišlo na misel, da bi sliko pokrajine zamenjal z dejansko pokrajino. Umetnina kot estetski predmet se samo pojavlja, in to pojavljanje je nevtralno do načina bivanja tistega, ki se pojavlja. Kot smo že omenili, pojav ni videz, kajti: »Videzu pripada iluzija o dejanskosti. Tukaj pa je bistveno prav nasprotje do soobčutene dejanskosti.«[41]

---

[41] isto delo, s. 36.

In kako nastane lepi predmet, lebdeče se pojavljajoč, saj oddaljen od dejanskega. Oddaljevanje od dejanskega imenuje Hartmann »razdejanjenje« (nem. Entwirklichung), ki tvori eno temeljnih kategorij njegove Estetike. Razdejanjenje ni delanje kot udejanjenje (nem. Verwirklichung), temveč zgolj dopuščajoče »delanje« prikazovanja, pojavljanja. Glede na stališče umetnika lahko rečemo, da tisto, kar mu lebdi pred očmi, ne spreminja v dejanskost, temveč samo, pogojno rečeno, predstavlja, privede do pojavljanja.

Umetnik udejanja samo s tem, da naredi realno ospredje, ki omogoča pojavljanje irealnega ozadja. Udejanjevalec je samo v tem smislu, sicer pa je za njegov postopek značilno oddaljevanje od dejanskosti, razdejanjenje, kajti ni mu treba vzganiti teže realnega, temveč mora samo ponuditi pogledu irealno kot takšno. »Zato je tudi svoboda umetnika drugačna kot tista delujočega človeka. Ne priganja ga nikakršna nuja, ne teži ga nobena odgovornost. Zato mu je na razpolago neomejeno carstvo možnega, ki ni vezano na pogoje realnega. Umetniška svoboda se ne razlikuje samo od moralne, temveč je tudi veliko večja. Točno ustreza razdejanjenju kot načinu biti umetniškega početja, in je čisto svobodno obstajanje tistega, kar ni na noben način zahtevano.«[42] Umetnik je popoln gospodar na področju pojavljanja, saj nikjer ne trči na odpor dejanskega in so mu odprte neomejene možnosti tistega, kar dejansko ni mogoče.

V zvezi s to Hartmannovo opredelitvijo umetniškega razdejanjenja naj že takoj opozorimo na dvoje. Njegova kritika estetskega videza je blizu Brechtovi kritiki aristotelske katarze in rabi videza v tradicionalni (gledališki) umetnosti. Videti je, kot da Hartmann že predpostavlja učinek potujitve (nem. Verfremdungseffekt) kot blokado estetskega spontanizma v prepustitvi iluzoričnemu videzu. Velik del občinstva (predvsem odrskih umetnosti) namreč še vedno estetsko uživa na star način; na umetninah ga privlačijo prav učinki simuliranja razpoznavno realnega. Problem, ki se pojavlja s koncepcijo razdejanjenja, tudi ni povsem preprost in samoumeven. Umetnik razdejanja s tem, ko omogoča ozadje (irealni estetski predmet), vendar pa to dosega preko udejanjenja v prvem, realnem planu. Tu pa, ne da bi zapadli kakemu naivnorealističnemu stališču, močno trči ob težo realnega, ob težo telesa (giba), kamna, barv, zvoka, jezika, zakonitosti optike, mehanike in v najnovejših umetnostih predvsem elektronike in njenega digitalnega medija. Naslednja Marxova misel iz *Očrtov* je v tej zvezi gotovo

---

[42] isto delo, s. 38.

umestna: »Raziskovanje plemenitih kovin kot subjektov denarnega razmerja, kot njegovih inkarnacij, torej nikakor ni, kot meni Proudhon, zunaj področja politične ekonomije, prav tako kot fizična kakšnost barv in marmorja ni zunaj področja slikarstva in kiparstva.«[43] Posebna strukturiranost umetniškega materiala, teža realnih možnosti v njem vsekakor omejujejo umetnika, in to ne le pri oblikovanju v ospredju, temveč tudi pri tkanju ozadja, materialno nevidnega, razdejanjenega. Pri zamišljanju, Hartmann bi rekel predstavi, je svoboden, vendar svoboden glede na dejanski kod in žanr umetnosti, v kateri bo »razdejanjal« svoje ideje.

Hartmannov pojem »razdejanjenja« je starejšega datuma kot njegova, 1953. leta izšla *Estetika.* V knjigi *Možnost in dejanskost,* iz 1938. leta, prvem delu svoje obsežne ontologije (drugo enoto tvori delo *Izgradnja realnega sveta*), je 35. poglavje namenil »svetu lepega in njegovi modalni strukturi«, ki je sicer uvrščen v drugi del knjige, naslovljen z *Modalnost realne biti.* To poglavje sledi poglavju *Realni modus udejanjenja,* v katerem razume udejanjenje kot pristno delovanje, kot omogočanje še ne možnega, ki poteka v odporu zoper že determinirano realno in mora preusmeriti realni proces k biti najstva. Je realizacija v smislu realnega udejanjenja nedejanskega s pomočjo realnega omogočanja nemožnega. Udejanjenje je konkreten poseg v sfero realnega, ki jo sicer obvladuje popolna nujnost in medsebojna odvisnost elementov. Irealne, glede na realnost nepopolne sestavine se pojavljajo šele v duhovni, najvišji plasti realne biti, členjeni (od spodaj navzgor) še na anorgansko, organsko in duševno plast. Nižje plasti sicer omogočajo pojavljanje višjih, vendar jih ne determinirajo, tako da se v vsaki plasti razvijajo avtonomne zakonitosti determinacije. Realno ospredje umetniškega dela glede na to zakonitost ni arbitrarno za način strukturiranja irealnega estetskega predmeta na njem, čeprav tudi zanj velja zakon determinacije: »Vse realno je popolnoma določeno z realnim. Kar ni popolnoma določeno z realnim, realno ni mogoče; je torej realno nemogoče, nujno ostaja irealno.«[44]

Za področje lepega velja nasprotna zakonitost kot za področje dejanskega: premoč možnega nad dejanskim; kjer pa nekaj možnega ni nujno, tam ni tudi realno možnega. To pa se dogaja samo na mejnih področjih realnega, na katerih se situira tudi umetnost. Njene tvorbe, za katere ne obstaja nobena zahteva po dejanskem nastajanju, torej niso

---

[43] Marx, Engels, Temeljna izdaja, Kritika politične ekonomije 1857/58, Ljubljana, 1985, s. 89.

[44] Nicolai Hartmann, Möglichkeit und Wirklichkeit, Berlin, 1938, s. 207.

realno možne in zavezane udejanjenju, ki je realen proces, končujoč se v realnem dejanskem. V estetskih predmetih je opuščen pritisk nujnosti, značilen za udejanjenje kot proces, možen ob njeni presežni teži, zato nastajajo s t. i. razdejanjenjem. »Razdejanjenje temelji na svobodi posebne vrste, v kateri je ukinjeno ravnotežje možnosti in nujnosti, kot ga ima realnost — toda ne v prid nujnosti, kot je to pri najstvu, temveč v prid možnosti: tu obstaja možno bitje brez nujnosti, kajti ne temelji na zaključeni verigi realnih pogojev.«[45] Razdejanjenje pomeni »neskončno lahkost bivanja« tudi za t. im. estetske vrednosti, ki se tudi zgolj pojavljajo in so, v primerjavi z moralnimi, dejansko še bolj nemočne. Moralne vrednosti morajo namreč vzganiti »svinčeno težo dejanskega« (nem. das Bleigewicht des Wirklichen), njihovo najstvo povsod trči na odpor realnega, medtem ko estetske vrednosti ne zadenejo ob ničesar čvrstega razen ob »materijo« v ospredju; estetske vrednosti niso normativne vrednosti akcije oziroma spreminjanja realnega.

Tudi v delu *Možnost in dejanskost* je Hartmann opisal dvoplastno strukturo estetskega predmeta: za realnim ospredjem se nahaja irealna plast ozadja, kar je na primeru kipa videti takole: marmor kot njegova realna materija nima življenja in ne gibanja; umetniška tvorba, narejena iz njega, pa je živ, vzgiban lik. Življenje se pojavlja na nečem samem neživljenjskem. Vendar pa to življenje ni realno dejansko in se tudi ne simulira kot takšno. Je nedejansko, ostajajoče v nedejanskem, saj ga niti opazovalec niti umetnik ne prebujata v dejanskost. Na podlagi tega in podobnih primerov je potem zapisal: »V estetski predmetnosti lepo ni realno dejansko, temveč njegova transparenca za nekaj nedejanskega, ki se pojavlja v njem — razrešeno dejanskosti, vendar ji je blizu, povezano z njo. Ali obratno: lepo je pojav ozadja z njegovo nedejansko vsebino v omejenem realno dejanskem, ki pri njem opravlja prav funkcijo, da je njegov realni nosilec, predstavitev ali tudi njegova bitna podlaga v tesni realnega.«[46]

Ta definicija in še številni drugi avtorjevi opisi narave umetniškega estetskega predmeta je pravcata apologija njegovega lahkega načina. Tu lahko pomislimo tudi na Heglovo misel, ki se začne s stavkom: »Nasprotno je predstava, iz katere črpa umetnost, nek lahek, enostaven element, ki iz svoje notranjosti làhko in gibko jemlje vse, do česar prideta narava in človek v svojem naravnem življenju z velikim naporom.« (Celotni navedek je pri 26. opombi.) Videti je, kot da je bila za oba misleca na umetniških delih fascinantna prav njihova lahkotnost,

---

[45] Nicolai Hartmann, Ästhetik, s. 360.
[46] Möglichkeit und Wirklichkeit, s. 273.

neobveznost, odmaknjenost »zaresnosti« dela in teži sveta, in to sta ugotavljala v dveh različnih časih in s pomočjo dveh povsem različnih, celo nasprotnih si kategorialnih aparatov. Tudi Hegel ne bi, če spomnimo na Hartmannov opis igralčeve odrske igre, gledal kake Shakespearove drame kot kak kmetavz, ki bi igro jemal kot realno dejanskost in zato posegal kot rešitelj v kako, za junaka usodno dogajanje. Prav tako ne bi poslal orača orat v naslikano pokrajino ali skušal odtrgati rožo na naslikanem tihožitju. Oba sta na umetniških likih kot estetskih predmetih videla veliko in zelo podobno, vendar pa sta svoja spoznanja oblikovala v teoretskih sestavih, med seboj korenito oddaljenih in nepomirljivo različnih.

Omenimo naj samo Hartmannovo kritiko estetskega videza, ki pa, to moramo posebej poudariti, ne zadene neposredno Heglove koncepcije videza, kajti v njej ne gre za afirmacijo njegove iluzorične razsežnosti in obremenjenosti s simuliranjem realnega, videz je za Hegla samo videz sam, brez iluzijskih razsežnosti, vendar je bistven za bistvo samo, pritiče k totaliteti. Tu se zato lahko vprašamo, zakaj ta usodna razlika, to umeščanje spoznavanja podobnega ali celo enakega v povsem različne in nasprotne si filozofske pojmovne sestave?

Odgovor na to vprašanje je povezan z nečim, kar lahko poimenujemo kot bližč in beda estetike kot filozofske discipline. Gre namreč za njeno veliko in usodno odvisnost od ontologije (in logike) filozofske usmeritve, iz katerega se misli. Hartmannova estetika se nam zato izkaže kot svojevrstna aplikacija njegove ontologije na področjih umetniškega, človeško in naravno lepega; teorija plasti realne biti iz njegove (splošne) ontologije je povsem merodajna tudi v estetiki. Lahek, lebdeč način biti estetskega predmeta je takšen glede na težo in breme sveta, ki ga ontologija misli pri obravnavi sfere »realno dejanskega«. Seveda pa lahko v njegovi filozofiji, ker ne gre za deduktvni sistem, opazimo tudi mestoma prisotne reverzibilne procese, in fenomenološka analiza lepega predmeta mu je tako, na primer, odkrivala posebno modalno naravo postopka nastajanja estetskega predmeta, ki ga je označil z razdejanjenjem kot »derealizacijo«, zgolj dopuščanjem pojavljanja, s katerim je bogatil tudi svoje temeljne ontološke raziskave.

»Udejanjenje je teženje k realni dejanskosti. Razdejanjenje je oddaljevanje od nje, oddaljevanje brez povratka. Ne pozna zahteve realno možnega, obstaja brez izravnave neenake teže. Možnost je in ostaja tukaj v premoči. Njena svoboda v razdejanjenju je veliko večja od nuj-

nosti v udejanjenju.«[47] Pomemben del te opredelitve je v ugotavljanju neizravnave, nehomogenosti v načinu z razdejanjenjem pojavljajoče se biti. Gre za presežno težo možnega, ki se tudi v »derealiziranem« ne izenači s težo dejanskega. Videti je, kot da se estetska možnost odlepi od realno možnega; zato estetski predmet lebdi, ni čvrst, obstojen po realni nujnosti. Posledica tega pa je, da estetski predmet — kot pravi Hartmann — plača to svojo izvrstnost v formalnem obilju in lesku nadzemeljskega z nižjim načinom biti. Ne gre torej za realno motnjo, ki bi jo v sferi realnega povzročali ti predmeti, ki pač obstajajo kot dejanskosti skrajno oddaljeni, kajti porojeni so iz umetniške svobode, ki je svoboda v negativni določbi glede na svobodo volje.

Umetniška možnost je disjunktivna, čeprav poteka tudi »na temelju« nečesa. Vendar pa je ta temelj sui generis; ni realen. Tudi v tej sferi sicer vlada posebna determinacija in nujnost, vendar drugačna od realne; gre za avtonomno zakonitost (lepega), uveljavljeno v tisti nujnosti, ki predpostavlja svobodo od omejitve realno možnega. Lepi predmet, delan po pristni determinaciji zakonitosti lepega, obstaja z razdejanjenjem, torej brez realnih pogojev biti. Slikar, na primer, ne udejanja prikazanih stvari; vse naslikano ostaja nedejansko in ne simulira nikakršne dejanskosti. Tej problematiki je Hartmann sicer posvetil vrsto podrobnih analiz v svoji *Estetiki,* konkretno v 17. poglavju, kjer je obravnaval »svojevrstnost umetniškega oblikovanja«, njihova skupna ugotovitev pa je, da se s postopkom razdejanjenja dosega nekaj irealno nedejanskega — zgolj pojavljanje lepih predmetov. V tej zvezi omenja avtor naravnost »preobčutljivo razdejanjenje umetnikov« in njihovo striktno vztrajanje pri nedejanskem. Za samo razdejanjenje, opazovano glede na umetnikovo ravnanje, pa je značilno: »1. osvobajanje za drugo sfero, tako rekoč postavljanje poleg realnosti, in 2. spreminjanje ali opuščanje številnih detajlov, brez katerih dejansko ne bi moglo nikoli obstajati. Vendar pa mora biti tisto predstavljeno nošeno od kakšne materije, sicer ostaja povsem subjektivno, vezano na predstavo in sploh ne pride do objektivacije.«[48]

Pozorno branje tega navedka nam predvsem pri njegovi drugi točki razkrije svojevrstno samoumevnost, ki se pojavlja pri teh opredelitvah. Opuščanje številnih, sicer za dejanske stvari bistvenih detajlov lahko povežemo z mislijo, da je jedro umetnosti zgoščevanje, prikazovanje »koncentriranega življenja« (na umetniški način) in celo s kritiko fakтografskega odražanja v naturalizmu, izrečeno s stališča estetike so-

---

[47] isto delo, s. 274.

[48] Nicolai Hartmann, Ästhetik, s. 229.

cialističnega realizma, na primer Lukácseve. In ta samoumevnost v na prvi pogled samo podrobni opisni inventarizaciji obravnavanega, je lastna fenomenološkim analizam v smislu naslednje misli Moritza Geigerja: »Kdor je navajen opazovati estetska dejstva z daleč posegajočih aspektov filozofskih teorij, kdor pričakuje od estetiških obravnav izpolnitev kulturoloških zahtev ali nove osvetlitve, ki bodo omogočile, da se mu bodo pojavili njegovi lastni estetski doživljaji v novih barvah, tisti, ki samo zahteva pojasnila, ki naj mu naredijo razumljivo čudovito estetsko uživanje iz splošnih psiholoških presojanj — ta bo moral ostati razočaran ob fenomenološki analizi. Njeni rezultati se mu bodo često pojavljali kot samoumevnosti, komaj kaj poučnejše od ugotovitve, da je sneg bel in kri rdeča.«[49] Ta, sicer drastično oblikovana misel, vendar točno zadevajoča prve (psihološke) vtise ob srečanjih s fenomenološkimi raziskovanji in njihovo samoumevnostjo, ki pa dejansko samoumevnost ni, ampak pravcata mikrološka subtilnost pri osvetljevanju samoumevnih in že interpretiranih dejstev, se nahaja v Geigerjevem spisu *Prispevki k fenomenologiji estetskega uživanja* kot tekstu, ki ga je Hartmann obravnaval kot enega največjih dosežkov estetike in kot prvi uspeli tekst fenomenološke estetike sploh.

[49] Moritz Geiger, Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, Halle a. d. S. 1913, s. 1.

POSEBNOST ESTETSKEGA SPREJEMAJOČEGA AKTA

V prvem delu svoje *Estetike,* naslovljenem z *Odnosom pojavljanja,* je Hartmann k poglavitnem predmetu svoje obravnave — analizi strukture estetskega predmeta — prišel prek raziskave strukture estetskega akta, torej tako rekoč klasičnega torišča fenomenološke estetike, na katerega je prvi zgledno posegel Moritz Geiger z že omenjeno razpravo o estetskem užitku. Glavne poudarke Geigerjeve analize, omenimo naj, da jo v svojem *Zgodovinskem razvoju estetskih problemov* (iz 1928. leta) upošteva tudi dr. Alma Sodnik (na straneh 300—304), ta spis pa je pomemben tudi za Hartmannov pristop, lahko strnemo v naslednjem povzetku: Moritz Geiger uvodoma ugotavlja, da je »estetsko uživanje samo poseben primer splošnega fenomena uživanja. Vsi momenti, ki tvorijo bistvo uživanja, se morajo nahajati tudi pri estetskem uživanju.«[50] Vendar je uživanje skrajno zapleten pojav, ki se pojavlja skupaj z vrsto drugih emocionalnih sestavin in procesov, kar zahteva strogo redukcijo in napor pri iskanju in ugledanju njegove narave onstran obsežnega kompleksa občutkov in doživljajev. »Razpoloženje otožnosti vpričo pokrajine ni uživanje te pokrajine; sočutje s propadajočim junakom, napetost pred izzidom, notranji občutek osvobajanja od naporov in nadlog — občutek razbremenitve, kot ga imenuje Volkelt — so občutki, ki so bolj ali manj v zvezi z estetskim uživanjem v pristnem smislu, vendar ne tvorijo samo uživanje.«[51]

Prva omejitev, ki jo Geiger vpelje, je zato razločevanje uživanja od dopadanja in ugodja, sledijo pa še nadrobnejše diferenciacije, ki ga ločijo od motiva in motiviranega zanimanja. Estetsko uživanje je kot uživanje nasploh utemeljeno na nekem določenem predmetu, je uživanje na njem. »Vsakršno uživanje je *sprejemanje* iz predmeta prihajajočega in zato tiči v celotnem doživljanju uživanje gibanja tistega, kar prihaja od predmeta, v smeri jaza.«[52] Pri tem je pomembna tudi naslednja, tipično kantovsko-fenomenološka opredelitev: ko estetsko uživamo, se povsem prepuščamo predmetu, ne da bi do njega zavzeli stališče in imeli kak interes, sicer značilen za željo.

---

[50] isto delo, s. 18, 19.
[51] isto delo, s. 2, 3.
[52] isto delo, s. 39.

Odsotnost stališča v estetskem uživanju ga povezuje z opazovanjem kot tipičnim enosmernim aktom sprejemanja (od) objekta. Estetsko uživanje zato poimenuje za uživanje opazovanja in s tem (tradicionalistično) poudari njegovo pasivno kontemplativno naravo, razlikujočo se od narave (zainteresiranih) subjektivnih ravnanj. V tej zvezi omenja primer opazovanja ornamenta, kjer ni objekt uživanja opazovalčeva dejavnost, njegova vzbujenost (kot, na primer, pri igri), temveč ornament sam. Geiger vsekakor izpostavlja avtonomijo neodvisnega, vendar za opazovanje primernega, morda smemo reči tudi »estetsko videnega in učinkujočega« predmeta. Takšen predmet je nazorno dan in vsebuje posebno polnost (nem. Fülle); pri tem pa je bistveno pri estetskem opazovanju, da sprejema to polnost, torej od nje izhaja, vendar pa predmet uživanja ni polnost, temveč estetski predmet sam. V tej zvezi je Geiger zapisal naslednjo definicijo »Estetsko uživanje je uživanje v opazovanju polnosti, ne uživanje *na* njej.«[53] Poudarek je na opazovanju kot bistvenem za tovrstno uživanje, ki spričo te svoje obvezne distance med jazom in predmetom tudi vpliva na njegovo posebnost.

Sledijo podrobnejše analize, oprte na znano Kantovo koncepcijo nezainteresiranosti estetskega dopadanja, ki privedejo do dopolnitve prejšnje definicije v smislu, da je estetsko uživanje »uživanje v nezainteresiranem opazovanju polnosti predmeta«.[54] Pri tem vpelje Geiger še posebno razsežnost uživanja, ki jo poimenuje z globino (nem. Tiefe) in ki obstaja kot njegova poglavitna lastnost takrat, kadar doživljajoči subjekt popolnoma izpolni, tako da v njem prenehajo drugi emocionalni in doživljajski procesi. Posebnost estetskega uživanja in z njo povezana vrednost se torej nahaja v njegovi, sicer zapleteni, vendar skrajno avtonomni naravi, povezani s prepustitvijo v kontemplaciji estetskih vrednosti. Njegovo morebitno učinkovanje, na primer moralnost, je tukaj povsem sekundarno, kar je avtor nedvoumno poudaril: »Dovolj pogosto nas izkustvo uči, da ima intenzivna prepustitev v estetskem uživanju, predvsem v glasbenem, za posledico človeško in moralno mehkužnost. Vendar tudi pri takšnem učinkovanju zadrži uživanje na kaki Beethovnovi simfoniji svojo visoko vrednost v sebi. Ni povišanje, temveč degradacija umetniškega okusa, če se njegovo vrednost naredi odvisno od slučajnostnih moralnih učinkovanj, ki jih povzroča.«[55] Poleg razlike med estetskim in moralnim pa je za obravnavano delo značilna še ena, in sicer med estetskim in umetniškim, ki tudi sodi tako

---

[53] isto delo, s. 81.
[54] isto delo, s. 97.
[55] isto delo, s. 103.

rekoč v abecedo sleherne fenomenološke estetike. Estetsko uživanje namreč ni odvisno od umetnosti in lepega, kajti lahko se pojavi tudi ob neumetniških in neestetskih predmetih, in obratno: ob umetninah je mogoče tudi neestetsko uživati in takšen neestetski oziroma zunajestetski odnos je celo zelo pogost; gre za umetniško uživanje oziroma uživanje umetnin, povezano z opazovanjem stanja, obstoja in drugih lastnosti predmetov in z njihovo moralno, politično, seksualno ali religiozno tendenco. Pri tem je presodna in omejujoča že navedena distinkcija, da je »estetsko uživanje uživanje v opazovanju polnosti, ne uživanje na njej«.

Ta kratek, zgolj informativen ekskurz k tako rekoč prvemu tekstu fenomenološke estetike nam lahko razkrije skrajni Geigerjev redukcionizem, povezan s preciznim iskanjem avtonomnih posebnosti estetskega uživanja. To pa je metodološka lastnost, značilna tudi za Hartmannovo analizo strukture sklopa estetskega akta, namenjeno osvetlitvi posebnosti estetske zaznave. Spoznanje o zapletenosti človekovega perceptivnega polja, povezano in utemeljeno tudi z dognanji sodobnejše psihologije, je lastno tudi Hartmannovi obravnavi. Že uvodoma, ob primeru percepcije nasploh, je izpostavil zapletenost obravnavanega fenomena: pri zaznavi izginja meja med optično danim in dodanim, opazovalec »gleda skozi« čutno neposrednost, dodaja, akcentira, izbira in dopolnjuje, kajti sleherna zaznava »pada« na že formirano »ozadje« z deležem že izkušenega, ki učinkuje izrazito selektivno. Te posebnosti so še bolj izrazito poudarjene in izostrene pri zaznavi, ki jo izvaja t. i. estetska zavest. Za estetsko percepcijo je namreč značilno, da ne teži k realnosti in ne umešča svojega predmeta v obdajajoči realni svet, temveč ga iz njega izloča. Nima spoznavnega značaja, temveč poleg spoznavne objektivnosti postavlja specifično estetsko objektivnost, ki obstaja samo za tistega, ki zaznava estetsko. V estetskem odnosu je bistvena tudi dodanost predmetnih momentov in plasti, ki niso dani čutno (so nevidni in neslišni), vendar se občutijo, kot bi bili neposredno zaznavni.

Tu je merodajna svojevrstna dvojnost v estetskem zoru, ki jo je avtor opisal že v uvodu v *Estetiko*. »Estetski opažaj je samo na pol čutni opažaj. Nad njim se dviga opažaj drugega reda, posredovan s čutnim vtisom, vendar pa se nanj ne reducira in ima, glede na vrsto akta, različno samostojnost do njega.«[56] Gre za opažaj, ki sega preko čutne percepcije in zaznava momente razpoloženja, strasti, duhovnega in emo-

[56] Nicolai Hartmann, Ästhetik, s. 17.

cionalnega konteksta na predmetu, opazovanem kot enkratna posamičnost. Pri tem je pomembno, da ta opažaj (drugega reda) ne kasni, ni torej stvar refleksije, temveč obstaja hkrati s prvim, čutnim, čeprav mu glede na prostorsko enotnost sledi.

Za estetsko percepcijo je pomembno prav to višje, »drugoredno« opažanje in dojemanje, torej tisti del percepcije, ki sega preko neposrednih čutnih vtisov, dodaja, izbira in odkriva. V procesu transcendiranja postaja estetska percepcija »odkrivajoča« v smislu: »V impulzivnem obratu, rahlem priklonu glave, naglem našobljenju ustnic dojamemo neposredno tisto, kar na sebi ni zaznavno, duševno reakcijo, tisto notranje, občuteno. (…) Cel svet notranjosti se odpre, bliskovito razsvetli ali tudi zakrije s temo, polno slutenj; vedno se pri tem odkriva tisto, kar je skrito.«[57] Za estetsko percepcijo tudi ni mej dejanskega, v njej in z njo je zaseženo tudi tisto nedejansko, le da se pojavlja v zoru. In tu se postavlja vprašanje, odkod ta njena svojevrstnost, globina in bogastvo? Na vprašanje po njeni razliki od zaznave v vsakdanjem življenju odgovarja Hartmann takole: »Prvo, kar se lahko navede, je to: v estetski zaznavi je odnos pojavljanja kot takšen poudarjen, potisnjen v zavest in je v določenem smislu celo predmetno dojet. (…) Tega ni mogoče reči o vsakdanji zaznavi: pri njej je pojavljanje samo nek prehod k nečem drugem, sredstvo za nek namen (prav praktični nameni določajo zaznavo v življenju); in sredstvo sàmo se sploh ne opazi. Kajti gre za dojetje bivajočega. Nasprotno postaja v estetski zaznavi bistveno sredstvo; opažanje ne drsi preko čutne slike zaznave, temveč ostaja pri njej. In s tem, ko se mudi pri njej, jemlje tisto, kar se na njej pojavlja, kot nekaj, kar je vključeno v to sliko. (…) Zor je tukaj avtonomen. Ni služnostna, temveč dominantna instanca.«[58]

V vsakdanji percepciji izginja slika kot posrednik (čim opravi vlogo posredovanja za nek namen, kajti je le sredstvo, na katerega se pozablja prav spričo stvari same, na katero se nanaša interes), medtem ko obstaja v estetski percepciji slika zaradi same sebe, je povsem avtonomna. Na njej se v enotnem aktu zaznave opažata tisto predmetno, z njo posredovano, in sam način njenega posredovanja (v slikarstvu, na primer, tehnika barvanja in poteze čopiča). Za estetsko zaznavo je tako rekoč bistveno vse (na sliki), še posebno individualne lastnosti in detajli.

Estetsko zaznavanje je, kot vsi zavestni akti, skrajno kompleksen pojav brez »hard and fast lines«, brez skokov in mej. Posamezne stopnje v zavestnih aktih si pogosto sledijo druga za drugo. Tudi domet

---

[57] isto delo, s. 54.
[58] isto delo, s. 56.

zgolj zaznavanja se preseže že s postopkom izločanja detajlov, tako da sami zaznavi sledi višje opažanje, čigar predmet ni čutno dan; to opažanje je usmerjeno na tisto, kar se v opaženem »pojavlja«, in pri pojavljajočem na tisto, kar je »odkrito«. Poleg tega opažanja pa sodi v strukturo estetskega akta še zavest vrednotenja, prijetnost (kot subjektivna stran opažanja), dopadanje in uživanje, torej pojavi, ki sta jih izčrpno osvetlila I. Kant in M. Geiger. Hartmann je dovolj kritično, nenehno v strahu pred subjektivizmom in psihologizmom, obravnaval to problematiko, vendar zavezan svoji osnovni tezi o naravi estetskega receptivnega akta: »Pri doživljanju vsakdanjosti je človek vpet v situacije, je stranka ali se zavzema z vso subjektivnostjo in strastjo, z lastno simpatijo in averzijo. V estetskem doživljanju pušča vse to za sabo, dviga se nad njim, in se izloča iz praktične zainteresiranosti in opredeljenosti. Človek se usmerja »poleg življenja, ki mu realno vendar pripada, in ga tako, 'videnega s strani', zaobseže s pogledi.«[59]

In kako to dosega, kje je ključ za to — povejmo že kar takoj — zapleteno, nenaravno, nesamoumevno, ekstremno stališče? »Opazovalcu lepega se z dveh strani postavlja visoka zahteva, ki jo mora izpolniti v svojem zadržanju: notranja osvobojenost od naslade, ki jo izziva praktična vrednost tistega, kar je vsebovano v objektu, in osvobojenost od vrednosti stanja lastnega subjekta.«[60] To omejitveno misel je avtor dopolnil še z dvomom, češ da se morda ta dvojna svoboda v notranjosti le redko popolnoma doseže.

Bistveno za estetsko zaznavo je mudenje in zadržanje pri sliki, ki je slika pojavljanja kot tistega načina, ki je indiferenten do realnega in irealnega; tisto, kar se pojavlja, je odrešeno »teže sveta«, nima zahtev po resničnem, dojeto je samo kot pojav, brez nadpredmetne biti, lastne sicer predmetu spoznanja. Prav tako pa je tukaj smiselno in pomembno tudi Hartmannovo razlikovanje med dvema vrstama opažanj — neposredno čutnim ter odkrivajočim, dodajočim in selektivnim višjerednim opažanjem. Sàmo estetsko zaznavanje, doživljanje in uživanje je sicer obravnavano kot skrajno zapleten proces, povezan s korenitim opuščanjem posameznikovega vsakdanjega predmetnega stališča in ravnanja. Na tem mestu si moramo zato postaviti vprašanje, zakaj je Hartmann izpostavil to skrajno zahtevnost, subtilnost in rigoroznost estetskega receptivnega akta, kajti glede na zapisano je videti, da pristno zaznavajo estetsko samo »happy few«, torej redki izbranci, kar smo

---

[59] isto delo, s. 139.
[60] isto delo, s. 74.

poudarili tudi že ob primeru obravnave gledališke igre, ko smo zapisali, da avtor *Estetike* že predpostavlja učinek potujitve, lasten tako odrskemu dogajanju kot načinu sprejemanja igre v partnerju? Odgovor na to vprašanje je relativno preprost, kajti povezan je s temeljno metodološko zahtevo Hartmanove filozofije, ki je v primatu ontologije pred gnoseologijo in drugimi filozofskimi disciplinami, mesto njenega formuliranja pa se nahaja že v njegovem delu *Osnovne črte metafizike spoznanja* (iz 1921. leta), v katerem je problem spoznavanja obravnavan kot metafizičen; gnoseologija mora začenjati pri biti spoznavanja, in odgovor na zanjo temeljno vprašanje o možnosti spoznavanja prihaja dejansko od ontologije.

Seveda pa je sama izpeljava razmerja med ontologijo in gnoseologijo skrajno zapletena, povezana je s primatom *ratia essendi* nad *ratiom cognoscendi* in neodvisnostjo biti od spoznavanja. Položaj na področju estetike in njenega razmerja do ontologije je sicer drugačen, saj ne gre za spoznavni odnos, temveč odnos pojavljanja in intenionalnosti, kar zahteva na tem področju korelativno obravnavo obeh »pojavov«, torej predmeta in akta; vsekakor pa je to obravnava, za katero je značilno, da tako rekoč na vsakem koraku in pri vsakem detajlu predpostavlja ontologijo estetskega predmeta. Vsakemu momentu akta mora nujno odgovarjati moment predmeta. Avtor je v tej zvezi eksplicitno izjavljal, da bo šele nadaljnja analiza predmeta omogočila nove spodbude za analizo akta (in ne obratno).

Vse, kar je Hartmann izrekel pri estetski zaznavi o njenih temeljnih razlikah od recepcije, potekajoče iz vsakdanjega praktičnega stališča, nam lahko postane v trenutku povsem razumljivo in utemeljeno, če jih mislimo hkrati z ontološkimi razlikami med pojavljanjem in realno bitjo, razdejanjenjem in udejanjenjem ter s posebnostmi iz plasti sestavljene strukture realne biti in v zvezi s problematiko duhovne biti same. Tudi razlikovanje med dvema vrstama zorov v estetskem receptivnem aktu lahko takoj povežemo z dvema plastema v strukturi estetskega predmeta — ospredjem in ozadjem. Prvi zor zato intendira nekaj realnega, drugi oziroma višji zor pa nekaj irealnega. Svojo analizo estetskega akta je avtor do skrajnosti oprl na ontološko analizo strukture estetskega predmeta in ji jo celo priličil.

Tukaj lahko pomislimo na prvo avtorjevo misel iz uvoda v *Estetiko,* namreč na tisto misel resignacije, ki ugotavlja, da lahko estetika, torej neko določeno védenje, se pravi teorija, le moti tistega, ki estetsko uživa. To spoznanje glede na avtorjevo rigorozno opredelitev estetskega receptivnega stališča namreč nikakor ne drži: avtentičnega,

selektivnega in skrajno zbranega odnosa do lepega predmeta je pravzaprav sposoben šele tisti, ki natančno vé za ontološke posebnosti predmeta svojega opazovanja in uživanja, ki vé za fenomenološko redukcijo in Kantovo koncepcijo nezainteresiranega ugajanja. Gre torej za model uživalca estetskega predmeta, ki je dejansko ekspert-fenomenolog in ne ljubitelj umetnosti. Omenjena težavnost avtentičnega estetskega receptivnega akta, tako rekoč normiranega z ravnanjem eksperta-estetika, pa je povezana tudi s Hartmannovo splošno fenomenološko naravnanostjo, ki zahteva rigorozno kritiko psihologizma, naturalizma in simplifikatorstva.

Videti je tudi, kot da estetski receptivni akt zahteva nenehno nek zavesten akt korekcije, ki sprejemnika nenehno opozarja na meje med estetskim in dejanskim, irealnim in realnim in mu šepeta maksimo »to je samo slika, pojavljanje estetskega predmeta in nepreklicno ničesar drugega«. Skoraj odveč je poudariti, da je ta Hartmannova rigoroznost smiselna, saj predpostavlja korenito kritiko vseh simplifikacij in primitivizmov v naivnorealističnih recepcijah umetniških del. Prav tako pa nam njegova koncepcija estetskega akta razkrije njegov produktivni, odkrivajoči in konstitutivni značaj: vodi k oblikovanju estetskega predmeta kot intersubjektivne tvorbe. Vsekakor obstaja tudi velika razlika med Hartmannovo koncepcijo višjerednega estetskega zora, ki odkriva in dodaja, in zgolj nezainteresiranim opazovalnim užitkom v Geigerjevi estetiki. Na drugi strani pa ostaja Hartmann pri nadrobnejših osvetlitvah tega področja daleč za subtilnimi in veliko bolj temeljitimi analizami Romana Ingardna, zbranimi v že 1937. leta v poljščini izšli knjigi *O spoznavanju književnega umetniškega dela.*

UMETNINA KOT OBJEKTIVIRANI DUH

Z ontologijo zapletene, štiriplastne strukture realne biti z zakonitostima členitve na plasti in dependence (prva se nanaša na kategorialno naravo in problematiko determinacije v plasteh, druga na dejstva, da nižje, močnejše plasti vedno »nosijo« višje, ki pa so svobodnejše od »spodnjih«) se ne more zadovoljivo pojasniti posebnosti estetskega predmeta, pri katerem ima odločilno in presodno mesto prav duh kot najvišja plast realne biti. Za to področje je zato merodajna specialna ontologija duha, ki jo je avtor 1932. leta razvil v svojem delu *Problem duhovne biti,* v katerem je veliko pozornost namenil tudi estetiškim problemom. Duhovno bit je v tem delu členil na osebni živi duh, objektivni zgodovinski duh in objektivirani duh. V slednjega, ki nastane z objektivacijo osebnega duha v materialnih predmetih, je uvrstil tudi umetnost.

Čeprav je Hartmann kritiziral nekatere temeljne postavke Heglove estetike (na primer njeno gnoseološko usmeritev, koncepcijo videza in procesualno dialektiko samozavednega duha, ki vključuje videz, drugobit, irealno in marginalno v samo duhovno totaliteto), je prav pri analizi ontološke strukture estetskega predmeta posegel po Heglovi definiciji lepega kot »čutnega svetenja ideje«. K filozofski tradiciji, ki se ji je umikal in jo kritiziral ter zavračal, se je torej iznenada vrnil, čeprav s pomočjo samosvoje interpretacije in korekcije. Mislimo na njegove analize v okviru razdelka *Struktura estetskega predmeta,* v katerih je iznenada na omenjeni Heglovi definiciji že našel tako rekoč vse, namreč poglavitne elemente svoje koncepcije strukture lepega predmeta. Za omenjeno definicijo je značilno in produktivno, da ne razglaša za lepo ideje same, temveč njeno čutno svetenje, da poudari čutni značaj tega svetenja (in s tem prizna čutno predmetnost kot predmet percepcije) in da opredeli lep predmet kot dvodelen, kajti sama ideja ni čutna, se pa javlja v njem. Predmet mora (kot lep) torej vključevati čutni in idejni del, ospredje in ozadje, ki bivata na dva različna načina.

Vendar ga v tej definiciji, ki jo je reinterpretiral glede na svoje apodiktično ugledanje dvojne narave estetskega predmeta, motita pojma ideja in svetenje, ob katerih je vpeljal tudi že znano, za njegovo lastno estetiko značilno in odločilno korekcijo s »pojavljanjem« kot do

meril resničnega in realnega nevtralnim načinom biti. Svétenje (nem. Scheinen ima isti koren kot Schein, videz) namreč usmerja na videz in s tem na problematiko iluzijskega in simuliranja realnega, medtem ko pojavljanje neposredno implicira dojemanje estetskih likov kot pojavov, intencionalnih predmetov brez nadpredmetne biti. Pri tem je pomembno, da temelji odnos pojavljanja na strukturnem odnosu v predmetu samem in ni subjektivna projekcija receptivnega akta oziroma njegova produkcija.

Kot je prišel (pravzaprav skočil) Hegel neposredno iz obravnave lepega kot čutnega svetenja ideje k analizam umetnosti kot dejavnosti in k osvetlitvi posebnosti lepega umetniškega predmeta, je tudi Hartmann v že omenjenem razdelku o strukturi estetskega predmeta prešel k obravnavi umetniškega dela kot vrste objektiviranega duha. To dejstvo enostavnega prehajanja iz estetskega k umetniškem in njuno povezovanje je seveda nekaj reflektiranega in samoumevnega v Heglovi estetiki, k metodološkim in ontološkim težavam pa vodi pri Hartmannovi estetiki, usmerjeni s fenomenološkim imperativom. To omenjamo že vnaprej, pred samo obravnavo Hartmannove koncepcije umetnine kot objektiviranega duha, kajti enačenje estetskega predmeta in umetnine ima tu veliko, vendar skrajno sporno vlogo.

Poglavje *Zakon objektivacije* v *Estetiki* in poglavja 44-49 v delu *Problem duhovne biti* so temeljna za razumevanje Hartmannove misli o umetnini kot objektiviranem duhu. Za objektivirani duh je značilno, da ni živ duh, temveč samo duhovna vsebina, produkt, tvorba, oblikovana v obstojnem realnem mediju. Kot takšna sodi pod »zakon objektiviranega duha« v smislu, da ima tisto, enkrat »oblikovano kot ustvarjeni produkt po ustvarjajočem duhu neodvisnost od njega. V tej neodvisnosti vodi svojevrstno življenje v zgodovini in ima lasten način biti poleg nadaljujočega se življenja objektivnega duha. Resnično ostaja vezano na živi duh nasploh, vendar ne na nek določen duh, ne na tistega, čigar produkt je; in vselej je nekaj povsem drugega kot živi duh.«[61] Objektivacije so temeljna sestavina duhovnega življenja, brez njih bi ostal posamezni duh zaprt v sebi, nesposoben za komuniciranje. Objektivacije (kot vnosi duhovne vsebine v predmetnost) nikakor niso samo umetniška dela, temveč vrsta predmetov ustvarjalnega duha in za vse veljajo splošne posebnosti objektiviranega duha kot dvoplastne tvorbe s heteronomnim načinom biti; vključujejo torej ospredje in ozadje, čutno plast in duhovno vsebino, realno in irealno, bit na sebi in bit za nas; slednja pripada ozadju, kajti ta duhovna vsebina obstaja le na podlagi medsebojnega odnosa z živim duhom.

---

[61] Nicolai Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, Berlin, 1949, s. 410.

Pri tem je opazna in tudi merodajna razlika v sami plastni strukturi objektiviranega in živega duha. Pri slednjem gre za kontinuirano, sukcesivno nizanje štirih plasti od spodaj navzgor, in sicer materije, organizma, duševnega življenja in duha, medtem ko pri dvoplastnem objektiviranem duhu izpadejo vmesne plasti; očitno gre za delo živega duha, ki pa samo ni duhovno. Zaradi terminološke in tudi vsebinske točnosti moramo opozoriti, da je dvoplastnost objektiviranega duha pravzaprav dvojnost dveh podlag — ospredja (nem. Vordergrund) in ozadja (nem. Hintergrund), čeprav Hartmann v zvezi z objektiviranim duhom piše o tem, da je »veriga členitve na plasti preskočena«[62], oziroma, da je »celotna tvorba dvoplastna«[63]; avtor torej postavlja enačaj med plastjo (nem. die Schicht) in podlago (nem. der Grund).

Čeprav dvodelen in glede na način biti heteronomen je objektivirani duh vendarle predmet in kot tak celota. Zveza med obema ekstremnima poloma in njuna dialektika se vzpostavlja preko nujnega tretjega člena — živega duha kot »dekoderja« ter zveze. V svojih nadaljnjih izvajanjih pa je avtor ta odnos treh elementov dopolnil še s četrtim členom, ki je dejansko prvi — ustvarjalnim duhom samim, ki preoblikuje materijo, ji daje duhovno vsebino in jo »zapira« v njo.

Umetniško delo kot objektivirani duh je torej nujno vključeno v svojevrstno povezanost z ustvarjalnim in receptivnim živim duhom, je torej heteronomno — tudi v smislu naslednje Hartmannove pojasnitve in hkrati korekcije njegove že obravnavane misli: »Najprej je bilo videti, kot da bi bil objektivirani duh povsem ločen od živega duha, od njega odtrgan in prosto lebdeč. Sedaj se kaže, da je trajno povezan z drugim živim duhom in poleg tega se veže še nazaj na prvi, producirajoči duh, tako da ostaja tudi ta prepoznan v njem. Oboje ni samo načelno pomembno zanj, temveč je bistveno tudi prav za estetski predmet. Tudi ta obstaja — kot umetniško delo — samo v odnosu na sprejemajoči subjekt, ki izpolnjuje pogoje dojemanja, sicer pa ne obstaja za nikogar, še najmanj pa na sebi.«[64] Estetski predmet se torej uresničuje v intersubjektivni sferi, je delo subjekta in njegovega duha, kajti le z njegovo pomočjo pride do povezave (in v aktih recepcije dekodiranja), torej »umetne« zveze med realnim in irealnim, med dvema, vzemimo kot primer, tako rekoč neskončno oddaljenima svetovoma kot sta na primeru jezika svetova zvokov in pomena.

---

[62] Nicolai Hartmann, Ästhetik, 3. 85.
[63] isto delo, s. 89.
[64] isto delo, s. 86.

Avtor v tej zvezi ugotavlja čvrsto povezanost likov pisave, likov zvokov in pomenov, čeprav so med seboj kot izolirani povsem neprimerljive entitete, brez kakršnegakoli bližnjega skupnega rodu. Odgovor na vprašanje po možnosti te zveze, namreč kako lahko prav takšna čudna, duhu po načinu biti tuja čutno-predmetna oblikovanost ospredja postane nosilec duhovne vsebine, ki obstaja heteronomno za receptivno zavest, pa se nahaja v dejavnosti živega duha kot oblikovalca in dekoderja; le v zaprtem krogu njegove konstrukcije in tudi dekonstrukcije, vpisa in branja se dogaja irealno duhovno ozadje. »In produktivni duh vnaša to vsebino samo »za« duh, ki dojema, vendar ni na sebi in po biti neodvisno vtisnjena materiji. Nasprotno je ta, materiji dejansko vtisnjena oblika sàma samo materialna, torej oblika čutnega ospredja.«[65]

Pri tem je pomembna avtorjeva ugotovitev o »realno bogato oblikovanem ospredju«, lastnem edinole umetninam, ki je — za razliko do pojma — povsem zadostno, da se na njem in njegovih detajlih vedno lahko »prebere« duhovna vsebina, in o umetnini kot povsem zaprti celoti, ki za dojemanje ne potrebuje zunanjih povezav, ne usmerja na nekaj, kar ni ona sama; nasprotno, odtrgana je iz realnih življenjskih zvez in ima moč, da »prestavi« svojega sprejemnika v čisto drugi svet pojavljanja.

Misel o dvoplastni strukturi umetniškega estetskega predmeta kot objektivacije (kajti to so v sferi lepega samo umetniška dela) in vlogi ustvarjalnega in receptivnega duha na njem je temeljna postavka Hartmannove ontologije umetniškega dela. To pa je tudi teza, ki je v enem svojem delu doživela kritike in pripombe, namreč v tistem, ki celotnemu ozadju pripisuje irealni značaj. Je v umetniškem delu res tolikšna moč in obseg irealnega in njegova opazna presežna teža nad realnim? Je realno res samo materialno ospredje, ali pa je ustvarjalni duh dejansko realiziran v umetnini kot celoti? Kako je sploh mogoča celota, v kateri bi nekaj irealnega obstajalo na nečem realnem? Ali ni tu Hartmann naredil napako s tem, da je postavil enačaj med ozadjem in vsebino (to je tudi očitek, ki ga je zapisal Ivan Focht v svojem delu *Uvod v estetiko*)?

Ta vprašanja in pomisleki, ki jih porajajo, so gotovo umestna, vendar pa je odgovor nanje povezan s samim razumevanjem Hartmannove ontologije: v njej gre za relativno ozek, reduciran pojem realnosti in realnih možnosti (omejen je z nujnostjo »teže sveta« in z, metaforično rečeno, čutnimi realizacijami v stvareh z »ostrimi robovi«), tako da je v

---

[65] isto delo, s. 90.

njegovi ontološki »strategiji« odmerjen irealnemu izredno obsežen prostor t. i. pojavljanja, ki nikakor ne zajema samo irealnosti v ožjem smislu, kot so, na primer, pojmi leseno železo, okrogli kvadrat in kentaver. Vsa ozadja vseh predmetov objektiviranega duha so irealna, čeprav so produkt realnega živega duha. Ontološko se namreč živi in objektivirani duh razlikujeta: »Če bi bila realna tvorba realni duh, potem bi bila živi duh, kajti samo živi duh je realen.«[66] To je nepopustljivo Hartmannovo stališče v *Problemu duhovne biti* in vsa skrivnostnost irealnega ozadja se nahaja le v pojavljanju in z njim povezanim drugačnim načinom biti duha, ki je zapustil svojega živega nosilca in prešel v nek, konkretno umetniški material. Očitek, češ da je Hartmann razglasil irealnost ozadja le na podlagi svojega uvida v irealni značaj vsebine (junaki literarnih del obstajajo, na primer, samo irealno kot predmeti intencionalne zavesti) in zapeljan od njega, je torej neumesten, kajti njegove estetiške koncepcije so čvrsto in utemeljeno vpete v njegovo strogo izvedeno ontologijo.

Kritika mora zato zadeti v prvi vrsti le njegovo temeljno ontološko konstelacijo, kajti, ugledano s podlag drugih ontologij, je realnost na umetnini nedvomno obsežnejša od tiste, prisotne v čutno zaznavnem materialnem ospredju. Duh se, smemo reči, tudi realizira in ne le pojavlja, nikakor niso realne samo njegove čutno zaznavne sledi. Seveda pa s tem, samokritično se zavedamo, da le splošnim in načelnim očitkom govorimo mimo duha Hartmannove filozofije in njenih ontoloških distinkcij, v katerih pač ni ničesar prepuščeno naključju; avtor namreč izčrpno pojasnjuje tudi tovrstno skrivnostnost: »Duhovna vsebina se ne more očitno razločiti od živega duha in iz njega preiti v kak drug način biti, ne da bi se oprijela drugega realnega nosilca. Napram živemu duhu se lahko osamosvoji samo, če jo sprejme kaka druga dejansko bivajoča tvorba. Prav tako kot živi duh ne more »lebdeti«. Tu torej pride do neke nošnje in neke utemeljitve povsem druge vrste. Toda pri vsej drugačnosti je to še vseskozi realna nošnja. Razlika je samo v tem, da je to realna nošnja irealne duhovne vsebine.«[67]

In kaj je jedro te nove konstelacije? Odnos ospredja (kot nosilca) in duhovne vsebine je odnos pojavljanja, in sicer pojavljanja za nekoga. Mišljeno je pojavljanje za živi duh kot tretji oziroma četrti člen v tej relaciji, ki pa je, kljub duhovnemu posredništvu, postavljena statično in togo; na področju njene čisto estetiške izpeljave pa je vsekakor

---

[66] Nicolai Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, s. 448.
[67] isto delo, s. 449.

moteča tudi tista netočnost in nedoslednost, ki je povezana s Hartmannovim enačenjem umetniškega dela in estetskega predmeta v nekaterih zvezah. Očitku irealnosti ozadja bi se namreč lahko Hartmann uspešno ognil z vpeljavo dosledne razlike med umetniškim delom kot realno (shematsko) strukturo in njegovimi irealnimi estetskimi konkretizacijami, torej v smislu fenomenološke estetike Romana Ingardna. Irealnost ozadja je pri Hartmannu vsekakor preobsežna, kajti dejansko gre za realne duhovne sheme, konstante in značilnosti ter, na drugi strani, za mnoštvo estetskih intencionalnih predmetov na eni sami umetnini oziroma ob njej.

Vendar moramo biti tudi tukaj dovolj točni in pravični do avtorja obravnavanega dela. Naivno izpeljane korekcije njegove temeljne koncepcije, češ da ne gre pri umetniških delih za dve, temveč, na primer, tri plasti, so popolnoma odvečne in ne zadevajo Hartmannovega temeljnega osnutka. Dihotomija med ospredjem in ozadjem namreč zadeva samo njun različni način biti: bit na sebi in bit za nas, realnost in irealnost, medtem ko je avtor spričo bogastva in kompleksnosti umetniškega sveta izpeljal in fenomenološko opisal še nadaljnjo členitev na plasti, vendar zadevajočo izključno ozadje v posameznih umetnostih; gre torej le za dvojnost v načinu biti in za strukturalno mnoštvo plasti, ki pa imajo, kot deli ozadja, zgolj bit za nas.

Vsekakor pa lahko na tem mestu postavimo vprašanje o morebitni aktualnosti tiste temeljne opredelitve umetniškega načina, ki jo je Hartmann mislil s pojmom »razdejanjenja«, vpetim v dialektični odnos z udejanjenjem ter realnim in irealnim. Je ta distinkcija danes sploh še smiselna, in ali je, če pristanemo nanjo, samo umetnik tisti, ki omogoča takšno »lebdeče« pojavljanje kot dopuščanje slik, odrešenih »teže« sveta?

Hartmannova teorija o razdejanjenju kot svojevrstnem umetniškem postopku pomeni v svojem jedru poskus radikalnega reševanja avtonomije estetskega v smislu njegovega izključevanja iz območja (trivalno) dejanskega. Mislimo jo lahko v okviru dosledne izpeljave fenomenološkega osamosvajanja »sektorjev«, torej ostrega zarisovanja mej med znanstvenim, religioznim, umetniškim in praktično vsakdanjim, etičnim in estetskim, naravnoslovnim in duhovno-zgodovinskim. Ta usmeritev, izvirno in dosledno izpeljana (razdejanjenje ni simulacija, kajti slednja je »obtežena« s kompleksom realnosti in udejanjenja), je izrazito zgodovinska; vezana je na tiste tendence v epohi moderne same, ki so predpostavljale ločitev slik od dejanskosti, radikalni razkol med imaginacijskim in realnim ter vključevale umet-

niške procese v območje reševanja subjektivno ezoteričnega in neidentičnega iz okrožja vedno enakega v totaliteti družbene produkcije in reprodukcije.

Teorija o razdejanjenju je skrajni domet koncepcij umetniškega avtonomizma. Oblikovanje umetniških likov je tako svojevrsten način ravnanja, da ga ni mogoče uvrstiti v območje produkcij; v okviru t. i. sporov na književni in umetniški levici atraktivna distinkcija t. i. neomarksistične estetike v smislu, da umetnost ni odsev (odraz), temveč produkcija, se v okviru Hartmannovega mišljenja izkaže kot napačna in vulgarna. Vključitev umetnosti med produkcijo, tudi v sam rang »ustvarjalnega dela« kot udejanjenja je za Hartmanna ponižanje umetniškega ravnanja, njegovo izenačevanje s profanim, podvrženim zakonom realnosti. Umetniško se ukine z udejanjenjem, z izgubo korenite razlike med umetnostjo in življenjem. Vse intencije avantgarde, temelječe na prehodu iz umetnosti v vsakdanjo (življenjsko) dejanskost v smislu njene »poetizacije«, podobno kot tista prizadevanja, ki forsirajo estetizacijo javnih in političnih ustanov (države, dela) in ki jim v tej knjigi tudi namenjamo pozornost, so za Hartmanna napačne, simplifikatorsko trivialne.

In pogled na to usmeritev iz okolja in senzibilnosti sedanjega časa? Ena izmed paradigem tega, tu predvsem v duhovni pomenljivosti izpostavljenega okolja je, da je postala presežena razlika med slikovnim in dejanskim, imaginativnim in realnim, kajti slikovnega je že toliko (in tudi vedno znova nastaja z novimi postopki programirane simulacije), da se členi kot nekaj, kar že ni nič več posebnega. Številni segmenti bivajočega so nase že prevzeli estetizirano razsežnost umetniškega, in fascinantne modne umetnine so le del množice atraktivnih produktov z estetskimi učinki, nastalimi v okviru industrije zabave in industrije prostega časa sploh. Poseben impulz zdajšnjemu prostoru slik pa daje tudi sama dejanskost mikroelektronske revolucije in velikega razmaha avdio in video reprodukcij ter računalniških pomnilnikov. Sedanjost, mišljena tudi v čutni razsežnosti imaginativnega, je namreč postala simultano podzidana s številnimi, glede na stare predstave izgubljenimi časi, ki so ohranjeni v pomnilnikih, audio in video kasetah, disketah, na video ploščah in hologramih. Poudarek je prav na časih v smislu govora in gibanja in ne na prostorih, že stoletje in dalj ujetih na fotografijah.

V tem okolju, nenehno pospremljanem s podobami in njihovimi nosilci (slikovita paradigma zanj je morda video skulptura, sestavljena iz množice monitorjev, na katerih istočasno potekajo različni analogni

in digitalni programi, ali pa soba, »dekorirana« z desetimi video terminali), se, če pomislimo na Hartmannovo razlikovanje med razdejanjenjem in udejanjenjem, vedno bolj postavlja pod vprašanj udejanjenje kot težka, »ostrorobna« realizacija. Gre namreč za čas, v katerem vedno bolj izginja težki produkcijski pogon z vsemi svojimi atributi, in se toliko bolj pojavlja omogočanje slik, torej simulacija kot način artikulacije računalniške kombinatorike. Sodobni programer tudi samo dopušča oziroma omogoča pojavljanje digitaliziranih sporočil oziroma likov na video terminalu, teža realnega je tukaj postavljena v oklepaje, in vzbujene številčne oblike je mogoče zbrisati v trenutku — ali pa shraniti v pomnilniku.

Spreminjanje težkega načina biti se umika manj »težkim« postopkom simulacije. S krizo čutnih nosilcev težke industrije odmirata delavec in njegovo težko delo, vezano na opazno spreminjanje naravnih predmetov. Med Hartmannovim konceptom umetniškega razdejanjenja in računalniško kombinatoriko digitalnih slik je samo še tista razlika, ki jo je avtor *Estetike* mislil z zoperstavljanjem simulacije in razdejanjenja. Prva je (še) obtežena s kompleksom udejanjenja, vzpostavlja se kot nekaj, kar se nanaša na »Lebenswelt« in ga skuša celo reproducirati, medtem ko razdejanjenje predpostavlja popolno izključitev iz »življenjskih svetov« ter teže in obveznosti realnega. Hartmannovo razdejanjenje je, smemo metaforično zapisati, tako daleč od dejanskega, da se tudi v okolju združene realnosti in (njenih) slik še ni (brez ostanka) udejanilo v vsakdanjem. Gre za razdejanjenje kot način nastanka ahistorično pojmovanih in po nadčasovnih zgledih delanih (neo)klasicističnih umetnin, skrajno odpornih do novih tehnik in materialov.

PROBLEMATIKA OSPREDJA IN OZADJA V RAZLIČNIH UMETNOSTIH

Vprašanjem zapletene členitve na plasti (opazovane s stališča vsebinske strukture) je Hartmann namenil obsežni drugi del *Estetike,* že v prvem delu pa se je skušal posebnostim posameznih umetnosti približati prav na podlagi svojega ontološkega razlikovanja med ospredjem in ozadjem v t. i. predstavljajočih in nepredstavljajočih umetnostih. Iz tako rekoč povsem ontološke problematike je sestopil na praktično torišče filozofije umetnosti, kjer je, ne glede na svoj metodološki apriorij, naletel na dejstva, ki so vendarle zahtevala nekaj korektur njegove ontološke »strategije« in s tem tudi smiselno poglobitev njegovih estetiških izvajanj.

Omenili smo že Hartmannovo misel o popolni svobodi umetnosti, napoteni v neomejeno carstvo možnega, in jo tudi že kritizirali. Korekcijo te svoje misli pa je opravil tudi avtor sam, ko je obravnaval konkretno razsežnost nastajanja in členitve umetniških del in pri tem definiral pravcati ontološki zakon umetniškega ustvarjanja: »Vsake tvarine se ne more upodobiti v vsakdanji materiji, ali definirano pozitivno: vsaka materija dopusti samo njene določene vrste. (...) Vzrok za to je, ker dopušča sleherna materija samo določeno vrsto oblikovanja, z njim pa se zajame samo določeno vsebino, tj. se jo privede do pojavljanja. Ozadje umetniškega dela sicer ni določeno z ospredjem, temveč je veliko prej obratno; toda »vrsta« možnega oblikovanja ospredja vendar določa meje oblikovanja ozadja. S tem opravlja določen izbor tvarine (tem) in v polni meri njeno oblikovanje. Izbor sega torej k tistemu, kar se pravzaprav lahko predstavi.«[68]

Ta misel je izredno pomembna, kajti nanaša se na tisto razsežnost umetniškega oblikovanja, ki je za ustvarjalca dejansko napor, celo prekletstvo; ne gre za umetnost kot izključno lebdeč in lahek način, temveč za dejavnost, ki ima tudi delež na »teži sveta« in plačuje svoj dolg nujnosti v realnem.

Hartmann je tukaj zadel ob omejitvena dejstva umetniške domišljije, kajti umetniške zvrsti in oblike nepreklicno limitirajo načine členitve idealnih duhovnih vsebin, ki se morajo nepreklicno prilagoditi

---

[68] Nicolai Hartmann, Ästhetik, s. 94.

posebnim lastnostim — na primer — pisave, kamna, giba, barve ali tona. Zamisel romana namreč nima ničesar početi z materialnim ospredjem kiparstva (marmornatimi bloki) in ideja plesa nič z materialno predpostavko literature (pisavo). Videti je, kot da je Hartmanna izredno vznemirjala prav tovrstna skrivnostnost umetniških umetelnih zvez: kako in zakaj si namreč določena umetniška vsebina poišče prav takega materialnega nosilca in si ga celo mora poiskati, pa čeprav med njima, opazovanima ločeno, torej mimo ustvarjalnega in receptivnega duha, ni prav nikakršnega skupnega imenovalca?

Tudi del te problematike je avtor obravnaval v dveh poglavjih, namenjenih vprašanjem ospredja in ozadja v predstavljajočih in nepredstavljajočih umetnostih. Med prve je uvrstil kiparstvo, slikarstvo, poezijo in igralsko umetnost, med druge pa glasbo, arhitekturo in (pogojno) ornamentaliko. Tu je najprej sporna že sama delitev, ki je bistveno vezana na klasične umetniške oblike; umetniška dela skrajnega modernizma in avantgarde v likovni umetnosti pa tudi poezije (na primer njene hermetistične in konkretistične usmeritve) ne predstavljajo več ničesar; celo zavestno se delajo po poetikah, ki á priori negirajo predstavljajoči značaj umetniških del. Nasprotno pa je imel Hartmann ravno drugačen pomislek: »Morda bi morali rajši reči, da ni nepredstavljajočih umetnosti. V vsakem umetniškem oblikovanju predstavlja človek nekaj — samega sebe.«[69] Predstavljanje je torej razumel v najširšem in zato tudi najmanj določenem, najbolj abstraktnem smislu, s katerim je pravzaprav zanikal tudi upravičenost te svoje delitve; sicer pa je itak glavni poudarek namenil konkretnim razlikam med ospredjem in ozadjem v različnih umetnostih in ne pojavu predstavljanja.

Na delih kiparstva ga je vznemirjalo vprašanje, kako je mogoče, da se nekaj gibljivega in živega (kajti opazovalec na kipu zaznava cel tok akcije in ne le njeno otrplost v trenutku) pojavlja na nečem statičnem in mrtvem? Na podlagi delitve na ospredje in ozadje vidimo, da gre sicer za realni kamen in irealno življenje in gibanje v ozadju, vendar pa je na tvorbi tudi slednje dano v polni konkretnosti, tako da opazovalcu ni treba nič z mišljenjem dodajati, kombinirati ali sklepati. Hartmann pri tem ugotavlja, da ta odnos ni vzpostavljen zaradi iluzijskega učinkovanja, temveč za zavest, ki spremlja in sprejema pojavljanje. Gre za štiri temeljne momente v odnosu pojavljaja: poleg ospredja in ozadja sta še 3. trdna povezanost ozadja z ospredjem v očeh opazovalca in 4. ohranitev nasprotnosti v načinu biti pri opazovanju. Veliko vlogo pri

---

[69] isto delo, s. 113.

odnosu pojavljanja ima torej opazovanje, ki je aktivno pri oblikovanju estetskega predmeta v smislu, da se »ozadje zares 'pojavlja' v ospredju, vendar samo za tistega, ki umetniško ustrezno opazuje. Samo 'zanj' je transparentno mirujoče materialno ospredje.«[70] To spoznanje, ki seveda ni novo v zgodovini estetike, je izredno pomembno: umetnina je estetski predmet samo za estetsko naravnanega opazovalca, sicer je ni — je le oblikovan kos marmorja ali »zaprta« knjiga.

Na vprašanje po tem, kako je mogoče, da je prisotno gibanje na nečem statičnem, pa odgovarja avtor na podlagi samega uvida tako v jedro kiparstva kot spričo spoznanja o omejeni »pravilni optiki« estetskega stališča. Kiparstvo namreč »zaustavlja« gibanje predmetov in oseb, na katerega smo navajeni v vsakdanjem stališču, v statični prostorski obliki in ga kot takega izpostavi čutnemu opazovanju. Opazovalec pozna dejansko samo gibanje, ne pa te njegove zaustavljene faze, zato pri percepciji kipa hkrati opazuje še gibanje kot celoto, torej nenehno vključuje kiparsko zaustavljeni trenutek v nek dinamičen, vendar obsežnejši odsek. Tu se je seveda pojavila nevarnost, da bi lahko avtor s to opazovalčevo »obteženostjo« z vsakdanjim življenjskim izkustvom zapadel v, po njem tolikokrat kritizirano, naivnorealistično stališče, zato je to koncepcijo »percepcije po spominu« dopolnil še z zavestjo distance, namreč distance do gibanja samega, ki se pojavlja s pomočjo oblikovane materije. Estetsko naravnan gledalec mora v pristni percepciji, ki vodi h konstituiranju estetskega predmeta, videti tudi kip kot čutno materialni blok, njegove tehnično oblikovane detajle, ki so prav v kiparstvu izredno pomembni. Le slednji, vešče umetniško oblikovani, in pravilno opazovalčevo stališče dejansko omogočajo razkošno »nadzidavo« ozadja.

V tej zvezi naj opozorimo na to, za Hartmanna presenetljivo poudarjanje vloge »čutnega oblikovanja materialne realne tvorbe«, presenetljivo zato, ker je bilo videti, da ga je na področju analiz biti estetskega predmeta fasciniralo prav irealno duhovno ozadje, ki mu je tudi pripisal odlikujočo vlogo: njegov »sestop« na polje obravnav s stališča filozofije umetnosti pa je očitno pripeljal do te korekcije in dopolnitve. Hartmann je iznenada, kar od blizu, odkril tudi veščino umetniškega oblikovanja kot realizacije, torej udejanjanja in njenega mojstra — umetnika samega.

Pri obravnavi ospredja in ozadja v slikarstvu (in risanju) je namenil osrednjo pozornost razlikam med realnim in irealnim. Gre za realni in

---

[70] isto delo, s. 96.

irealni pojavljajoči se prostor ter realno in pojavljajočo se svetlobo; pri tem pa je merodajen primat realnega nad pojavljajočim se v smislu, da je realna svetloba pogoj za pojavljanje »pojavljajoče« se svetlobe. Hartmann opozori pri tem na pomen okvirja pri sliki kot omejitvenega dejavnika, ki očitno in korenito loči tisto, kar se pojavlja, od realne biti, bit za nas od biti na sebi. Mišljen je okvir kot pripomoček proti iluziji, usmerjen zoper zamenjavo irealnega z realnim: »Zato pojav okvirja v slikarstvu ni zunanji, temveč bistven. Rabi razdejanjenju, zoperstavlja se neumetniški iluziji. (...) Brez zaznavnega razdejanjenja slika ni umetniško delo.«[71]

Velik poudarek takšnemu profanemu dejstvu kot je okvir, torej pravcata ontologizacija tega »sredstva«, nedvomno kaže, da se je Hartmannova teorija nanašala izključno na tradicionalno delano likovno umetnost, ki obsega zgolj okvirjene slike (predvsem platna), ter da je računala s pravzaprav zelo naivnim gledalcem, ki rabi okvir kot opozorilo na korenito mejo med umetnostjo in dejanskostjo realnega življenja. Dejstvo okvirja je prvenstveno usmerjeno zoper možno razširjeno percepcijo iluzijskih učinkov, kar pa je tudi povezano z naravo tradicionalnega predmetnega slikarstva: okvir naj bi nekega, recimo skrajno naivnega in povrhu še slabovidnega opazovalca opozarjal, da tisto, naslikano tako veristično kot bi bilo del realnega življenja, ni živo in realno.

Tudi nadrobna obravnava problematike obeh osnovnih plasti v pesniški umetnosti nam pokaže, da tudi tukaj lahko dovolj jasno opazimo izločenost pojavljajočega se ozadja iz realnih zvez: »Način biti ozadja z vso svojo pisano vsebino je in ostaja lebdeč, tj. pojavljajoč se; in likov, ki jih prikazuje pesnik, »ni« nikjer drugod kot v pesništvu.«[72] Vendar pa je prav pri obravnavi te umetnosti naletel na težave spričo tega svojega korenitega vztrajanja pri dveh ontičnih plasteh. Za pojasnitev načina biti pesniškega umetniškega dela je moral obe temeljni plasti dopolniti še s »predmetno vmesno plastjo« (nem. die gegenständliche Zwischenschicht). Gre za vmesno plast pojavljajoče se zaznavnosti, ki jo izzove sicer realna plast besed, vendar pa jo samoaktivno in hkrati reproduktivno izvaja opazovalčeva domišljija. Kot pojavljajoča se sodi v ozadje, vendar je po svoji funkciji del ospredja, kajti bralec ali poslušalec jo občuti kot del prve, realne plasti spričo njenih čvrstih zvez z besedami (na podlagi korespondenc med zvokom

---

[71] isto delo, s. 101.
[72] isto delo, s. 104.

in pomenom), jezikom. Pristno ozadje se torej v tej umetnosti »dviga« šele nad, metaforično rečeno, irealnim ospredjem predstavljenih likov in njihovega pesniškega življenja.

Ta vnos vmesne plasti je povezan preprosto z dejstvom, da je v pesništvu (tu je rabljeno kot sinonim za literaturo kot »fiction« sploh) obseg realnega materialnega ospredja izredno skromen. Gre zgolj za pisano oziroma slišano stran jezika, ki deluje na sebi abstraktno in shematsko. V tej zvezi ugotavlja avtor celo slabost te umetnosti v primerjavi z likovnimi: namesto bogatega, »pisanega« ospredja v likovnih umetnostih, ki je neposredno dostopno opazovanju, je potrebno vpeljati nadomestno plast, v kateri prevzame predstavljanje vlogo opazovanja.

Kaj je Hartmann dejansko mislil s to vmesno plastjo, nam postane še bolj razumljivo na podlagi njegove obravnave igralstva in gledališke umetnosti. Pri slednji se omenjena vmesna plast literature spreminja v realnost, v pristno realno ospredje. »Irealno ospredje« domišljijskih predstav se realizira preko igralca, ki naredi tekstualne predstave vidne, čutne, neposredno doživete. Bralec se spremeni v opazovalca.

Pri tem je značilnost te koncepcije, da ima gledališko-igralska umetnost značaj zgolj interpretativne umetnosti, je »umetnost drugega reda«, kar pa ni treba razumeti v negativnem smislu, nasprotno: pesništvo jo rabi, je odvisno od nje, kajti šele igralci dovršijo, se pravi do konca realizirajo v pesništvu pomanjkljivo ospredje, in tudi literati pri samem aktu pisave računajo na to odrsko dopolnitev. Igralčeva vloga je pri tem izredno pomembna, igralec nikakor ni zgolj reproduktivni umetnik, temveč ima odlikujočo ustvarjalno vlogo, kajti konkretizira in prikaže tisto, kar je pisatelj napisal samo na pol v pisavi kot trajnem, vendar tudi skrajno abstraktnem materialu.

Vendar pa so ti Hartmannovi pogledi na nujno zvezo literature in igralske umetnosti v določeni meri tudi kabinetni, torej neživljenjski glede na gledališče 20. stoletja. Igro namreč neposredno veže na tekst, na neko zapisano podlago, kar je značilnost zgolj t. i. literarnega gledališča.

Obravnava odrskega dogajanja pa mu je, podobno kot pogled na okvirjene slike v likovnih umetnostih, rabila tudi za nazorno potrditev njegove, že večkrat omenjene teze o izključitvi umetniškega pojavljanja iz realnega življenjskega okolja in tudi za eksplicitno pojasnilo o tem, da estetsko doživlja le tisti, ki to hoče, ki ima sam določene predispozicije do tovrstnega ravnanja in čutenja. Avtor ne bi mogel biti bolj jasen, kot je v naslednji, za njegovo estetiko zelo značilni misli: »Nasprotno, otroška zavest, ki pred odrom dejansko zapade iluziji, ni

estetska zavest. V resnici je prav obratno: samoumevno, vse gledanje in slišanje spremljajoče védenje o igri in irealnosti delovanja na odru je neizogibno potreben pogoj kontemplativnega estetskega gledanja in uživanja.«[73]

Tudi ta misel, kljub že poudarjeni jasnosti, nikakor ni povsem nediskutabilna, čeprav ima — ta njen aspekt smo že obravnavali — tudi pomembne konsekvence za kritiko naivnorealistične recepcije umetniških del. Vendar pa se do estetske zavesti ne dokoplje samo nekakšen učeni bralec njegove *Estetike,* torej nekdo, ki si bo nenehno prigovarjal, da je igra zgolj nekaj irealnega, pojavljajočega se in da je umetnikovo početje razdejanjenje, temveč tudi posameznik, ki bo k estetskemu uživanju pritegnjen na podlagi avtonomnih estetskih kvalitet dela samega.

Mislimo na tisti nagovor dela, ki je botroval tudi znani Heideggrovi misli »v bližini dela smo bili nenadoma nekje drugje, kot smo po navadi«, in na izziv, do katerega pride pri gledanju kvalitet, ki opazovalca ne pustijo hladnega in mu izzovejo t. im. estetsko prvobitno emocijo — v smislu znanih Ingardnovih analiz problematike estetskega doživljanja. Na tem mestu jih sicer ne bomo podrobneje predstavili, omenimo naj le, da je pri Ingardnu tisto, kar Hartmann predpostavlja kot pogoj, pravzaprav rezultat. Razlika med realnim in irealnim in zavest o iztrganosti umetniškega iz realnega toka dogajanja, ki naj bi rabila kot nekakšen spoznavni apriorij pred vsako pravilno estetsko recepcijo (v smislu Hartmannove *Estetike*), je pri Ingardnu posledica neposrednih učinkovanj umetnine same: s pomočjo prvobitne emocije, torej učinka dela samega, se korenito spremeni posameznikovo »naravno stališče« o obstoju realnega sveta, in le dokler intenzivno učinkuje poteka njegova usmerjenost zgolj na estetsko irealno.

Pri obravnavi nepredstavljajočih umetnosti (arhitekture, glasbe in ornamentike) je kljub njihovim velikim medsebojnim razlikam ugotovil skupni imenovalec, ki je v čisti produkciji, kreaciji iz niča, v svobodni igri z oblikami, kajti te umetnosti so brez mimetičnega ali reproduktivnega momenta. Vendar je pri arhitekturi in ornamentaliki ta njihova svoboda pri ustvarjanju oblik relativirana z veliko nesvobodo, ki je pri arhitekturi v njeni služnostni vlogi za zunajestetske cilje in pri ornamentaliki v njeni vezanosti na predmet, na katerem ima zgolj vlogo dekoracije. Dejansko svobodna je samo glasba, in sicer čista glasba, ki je ločena tako od zunajestetskih tem kot od zunajestetskih ciljev. Pri

---

[73] isto delo, s. 111, 112.

njej se pojavlja problem lepega, kajti pri t. i. predstavljajočih umetnostih se nahaja lepota v odnosu pojavljanja (irealnega ozadja v realnem ospredju), kjer pa ni »sujeta« oziroma teme, se ne more pojaviti ničesar. V svoji analizi glasbenega fenomena je avtor zavrgel takšno možnost odsotnosti lepote v glasbi prav z odkritjem specifične narave plasti tudi v glasbi in z odnosom nasprotja med realnim in irealnim v njej, le da je ta odnos različen od tistega v predstavljajočih umetnostih; gre za poseben odnos povezav in za podobnost med ospredjem in prvim ozadjem v glasbi. Hartmannova analiza glasbe je namreč tudi usmerjena z apriorijem ontične razlike med ospredjem in ozadjem, s katerim je avtor vedno začenjal svoja iskanja umetniške posebnosti.

Čeprav ima ta njegov postopek značilnost nasilne, konstruirane obravnave, ki skuša (kot v sistemih deduktivnega transcendentalizma) najti v dejanskosti zgolj potrditev in ilustracijo fundamentalnega apriorija, je rezultat njegovih analiz pogosto presenetljivo ugoden in izviren; videti je, kot da sama dejanskost bogate raznovrstnosti umetniškega materiala in umetniškega načina zapelje avtorjevo prvobitno ontologistično intencijo in jo prisili, da na umetninah išče in ugotavlja še kaj več kot zgolj posebnosti omenjene dihotomne členitve na ospredje in ozadje. Že na podlagi njegovih prvih srečevanj s to problematiko pri posameznih umetnostih je postalo jasno, da bo moral avtor raziskovati zapletenejše sklope, prodirati torej v globino t. i. ozadja in prvi oddelek drugega dela svoje *Estetike* je zato dejansko posvetil tej problematiki.

Hartmannova obravnava glasbe (pri njej ugotavlja, da potrebuje podobno dopolnilo kot dramsko pesništvo v izvedbi, konkretno v reproduktivni glasbi glasbenikov z instrumenti) kulminira v naslednji tezi: »Umetniško čudo glasbenega dela je sedaj v tem, da se sredi njegovega časovnega zaporedja oblikuje enotnost celotne tvorbe, se izpolnjuje sukcesivno, zaokroža in spaja v zgradbo. V glasbenem slišanju doživljamo njegovo dviganje, naraščanje, kopičenje; in ta, k višku se vzpenjajoča celotna tvorba je dovršena in skupaj zares šele takrat, ko je dokončan čutno slišen niz zvokov, to pomeni, da je že odzvenel. Zadnje takte dosledno grajenega tonskega dela sprejemamo potem kot zaključek zgradbe in kot njeno kulminiranje.

Dejansko se torej sliši več od tistega, kar je čutno slišno, sliši se torej tonsko tvorbo druge vrste, ki jo akustično povezano sploh ni mogoče slišati. Ta druga tvorba je pristno tonsko delo, kompozicija, »stavek«, fuga, sonata. In ta druga tvorba naredi 'glasbeno ozadje'.«[74] Poslušanje glasbe torej razume kot transcendiranje zgolj čutnega slišanja. Obstaja

[74] isto delo, s. 119, 120.

celota glasbenega dela, ki ni dana čutno, temveč je irealna in se pojavlja v čutnem nizu tonov kot ozadje v ospredju. Pri tem ostaja nepojasnjeno razmerje te celote do njenih elementov in sam način njihovega strukturiranja, tonalnost. Videti je, kot da je Hartmanna zanimal samo tisti aspekt oblikovanja te celote, ki se pojavlja v poslušalčevem doživljanju, torej t. i. fenomenologija estetskega receptivnega stališča, opazovana glede na razmerje med ospredjem in ozadjem.

Arhitektura združuje po Hartmannovi sodbi dve temeljni načeli — načelo svobode (svobodne igre z oblikami) in načelo nesvobode, ki je povezano s težo materiala in njeno služnostjo za praktične cilje; antinomijo med njima se presega v sintezi oblike, čeprav ostaja pri tej umetnosti, ki je tako izrazito vpeta v samo realno življenje, nenehno odprt spor med praktičnim in lepim. Lepoto arhitekture pa je avtor povezal s »premagovanjem teže« v naslednjem smislu: »Lepota arhitektonske oblike, kolikor je omogočena s tehniškim znanjem, se pokaže samo, če je premagovanje teže očitno izvedeno tudi dejansko v igri črt. Vendar pa takšna vidnost ni več samo čutna, temveč že opažanje višjega reda. Zato se lahko reče tudi obratno: že v tehniško-konstruktivnem, kolikor pogojuje obliko, gre za neko pojavljajoče se ozadje. Njegova vsebina je duhovno delo gradbene kompozicije.«[75]

Avtorjeva obravnava ornamentalike nam odkriva nov aspekt lepote, ki je v »svobodni igri z obliko« in ne le v odnosu pojavljanja. Simetrija, variranje motivov, prostorski ritem v ponavljanju so značilnost te avtonomne igre, ki ji ustreza avtonomno dopadanje oblike kot pristno estetsko dopadanje. Ta aspekt lepote je pomemben predvsem za razumevanje glasbenega pojava, sicer pa je avtor obravnaval ornamentaliko le mimogrede — predvsedm spričo odsotnosti plastne strukture, transparentnosti ter pristnega odnosa pojavljanja in kot primer za obstoj čiste formalne lepote, ki ne temelji na odnosu pojavljanja. Njegova obravnava ospredja in ozadja v posameznih umetnostih ga je torej privedla do dveh izjem prav pri dejstvih nepredstavljajočih umetnosti — arhitekture in ornamentalike. Pri prvi gre za dejstvo o njeni čvrsti vključenosti v realni svet (stavba ne eksistira kot likovno delo, nima okvirja), pri drugi za odsotnost odnosa pojavljanja in na njem temelječe lepote. Posebnosti ornamentalike nam tukaj lahko veljajo celo kot paradigma za problematiko vseh t. i. nepredstavljajočih, abstraktnih modernističnih, avantgardističnih in postmodernističnih umetnosti, ki spričo odsotnosti pojavljajočih se tem in »sižejev« očitno motijo Hartmannov, izrazito prav na predstavljanje osredotočen koncept estetike.

---

[75] isto delo, s. 130.

HARTMANNOVA ESTETIKA IN GEIGERJEV ZASNUTEK FENOMENOLOŠKE ESTETIKE

Obravnava umetniškega dela kot (več)plastne strukture s heteronomnim načinom biti je eden temeljnih dosežkov fenomenološke estetike, ki pa ni lasten samo Hartmannovim raziskavam, temveč tudi Ingardnovi fenomenologiji literarnega umetniškega dela. Roman Ingarden je namreč že 1931. leta (torej leto dni pred izzidom Hartmannovega *Problema duhovne biti*) objavil delo *Literarna umetnina* (Das literarische Kunstwerk), v katerem je razvil teorijo o njeni štiriplastni strukturi. Ko omenjamo dejstvo fenomenoloških raziskav estetskega predmeta, ki kulminirajo v ugotovitvah o njegovi (več)plastni strukturi, poudarjamo da gre že za dosežek te filozofske usmeritve, in sicer dosežek, do katerega je prišlo na podlagi fenomenološkega »ugledanja bistva« in z izpolnitvijo temeljnih zahtev fenomenološke metode na področju estetike.

Tu je zato vprašanje, katere so te zahteve, v kakšnem smislu sploh lahko govorimo o t. i. fenomenološki estetiki? Odgovor nanj ne bomo poiskali v Husserlovih *Logičnih raziskavah* ali v njegovih drugih temeljnih delih, temveč v razpravi *Fenomenološka estetika,* delu že omenjenega Moritza Geigerja, uvrščenim v njegovo knjigo *Dostopi k estetiki,* ki je 1928. leta izšla v Leibzigu. Poleg predgovora in omenjene razprave so v njej še študije O diletantizmu v umetniškem doživljenju, Površinsko in globinsko učinkovanje umetnosti in Psihični pomen umetnosti.

Svojo razpravo o fenomenološki estetiki, s katero je avtor tudi sodeloval na 2. kongresu za estetiko in splošno umetnostno vedo, je začel z opozorilom na terminološke težave (podobno je začenjal tudi Hegel svoja *Predavanja o estetiki*), ki so povezane z estetiko kot skupnim imenom za heterogene discipline, kajti pod tem imenom nastopa 1. estetika kot avtonomna posamezna znanost, 2. estetika kot filozofska disciplina in 3. estetika kot aplikacijsko področje drugih znanosti. Geiger ugotavlja, da je bil koncept estetike kot filozofske discipline dolgo časa samoumeven; ne za Schellinga in Hegla, ne za Schoppenhauerja in Ed. von Hartmanna ni bil problem filozofičnost te znanosti. Šele po razpadu heglovstva in s prispevki Fechnerja je vodilna vloga pri estetiki prešla na psihologijo, kar pa še ni zadostovalo za njeno sa-

mostojnost. Ta je mogoča šele z aplikacijo fenomenološke metode, s pomočjo katere se konstituira kot avtonomna posamezna znanost o estetski vrednosti, ki obsega tako umetniško kot povsem estetsko kakovost: lepo in grdo, izvirno in trivialno, vzvišeno in surovo, okusno in kičasto, veličastno in malenkostno. Pri tem pa je pomembno, da »estetska vrednost in nevrednost katerekoli modifikacije ne sodi k predmetom, kolikor so *realni* predmeti, temveč samo, če so *dani* kot fenomeni.«[76] V tej zvezi omenja, da za tone kake simfonije ni pomembno, da temeljijo na zračnem nihanju, in da estetski pomen kipa ni v njegovi materialnosti (realnem bloku kamna). Naloga estetike kot posamezne znanosti je zato raziskava fenomenalne kakovosti predmetov z estetsko vrednostjo ali nevrednostjo.

Zoper očitek o samoumevnosti tovrstnega raziskovanja, namreč da estetiko zanimajo predmeti izključno kot fenomeni, se je avtor zavaroval z opozorilom na primere iz zgodovine estetike, kjer se ni lepi predmet obravnaval kot fenomen, temveč kot lepi videz. Geiger je tu potegnil enačaj med videzom in iluzijo ter ju povezal s simuliranjem realnega v smislu, da se z videzom vedno pripiše pojavu realnost, ki je dejansko ne poseduje. »Nasprotno se pri estetskem pokrajino na sliki ne razume kot realnosti, ne kot nekaj dejanskega, ki se potem izpostavi kot nedejansko, temveč kot neko *predstavljeno* pokrajino, kot pokrajino, ki je dana kot predstavljena.«[77] Poleg koncepcije videza je kritiziral tudi velik del psihološke estetike, ki je obravnaval umetniško delo kot kompleks predstav, in tudi tisto usmeritev v estetiki, ki je skušala estetiška vprašanja reševati na podlagi analize doživljanja ob estetsko vrednem.

V tej zvezi je značilna in pomenljiva njegova kritika aristotelskega pojmovanja katarze (namreč psihološke razsežnosti te znamenite koncepcije), češ ali res lahko pojav tragičnega pojasnimo s strahom ter sočutjem in s pomočjo očiščenja strasti. Ali ni takšen odgovor podoben tistemu, ki bi na vprašanje po bistvu strele odgovarjal, da je njeno jedro v tem, da povzroča grozo in tesnobo, če trešči v neposredni bližini opazovalca. V obeh primerih se namreč namesto podatkov o tem, kaj je stvar, pojasnjuje njeno psihološko učinkovanje. Geiger sicer ne zanika pomena znanstvenega ukvarjanja s problematiko psihičnega učinkovanja umetnin ter z vprašanji, kako nastane zamisel umetnine v umetnikovi zavesti, vendar to problematiko prepušča estetiki kot aplikaciji psihologije, predvsem eksperimentalne, medtem ko pri fenomenološki

---

[76] Moritz Geiger, Zugänge zur Ästhetik, Leibzig, 1928, s. 139.
[77] isto delo, s. 140.

estetiki kot posamezni znanosti vztraja na njenem objektivizmu in usmerjenosti na predmet. V nasprotju s psihologistično interpretacijo tragičnega zato zapiše: »Kar konstituira tragično, na primer pri Shakespearu, so določeni momenti gradnje dramatičnega dogajanja, torej nekaj v *objektu,* in ne psihično *učinkovanje.*«[78]

Avtor torej, zvest intencijam Husserlovih *Logičnih raziskav,* vztraja pri kritiki psihologizma in tudi naturalizma, ter jo izvaja na področju estetiške problematike. Področje estetskega je namreč skrajno reducirano in avtonomno, zato ga je potrebno očistiti vrste poenostavljanj, diletantizma in naivnosti. Razlika med, na primer, znanstvenim in estetskim aspektom predmeta je namreč zelo opazna in obvezujoča: »Če znanost in umetnost obravnavata bistvo istega predmeta, pač ne gre za isto bistvo. Opazovano znanstveno je človeško telo najpoprej čutnozaznavno, prijemljivo fizikalnega sveta, tvorba iz glave in trupa ter rok in nog, iz mesa, krvi in kosti; poleg tega ugotavlja znanost z razlaganjem in računanjem mehanične sile nošnje in težnosti. Nasprotno je, opazovano estetsko, telo predvsem *arhitektonska* tvorba.«[79] Nič manj kot psihologizem nista ovira pri tem tudi naturalizem in realizem, s katerima je avtor v okviru obravnavanega dela obračunal v študiji *O diletantizmu v umetniškem doživljanju,* ki pomeni radikalizacijo nekaterih raziskav, opravljenih v njegovem, že obravnavanem delu *Fenomenologija estetskega uživanja.*

V razpravi o diletantizmu omenja kot poglavitno napako, da se doživljanje utemeljuje na snovnosti umetniškega dela namesto na umetniški tvorbi. Gre za zamenjavo umetniškega navdušenja z navdušenjem nad snovjo — na primer etičnimi, religioznimi in domoljubnimi temami. V tej zvezi omenja avtor tudi t. i. diletantizem vživetja v snov, ko se opazovalec identificira z erotičnim življenjem predstavljenih oseb in pri percepciji uživa tudi sam. V temelju teh napačnih zaznav in umevanj estetskega se nahaja naivna zavest o, smemo zapisati, »umetnini kot videzu o nečem, kar ni ona sama«. Ne gre za ostajanje pri estetskem predmetu, temveč za seganje proč od njega, bodisi v opazovalčevo notranjost bodisi k domnevnim vnanjim analogonom v umetninah predstavljenih oseb in dogodkov. O tem pojavu je pisal v *Literarni umetnini* tudi Roman Ingarden: »Marsikateri naivni bralec se zanima sploh samo za usode predstavljenih predmetov, medtem ko vse ostalo zanj skoraj ni pričujoče. Pri delih, v katerih so predstavljeni

---

[78] isto delo, s. 142.
[79] isto delo, s. 101.

predmeti pojmovani v funkciji predstavljanja, želijo takšni bralci *izkusiti* samo nekaj o *predstavljenem* svetu.«[80]

Za estetiko kot posamezno znanost v smislu obravnavanega Geigerjevega koncepta je značilna raba fenomenološke metode in njenega redukcionizma, se pravi postavljanja v oklepaje naravnega stališča o realnem obstoju predmetov. Sicer pa je definiral posebnost fenomenološke metode v smislu, »da ne dobiva iskanih zakonitosti niti iz kakega nadrejenega načela niti s pomočjo induktivnega kopičenja posameznih primerov, temveč tako, da *na posameznem primeru ugleda splošno bistvo, splošno zakonitost.*«[81] To njeno intuitivno usmeritev, ločeno od načel dedukcije in indukcije, je konkretiziral z besedami: »Estetika ne zanima posamezna umetnina, ne zanima ga Boticellijeva slika, Bürgerjeva balada ali Brucknerjeva simfonija, temveč *bistvo* balade sploh, bistvo simfonije sploh, bistvo različnih risarskih tehnik, bistvo plesa itn. Zanima se za *splošne strukture,* ne za posamezne predmete. In poleg tega za *splošno zakonitost* estetskih vrednosti, za osnovni način, kako najde ta zakonitost v estetskih predmetih svoj temelj.«[82]

Estetik (za razliko od umetnostnega zgodovinarja) skuša, na primer, na posameznem umetniškem delu odkriti splošno bistvo tragičnega. Pri tem se mu umetnina izkaže kot transparentna, je le simbol te splošne entitete. Pomembno je tudi, da ugleda bistvo tragičnega mimo zgodovinskega razvoja tragičnih motivov, kajti gre za nadčasovno bistvo, podobno platonični ideji matematičnih števil, ki je tu očitno merodajna. Vendar pa se je zgodovinske geneze obravnavanega predmeta (tragičnega) zavedal tudi Geiger in v tej zvezi pisal, da je platonična ideja, statično platonično pojmovanje bistva primerno le za estetiško načelno znanost, medtem ko so za opazovanje zgodovinskega razvoja pojava tragičnega potrebne dopolnitve z »dodatkom Heglovega duha«. Fenomenoloških analiz je sicer sposoben šolan estetik, ki je samodejaven, sam opravlja analize in ni njegovo edino védenje le tisto, dobljeno s poslušanjem estetiških in psiholoških predavanj. Težava pri tem pa je, da ni objektivnih meril za ugotavljanje pravilnosti dobljenih rezultatov.

Nešolanemu in zaslepljenemu analitiku skuša fenomenolog samo odpreti oči, vendar mu ne more nazorno demonstrirati pravilnih rezultatov kot s kakimi fizikalnimi eksperimenti. V tej zvezi je razmišljal

---

[80] Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen, 1965, s. 308.
[81] Moritz Geiger, Zugänge zur Ästhetik, s. 145.
[82] isto delo, s. 143.

Geiger o aristokratskem značaju fenomenološke metode v nasprotju z demokratičnim značajem naravoslovja, dostopnega z vztrajnim drilom. Prav tako pa avtor v tem, mestoma izrazito didaktičnem in deloma tudi metaforično poljubno pisanem spisu ugotavlja obstoj nekakšnih implicitnih fenomenoloških raziskav v smislu fenomenologije kot nadčasovne vede, temelječe na intuiciji bistva (nem. Wesensintuition). Pri tem omenja kot dosežke Lessingovo razlikovanje med pesništvom in likovnimi umetnostmi, Schillerjeve raziskave miline, dostojanstva, vzvišenega, naivnega in sentimentalnega ter Fiedlerjevi in Hildebrandovi umetnostni teoriji.

Za fenomenološko metodo je pomembno situiranje v sredini med »estetiko od spodaj« in »estetiko od zgoraj«, med dedukcijo in indukcijo, prav tako pa se ne sme odpovedati pretenziji po sistemu, le da ga ne postavlja na začetek, v izhodišče.

Njena naloga na področju estetike je, da odkrije v umetnosti in naravi, v njunih med seboj skrajno različnih vrednostnih momentih določeno število estetskih načel, ki se vedno ponavljajo, so skratka stalnice. Zadnje, kar mora doseči estetika kot avtonomna znanost, je zato, »da zaobseže celotno področje estetskega s pomočjo majhnega števila vrednostnih načel.«[83] Dalj kot avtonomna veda ne seže, vprašanja po izvoru in smislu teh načel pa prepušča estetiki kot filozofski disciplini.

Razmerje med filozofsko in fenomenološko estetiko kot posamezno znanostjo, usmerjeno na predmet, torej Geiger ne radikalizira v smislu izključujočega načela *out-out*, temveč ugotavlja njun smiselni soobstoj ob hkratnih velikih razlikah med njunima področjema dela. Estetika kot filozofska disciplina se nahaja do estetike kot posamezne znanosti v podobnem razmerju kot filozofija narave do naravoslovja. Filozofsko osmišljanje, razlaganje izvora, analiza problematike konstitucije in estetskih aktov sodi zato v filozofsko estetiko, medtem ko estetika kot posamezna znanost, utemeljena z rabo fenomenološke metode, analizira t. i. estetski svet — estetske predmete in vrednosti, dane kot fenomene. Poudarek je na fenomenski danosti, kajti: »Estetiška znanost je ena redkih disciplin, ki noče raziskovati realne dejanskosti svojih predmetov, temveč tisto, ki je odločilna za fenomensko stanje.«[84] Tu pride do polne veljave metoda, ki ni namenjena raziskavam realnosti ali iskanju (matematično) dokazljivih soodvisnosti, temveč tista, ki meri prav na fenomensko stanje — fenomenološka metoda.

---

[83] isto delo, s. 155.
[84] isto delo, s. 157.

Geiger je celo zapisal: »... V tej estetiki kot posamezni znanosti se nahaja morda najbolj odlično področje uporabe fenomenološke metode.«[85] To stališče ga druži z mladim Lukácsem, ki je v *Heidelberški estetiki* (1916—1918) razmišljal, da je »pomen fenomenologije za izgradnjo estetike neprimerno večji kot za oblikovanje logike.«[86]

In kaj nam lahko sedaj razkrije pogled na Hartmannovo uvodno obravnavo estetskih pojavov v luči tega, tukaj zgoščeno predstavljenega programa t. i. fenomenološke estetike kot posamezne, na predmet usmerjene znanosti? Vsekakor lahko opazimo vrsto soglasij in podobnosti med Geigerjevim in Hartmannovim pristopom. Prva zadevajo že samo rabo fenomenološke metode v skladu s Husserlovim programom in njegovimi kritičnimi opazovanji, striktno izvedeno fenomenološko redukcijo, kritiko naturalizma, naivnega realizma in psihologizma, umestitev mimo transcendentalnega dedukcionizma in naravoslovnega empirizma in induktivizma, opuščanje t. i. naravnega stališča o realnem obstoju predmeta, razlikovanje med intencionalnim predmetom in realnim objektom, bitjo za nas in bitjo na sebi, realnim in pojavnim. Oba teoretika tudi opuščata tla estetike kot filozofske discipline in še posebno koncept estetike kot filozofije umetnosti, navzlic tako rekoč metodološkem strahu pred psihologizmom pa vendarle opazno upoštevata psihološka opazovanja estetskih dejstev. Priznati pa moramo, da ni Hartmann nikjer tako natančno razmejil filozofske estetike od fenomenološke estetiške znanosti, kot je to opravil Geiger (svojih raziskav tudi sploh ni eksplicitno, kaj šele programsko, razglašal za fenomenološke), kajti pri njem je vendarle opazen tudi kompleks Heglove estetike kot filozofije umetnosti. Nehote je namreč v mnogočem ponavljal nekatere momente Heglove strukture *Estetike*; pri tem mislimo na detajlno obravnavo ontoloških in strukturalnih problemov posameznih umetnosti. Seveda pa je šlo v Hartmannovem primeru za načelni, za fenomenologijo značilni ahistorizem, za gledanje in analiziranje nadzgodovinskih bistev in zakonitosti estetskih dejstev.

Močan poudarek pri Geigerjevih in Hartmannovih konceptih ima tudi obravnava lepega kot vrednostnega pojava, in ko že pišemo o podobnostih, omenimo še tisto, povezano z nedoslednim in za pravo fenomenološko orientacijo nedopustnim enačenjem estetskega in umetniškega v njunih razpravah. Poleg te nepreciznosti pa ju druži tudi spoznanje o avtonomnem in ekskluzivnem značaju estetskega predme-

---

[85] isto delo, s. 157.

[86] Đerđ Lukač, Hajdelberška estetika, Beograd, 1977, s. 33.

ta in estetskega receptivnega akta. Geigerjeva razprava o pristnosti estetskega doživljanja (*O diletantizmu v umetniškem doživljanju)* je pomembno radikalizirala to problematiko, ki za razliko od norm pristnosti pri umetniškem ustvarjanju sploh ni tako očitna, splošno znana in upoštevana, čeprav je zelo smiselna in presodna.

Problematika nepravega, diletantskega sprejemanja umetnin (poleg Geigerjevega prispevka smo omenili tudi že Hartmannovo in Ingardnovo stališče o tem) je aktualna tudi v sedanjosti, tudi slovenski, ko se vrsto umetniških del še vedno sprejema in razumeva na naivno-realističen način — zgolj kot dokumente nečesa, kar ima političen, religiozen, moralen ali erotično-zabaven pomen. Vse umetnine so po tej logiki pričevanja o nečem realnem in ves interes njihovih sprejemnikov se pri tem osredotoča prav na to realno. Branje, na primer literarnih del, na takšen, »dokumentaren« način pa je glede na estetiški redukcionizem fenomenologov diletantsko, predestetiško in naivno.

Omenili smo že, da je Geigerjeva razprava programski tekst, pisan za mednarodni kongres. V njej gre prevsem za temeljne metodološke distinkcije, medtem ko lahko Hartmannovo *Estetiko* beremo in razumevamo kot dosežek, rezultat obsežnih raziskav; slednja je celo eno zadnjih velikih sistematičnih del iz estetiške teorije, kakršne so po II. svetovni vojni pisali v glavnem samo še teoretiki iz dežel t. i. realnega socializma (na primer Mojsej Kagan).

Ugotovili smo že številna stičišča na področja njunih pogledov na metodološko strategijo estetiških raziskav, sedaj pa si zastavimo vprašanje še o tem, ali je Hartmann v svoji estetiki (kot nekakšnem izvedbenem projektu) uresničeval (seveda implicitno, saj ne gre za deklariranega fenomenologa), tri temeljne zahteve Geigerjevega programa za estetiko kot posamezno fenomenološko znanost, ki so v ugotavljanju čim manjšega, torej ekonomičnega števila zakonitosti na estetskem področju, v intuitivnem gledanju (splošnih) bistev v posameznem pojavu in v izhajanju iz dejstva, da estetiška znanost ne raziskuje realne dejanskosti svojih predmetov? Odgovor na to vprašanje je lahko samo pozitiven.

Če začnemo pri zadnji zahtevi, povezani s strogim, za fenomenološko znanost obvezujočim razmejevanjem med estetskim fenomenalnim in realno dejanskim, lahko vidimo, da je Hartmann to načelo upošteval tako pri analizi estetskega predmeta, utemeljenega na pojavljanju, kot tudi pri analizi samega umetniškega kreativnega akta, čigar jedro ni ugledal v udejanjenju, temveč v t. i. razdejanjenju kot zgolj omogočanju pojavljanja in ne realnem delanju kot takem. Tudi zahtevo

po ugotavljanju ekonomičnega števila načel, merodajnih za področje estetskega, nedvomno izpolnjujejo Hartmannove estetiške raziskave. Poleg načel o pojavljanju, razdejanjanju, pristni estetski percepciji in korespondenci med aktom in strukturo predmeta je v tej zvezi pomembna zavest o umetnini kot (več)plastni strukturi, za katero veljajo zakoni, obvezujoči za t. i. objektivirani duh. In če skušamo omeniti še primer Hartmannove uspele fenomenološke intuicije bistva (v podobnem smislu kot je Moritz Geiger omenjal bistvo tragičnega in sam v svoji razpravi *Fenomenologija estetskega uživanja* analiziral bistvo estetskega uživanja), potem lahko tukaj navedemo kot primer prav njegovo, že obravnavano analizo bistva estetskega predmeta kot dvoplastne, na ospredje in ozadje (z različnima načinoma biti) členjene strukture. Hartmann je v tej raziskavi dejansko predpostavil nekakšno platonično idejo oziroma nadčasovno bistvo modalno dvoplastnega estetskega predmeta in ga, povsem neodvisno od eksistencialnih posebnosti posameznih umetnin in njihovih zgodovinskih sprememb, odkrival v posameznih umetnostih od slikarstva do glasbe in arhitekture.

Poudarek je na sami predmetni strukturi in njegovi zakonitosti in ne na predmetnem (psihološkem, sociološkem, političnem, religioznem) učinkovanju v receptivnem aktu. Seveda pa moramo že tukaj opozoriti na spornost tega postopka v smislu, da je bistvo »dvoplastni estetski predmet«, ki ga kot nekakšno apriorno mrežo polaga na dejstva posameznih umetnosti in potem odkriva njegove posebnosti, v zadnji konsekvenci samo dobljeno na podlagi induktivnih raziskav manifestacij objektiviranega duha v njegovi ontologiji duhovne biti. Nekakšen impulz vračanja, torej imperativ tistega »še enkrat«, le izhajajoč iz drugega izhodišča, spremlja to metodološko strategijo.

POGLED V GLOBINO OZADJA

Z ontološko distinkcijo med ospredjem in ozadjem se ne izčrpa Hartmannova analiza strukture estetskega predmeta. Že analiza posameznih umetnosti, opazovanih glede na to predmetno dvoplastnost, je pokazala na nekatere težave, povezane s specifično naravo umetniškega, ki se jo izredno težko spravlja v kalupe in normira. Ozadje kot vse tisto območje, ki ni čutno realno ospredje, je dejansko izredno obsežno, ima svojo globino in samosvoj način strukturiranja v posameznih umetnostih. Dihotomija na ospredje in ozadje je namreč merodajna samo glede na heteronomni način biti estetskega predmeta, sicer pa je ta predmet glede na celotno vsebinsko strukturo večplasten v smislu, da predstavlja »večplastnost ozadja po vsebini estetski pogoj njegove globine in njegovega bogastva, njegove polnosti smisla in pomena, hkrati pa tudi, in ne na zadnjem mestu, višine estetske vrednosti, lepote. Kajti z vrsto plasti raste konkretno bogastvo celote; raste odnos transparentnosti, ki napreduje homogeno od plasti do plasti, in čudo konkretnega zornega pojavljanja. Od tega je odvisna lepota predmeta.«[87] Tu je seveda pomembna trditev, da je prav s plastno strukturo predmeta povezana njegova lepota, estetska privlačnost in tudi njegova obstojnost.

Avtorjeva analiza večplastnosti ozadja sodi med pomembne dosežke njegovih analiz, zato si najprej oglejmo njihovo členitev, kot jo je izvedel na Rembrandtovih starčevskih avtoportretih, torej delih likovne umetnosti. Že takoj naj poudarimo, da gre za členitev v ozadju samem (ospredje je enoplastno), kar pomeni, da imajo njegove plasti zato irealen status in se nahajajo v odnosu pojavljanja izključno za subjekt, ki jih opazuje, sprejema. Pri portretirani glavi zato najprej ugotavlja realno ospredje z barvnimi lisami na platnu, nanešenem v dvodimenzionalnem redu. Sledi prva plast ozadja: tridimenzionalna prostornost, irealna svetloba in oblika prikazane osebe z delom okolice. Za njo se nahaja tretja plast gibanja, žive telesnosti, ki ji sledi plast duševnosti predstavljene osebe z njenimi boji in usodnostjo. Ta plast je izredno bogata in opazovalec se v svoji percepciji najdalj mudi pri njej; zanjo je značilno, da uhaja vidljivosti, manjka ji prostornost, barva, predmet-

---

[87] Nicolai Hartmann, Ästhetik, s. 166.

nost. Vendar je tudi ta, že povsem nepredmetna plast transparentna za nadaljno, peto plast, ki obsega človekovo individualno idejo, ki se v življenju sicer pojavlja le poredko, v srečnih trenutkih. Prav umetnik je tisti, ki zgrabi takšen trenutek in ga zadrži. Vendar s to že zelo globinsko plastjo še ni končana členitev ozadja. Hartmann ugotavlja še šesto plast, obsegajočo nekaj človeško splošnega (nem. ein menschlich Allgemeines), kar vsakdo, ki jo zazna, občuti kot nekaj svojega. To splošno se nahaja v popolnem nasprotju do individualne ideje, percipirane v predhodni plasti, in je bistveno za estetsko vrednost umetnin: »Velika umetniška dela črpajo prav iz te zadnje globinske plasti svojo veličino in svoj trajni pomen.«[88]

Pogled na to Hartmannovo intuicijo bistva »irealno ozadje«, ki ga člení na pet globinskih plasti, nam odkrije veliko lucidnost avtorjeve misli in njegov izrazit smisel za opazovanje detajlov, ki pa ni namenjena samo umetniškemu delu, ampak tudi njegovemu tvorcu, umetniku samemu, čigar optiko tudi upošteva. Vsa utesnjenost in tudi navidezna nasilnost, ki je spremljala Hartmannovo analizo umetnin glede na »kopito« ospredja in ozadja, je sedaj razrešena v tej razkošni členitvi, sicer polni tudi fenomenološke samoumevnosti in celo poljubnosti. Ko omenjamo poljubnost, mislimo na število plasti ozadja, kajti prav lahko bi združili četrto in peto plast, predvsem pa bi lahko to šestčlensko verigo dopolnili še s sedmo plastjo, situirano med peto in šesto. To bi bila plast umetnikovega načina, ki ne obsega (na primer v likovni umetnosti) samo svojevrstne tehnike, torej posebnega prijema čopiča in načina strukturiranja umetniškega materiala, temveč tudi njegovo avtorsko individualnost, optiko, poseben način obravnave prostora in časa, duha in strasti. V vsakem vrednem umetniškem delu pač najdemo tudi povsem razvidno plast umetnikove individualnosti in načina njegove kreativnosti.

Ko omenjamo to Hartmannovo členitev na plasti v likovni umetnosti, ki je dejansko povezana samo s konkretnim primerom Rembrandtovih poznih avtoportretov, se moramo za trenutek ustaviti še pri njegovi opredelitvi t. i. pete plasti, ki omogoča pojavljanje oblikovane oziroma predstavljene individualnosti. Hartmann je v tej zvezi poudaril, da gre za »individualno idejo«, ki se v življenju pojavlja le v redkih srečnih trenutkih, in da je prav umetnik tisti, ki zna zgrabiti in fiksirati takšen trenutek v svojem delu. Čeprav je avtor *Estetike,* kar smo že poudarili, načelno sicer dvignil roke pred analizo posebnosti ustvarjalnega akta (razumeval ga je kot nekaj čudežno metafizičnega), je prav

---

[88] isto delo, s. 168.

pri nadrobnih analizah posebnosti umetniškega predmeta vendarle upošteval tudi svojevrstnost umetnikovega pristopa in ga tudi pojasnjeval, razmišljal o njem. V ta kontekst sodi tudi omenjena misel o umetnikovem fiksiranju »srečnih trenutkov«, v katerih se razkriva tísto, čemur pravi individualna ideja, in kar lahko povežemo s problematiko t. i. metafizičnih kvalitet v Ingardnovi teoriji umetniškega literarnega dela.

Ena poglavitnih Ingardnovih tez je namreč, da dosega literarna umetnina svoj vrhunec v razkritju metafizičnih kvalitet, in da se tisto, kar je pristno umetniško, nahaja prav v načinu tega razkrivanja. Na vprašanje, kaj so metafizične kvalitete, pa odgovarja, da to niso nikakršne predmetne lastnosti, temveč značilnosti posebnih situacij in dogodkov kot posebna atmosfera, ki jo v življenju doživljamo skrajno redko, medtem ko jo lahko v umetnosti mirno in trajno opazujemo. Sicer pa prisluhnimo besedam tega poljskega fenomenologa: »V našem običajnem, k praktičnim, vsakdanjim, 'majhnim' ciljem usmerjanem in na njihovo uresničenje naravnanem življenju se pojavijo zelo poredko situacije, v katerih se razkrijejo te kvalitete. Življenje teče, če smemo tako reči, brez smisla, sivo in brez pomena, četudi se v tem mravljinčnem življenju uresničujejo še tako velika dela. Potem pa pride dan — kot milost — v katerem nastane iz morda neopaznih in neuočljivih, običajno tudi skrivnih vzrokov nek 'dogodek', ki obda nas in naše okolje z neko nepopisno atmosfero.«[89]

Hartmannova členitev ozadja na plasti, čeprav mestoma poljubna in nedorečena, vključuje nekaj temeljnih pravil in zakonitosti. Prvo je, da se pojavljajo vse irealne plasti ozadja, medtem ko je prva plast, torej ospredje, realizirana v čutno materialnem mediju. Vse plasti ozadja razen zadnje, ki ni transparentna in ne omogoča nadaljnjega pojavljanja, imajo značaj t. i. vmesnih plasti, kar pomeni, da so vezane v dveh smereh: same se pojavljajo in hkrati omogočajo pojavljanje drugih, globljih plasti, so nošene in so hkrati nosilci, kar pomeni, da gre za stopnjevit odnos v smeri vedno večje globine in, glede na merilo čutne razvidnosti, tudi abstraktnosti. V šesti plasti se, na primer, lahko pojavi samo tisto, kar lahko prepusti peta plast itn. Pri tem ugotavlja avtor dvosmerno členitev, odvisno od merila pojavljanja oziroma strukturalnega odnosa umetniškega dela, in z njo povezano zakonitost odvisnosti. Mislimo na dejstvo, da pri umetnikovi optiki notranje, globlje plasti določajo sprednje, medtem ko odnos pojavljanja poteka od ospredja proti plastem ozadja.

---

[89] Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, s. 311.

Pri tem ima pomembno vlogo umetnikova kreativnost in tudi njegova veščina oblikovanja ospredja. Umetnik lahko neposredno oblikuje samo čutnomaterialno ospredje; njegov vpliv na plasti ozadja je le posreden in mogoč tako, da naredi ospredje transparentno za vse aspekte in plasti globinskega ozadja. Vloga umetnika kot realizatorja je torej izredno pomembna in med, s Hartmannovimi besedami, udejanjenjem in razdejanjenjem obstaja korelacija, ki pa je avtor ni dovolj osvetlil in poudaril.

Analiza ozadja ugotavlja torej strukturiranost na vmesne plasti, ki dejansko, gledano s stališča pojavljanja, posredujejo med ontičnim dualističnim ekstremom ospredja in ozadja, dobljenim glede na merilo načina biti. Posebna členitev ozadja pomeni zato nujno in smiselno dopolnitev in razširitev teze o dvoplastni strukturi estetskega predmeta. Po tem merilu je namreč predmet izgledal kot skrajno heterogen in tudi šibko obstojen, tako rekoč lebdeč v primerjavi s t. i. realnimi predmeti, pri katerih obsega njihova struktura (realne biti) smiselno posredovanje med anorganskim in duhovnim (kot ekstremoma) z vmesnima, prehodnima plastema organskega in duševnega. »Zakon cepitve ozadja govori prav o tem, da se tudi srednje plasti pojavljajo — in zares v istem redu in po isti odvisnosti (kot na nečem temelječe), v katerem bi se morale tudi ontično nahajati, če bi bil predmet povsem realen.«[90] Na podlagi te ugotovitve nam estetski predmet izpade dejansko kot čvrsta, obstojna struktura, nastala z objektivacijo, ki proizvaja in ohranja v umetnosti celo vrsto plasti, členjenih sicer po vzoru strukture realne biti kot paradigme obstojnosti sploh.

Hartmann torej obstojnost predmeta (objektiviranega duha) povezuje z bogastvom strukturnih elementov, njihovo število pa je pomembno tudi za ugotavljanje »globine« in estetske pomembnosti umetnin. V tej zvezi je značilna avtorjeva analiza pesništva kot sinonima za literaturo, ki presega po bogastvu plastne strukture vse druge umetnosti. Ključ te literarne globinskosti in prodornosti je v tem, da prav »pesništvo na eminenten način izraža tisto, kar je v človeškem ozadju. Mora torej obstajati izrekljivost tistega, v katerem se to lahko pojavi. To pa pomeni: obstajati mora izrekljivost vmesnih plasti. Kajti s pomočjo njihove transparentnosti omogoči pesnik pojavljanje tistega človeško notranjega.«[91] In katere so te plasti, kako se torej členi literarno ozadje?

Prvi plasti besednega gradiva v realnem ospredju sledijo štiri vmesne plasti; najprej je plast, ki je že pri analizi ospredja in ozadja izpadla kot vmesna plast (gre za tiste aspekte teksta, ki jih pri ugle-

---

[90] Nicolai Hartmann, Ästhetik, s. 172.

dališčenju realizira igralec) in ki obsega predstavljanje sfere telesnega gibanja, mimike, govora, vsega vnanje vidnega pri človeku. Ta plast je transparentna za plast delovanj, vnanjih ravnanj, akcij in reakcij, konfliktov in rešitev, napetih, z različnimi motivi povezanih situacij. Tretja vmesna plast je tista duševnega oblikovanja, kajti šele iz načina delovanja (iz prejšnje plasti) lahko razberemo značajske lastnosti človeka glede na njegove duševne posebnosti. Šele ta plast nam razkrije človekov etos, zasluge in krivdo, preračunljivost in zavest o odgovornosti. Naslednja plast se ne dotika več posameznikove notranjosti, temveč izraža celoto njegovega življenja. To celoto lahko poimenujemo kot posameznikovo usodo oziroma tudi kot skupno usodo, s katero je povezanih več oseb. Pri tem pa je pomembno, da ta usoda ni zadana (mimo individualnih volj), temveč gre za usodo, ki si jo je izbral ali, bolje, zakrivil človek sam. Pomen te plasti pa je Hartmann predstavil z besedami: »Pojavljanje usode je velik in pomemben moment v epskem in dramatskem pesništvu, v določenem pogledu je osrednji moment, iz katerega se osvetljuje vse ostalo, vključno osebe. To je tisto, kar v življenju običajno ne vidimo, da se pojavlja, ker smo preveč zapleteni v posameznosti. Stvar pesništva je, da prekine to ozkost pogleda in pokaže pojavljajočo se celoto.«[92]

Plast življenjske celote in usode je četrta vmesna plast ozadja oziroma že peta, če štejemo od prve, realne plasti. Z njo se zaključuje prehod med ekstremoma realnega in idealnega ter odpre dostop k zadnjima plastema ozadja, ki sta nadempirični in obsegata individualno idejo in idejo splošno človeškega. Pri tem so prav za pesniško umetnost merodajne zlasti splošne ideje zadnje, sedme plasti z nacionalnim, metafizičnim in religioznim obeležjem.

Ena značilnosti te Hartmannove obravnave večplastne strukture literarnih del je, da je ta zgradba, ugledana sicer skrajno duhovito in subtilno, čeprav oprta predvsem na primere tradicionalne literature (avtor omenja Brate Karamazove, Pesem o Nibelungih, Hamleta in celo pesnico Sapfo), členjena s stališča ustvarjalčeve optike, torej subjektivnega napora, kako uresničiti idejo oziroma zamisel v nekem čutnomaterialnem ospredju tako, da bo izgledala kar se da življenjsko, konkretno, individualizirano. Ontološka misel o organski in duševni vmesni plasti, ki posredujeta med čutnim in nadčutnim ekstremom pri strukturi realne biti, je tukaj dosledno aplicirana in celo obogatena, saj gre za koncepcijo štirih vmesnih plasti, ki omogočajo to živo pove-

---

[91] isto delo, s. 175.
[92] isto delo, s. 179.

zanost umetniškega. Videti je, da je ta struktura zavezana ideji o triumfu dialektične kategorije posebnosti na področju umetniškega in celo tezi o umetnini kot produktu, ki je tako uspelo in organicistično oblikovan, kot bi bil delo narave ali Boga samega.

Prav tako pa se v ozadju avtorjevega pogleda na plastno strukturo književne umetnine nahaja misel, da je literatura poleg likovne umetnosti predstavljajoča umetnost par excellence. Gre za dosledno izpeljan kriterij vsebinske *estetike mimezis*, ki predpostavlja ugledanje celega človeka in njegove umetniške reprodukcije v sferi pojavljanja. Poudarek je na celosti in tudi na predstavitvi človeka kot poglavitnega predmeta literature. Problematika torza, fragmenta in okruščka kot značilnost predmetnosti literature v modernizmih in avantgardizmih je namreč povsem zunaj interesa Hartmannovih raziskav, usmerjenih h kategorialni zidavi umetniškega človeka na ravni teorije (estetike).

Hartmannovo ugotavljanje sedemplastne strukture literarnega umetniškega dela je merodajno izključno za knjževnost; le najgloblji idealni plasti ozadja sta skupni zadnjima plastema v likovni umetnosti, in sicer le tisti, ki se ukvarja s portretiranjem in ima zato prvenstveno funkcijo predstavljanja. Pri glasbi kot nepredstavljajoči umetnosti ugotavlja zato povsem različno naravo členitve, in sicer na štiri stopnje glasbene enotnosti in na tri plasti glasbenega ozadja.

Hartmannovo obravnavo členitve na plasti v literaturi lahko sedaj primerjamo še s členitvijo, ki jo je v knjigi *Literarno umetniško delo* opravil Roman Ingarden. Slednji obravnava literarno umetnino kot večplastno tvorbo, ki pa kljub svojim heterogenim plastem (razlikujočim se glede na material in vlogo, ki jo imajo med seboj in do celote) tvori organsko zgradbo, katere enotnost temelji prav na svojevrstnosti plasti. Njihova relativna samostojnost, povezana z različnostjo materiala in vlog, omogoča umetnino kot polifono strukturo, kajti »zaradi svojevrstnosti posameznih plasti je vsaka med njimi na svoj lasten način vidna v celoti in prispeva nekaj svojega k skupnemu značaju celote, ne da bi s tem škodila njeni fenomenalni enotnosti.«[93] Ingarden razlikuje na književni umetnini štiri plasti, in sicer 1. plast zvenov besed in na njih temelječih zvenskih tvorb višjega reda, 2. plast pomenskih enot, 3. plast različnih shematiziranih aspektov in 4. plast predstavljenih predmetnosti. V vsaki izmed teh plasti se konstituira tudi za vsako plast značilna estetska vrednostna kvaliteta. Na teh različnih kvalitetah pa potem temelji polifona vrednostna kvaliteta celote.

[93] Roman Ingarden, Das literarische Kunstwerk, s. 26.

Večplastno in polifono strukturo književne umetnine razume Ingarden kot izrazito shematsko tvorbo, sicer istovetno s seboj in čvrsto povezano v celoto, vendar pa vsebuje veliko t. i. mest nedoločenosti in potencialnih momentov sploh, ki se aktualizirajo šele v branju, s procesom konkretizacije, ki privede do konstitucije estetskega predmeta. Avtor torej definitivno ločuje med umetniškim in estetskim, med »objektivno umetnino« in njenimi intersubjektivnimi konkretizacijami, ki vodijo k temu, da ima eno umetniško delo lahko več estetskih predmetov. Književno umetniško delo nima ne realnega ne idealnega statusa, temveč le dve ontični podlagi, in sicer realno, obsegajočo avtorja in njegovo gradnjo stavkov, in irealno, ki obsega pojmovna bistva, ki jih intendirajo ti stavki.

Pri tem pa je značilno, da se to razlikovanje realnega in irealnega ne pokriva s Hartmannovo koncepcijo ospredja in ozadja v umetninah. V svoje realno ospredje bi Hartmann vključil samo Ingardnovo prvo plast literarne umetnine (drugo bi obravnaval kvečjemu kot »vmesno plast«), medtem ko bi vse nadaljnje, čeprav dejansko tvorijo realno in objektivno shemo za konkretizacije v procesih branj, obravnaval kot ozadje. Ingardnova koncepcija štiriplastne literarne umetnine nas (ponovno) opozarja na Hartmannov ozek pojem realnosti, omejen zgolj na tisto, kar je empirično in čutnozaznavno preverljivo, in, seveda, na njegovo izhodišče v drugačni splošni ontološki konstelaciji. Prav tako pa se razlikuje tudi temeljna optika njune členitve. Ingarden upošteva predvsem pogled na literarno umetnino s stališča bralca in njegovih intencionalnih aktov, medtem ko Hartmann nenehno vpleta poleg sprejemnikove tudi avtorjevo, kreativno optiko in ju povezuje. Hartmann misli nenehno le na delo (umetniški estetski predmet kot poln, zaključen), medtem ko lahko zapišemo, če se držimo te, sicer le približne sheme, da Ingarden operira z dvema deloma: umetnikovo shematizirano tvorbo in bralčevo aktualizirano konkretizacijo. Hartmannova teorija o večplastni strukturi ozadja je sicer del njegove skrajno atomizirane in z mojstrsko skrbjo za detajle izrisane ontološke slike umetniškega sveta, ki pa je razumljena kot statična, toga. Dialektiko in »življenje« vnaša v ta sinhroni niz pojavov, entitet, kategorij in zakonov šele subjekt s svojim odnosom, utemeljenim bodisi na receptivni zavestni aktivnosti bodisi na aktih udejanjenja in razdejanjenja. Pri tem pa je značilno, da je avtorjeva ontologija estetskega predmeta kljub statični dispoziciji, torej suspenzu heglovske dialektike, v mnogočem materialistična in senzualistična. Velik poudarek namenja Hartmann prav vlogi strukturiranosti ospredja (čeprav jo v svojih izvajanjih

preskromno opredeli), kjer lahko umetnik z veščino dejansko veliko oblikuje, realizira in bistveno naddoloča možna razdejanjenja v duhovnem in irealnem ozadju. Zaprto, skromno, nedodelano ospredje pač ni transparentno za (veliko) plasti, ne omogoča bogate, razkošne nadzidave ozadja.

HARTMANNOVA OBRAVNAVA NARAVNO IN ČLOVEŠKO LEPEGA

Iz že v 19. stoletju uveljavljenega koncepta estetike kot filozofije umetnosti (v smislu Schellingove in Heglove tradicije) se je Nicolai Hartmann vrnil h kantovski tradiciji estetiške misli, ki se je ukvarjala, podobno kot antična in renesančna estetika, s širokim, obsežnim pojmom lepega, torej ne le z umetniškim lepim, temveč tudi z naravnim. Področji umetniško in naravno lepega pa je Hartmann dopolnil še z osvetlitvijo človeško lepega, ki torej zanj ni samo — v smislu njegove organske razsežnosti — del naravno oziroma »neumetniško« lepega, temveč samostojno področje, vredno posebne obravnave. Tri poglavja tretjega oddelka I. dela svoje *Estetike* je avtor namenil tej problematiki, členjeni na teme, naslovljene z *Živi človek kot lepi predmet, Naravno lepo* in *K metafiziki naravno lepega.* Osnovne premise njegove estetiške teorije so veljavne tudi tukaj: estetski odnos je odnos pojavljanja v smislu prosojnosti ospredja za nekaj, kar ospredje ni, in je torej (globinsko) ozadje; za estetsko stališče je značilno opazovanje, gledanje iz distance in ne poživljanje in samouživanje; estetske kakovosti in vrednosti se tudi tukaj strogo ločijo od vitalnih in moralnih.

Pomembno pozornost, povezano z izzivi tradicije, je Hartmann namenil obravnavi pojma popolnosti in njegovi estetski pomenljivosti v smislu, da ne gre za popolnost pojava, temveč za pojav popolnosti, za »čutno svetenje« popolnosti, njeno transparenco. Pri tem obsega pojem popolnosti zaključenost in zaokroženost tvorbe v sami sebi, torej njeno svojevrstno avtarkijo. Izhajajoč iz tega spoznanja je Hartmann zapisal: »Če vzamemo za izhodišče ta pojem (popolnosti, op. J. S.), potem kaže realni svet dobro poznano zaporedje stopenj, v katerem se človek kot najvišje bitje nahaja na zgornji, anorganske tvorbe pa na najnižji stopnji. Med njima se razpoteza dolga vrsta rastlinskega in živalskega sveta. (...) Stopnje višjega nivoja biti so stopnje pojemajoče popolnosti. To je načelo, ki je bilo običajno prezrto, ali pa ravno obratno razumljeno. Višina biti sama se je smatrala že za popolnost; mislilo se je, da je rastlina popolnejša od atoma ali kristala, žival popolnejša od rastline, človek od živali. V resnici je obratno. Človek je v tej vrsti gotovo najvišja tvorba, toda ni najpopolnejša. Vzrok za to, zveden na kratko formulo, je ta: čim bolj ontično enostavna je neka

tvorba, tem lažje se na njej dopolni popolnost (zaključenost, zaokroženost, avtarkija)...«[94]

Odnos med napredkom v sferi »višine« biti in napredkom v sferi estetskega, urejenega pojava popolnosti je obratno sorazmerje. Najbolj zapleten način biti ni tudi najbolj popoln in estetski. Obrazec metafizične identitetne biti, položen v temelje srednjeveške misli v smislu »ens est unum, bonum, pulchrum«, je tukaj presežen v strogi ločitvi med estetiko, moralo in ontologijo. Najvišja bit torej ni avtomatično estetsko najpopolnejša, nasprotno, njena zapletenost onemogoča skladanje pogojev zanjo. Najvišja strogost zakonitosti vlada prav v anorganski naravi, kjer obstajajo najbolj dovršene (zaključene, zaokrožene, stabilne, avtarkične) tvorbe. V organskem svetu je že zaznavna nestabilnost, procesualnost, spreminjanje glede na življenjske pogoje, svoboda gibanja, kar že moti načelo anorganske popolnosti. Še bolj moteče glede na merilo estetskega pojava popolnosti deluje človekova zapletenost in konfliktnost, povezana s posameznikovo svobodo. Človek je, na podlagi Hartmannove estetike in antropologije, najbolj od znotraj ogroženo bitje, saj je najmanj povezano, najmanj določeno, najmanj popolno. Svoboda sama kot njegova najvišja določenost je njegova grožnja. Gre torej za koncept posameznikove konfliktnosti — za razumevanje človeka kot bitja, pri katerem je narava dvignila roko nad samo seboj, in za nedvoumno, čeprav le implicitno prisotno pojmovanje estetskega v smislu, da pomeni estetsko uveljavljanje načela nesvobode, medtem ko je za neestetsko značilno uveljavljanje načela svobode. Zaokroženost, zaustavljanje, zaključenost, skrivna konsistenca, torej omejitve so značilnosti načela estetskega, čeprav, to zapišimo takoj, tudi ne najbolj presodne. Hartmann se je namreč zavedal spornosti doslednega povezovanja estetskega s pojmom popolnosti in je to enačenje starih estetik vendarle obravnaval kot izrazito zgodovinsko.

Drugo paradoksalno stališče, ki je pravzaprav celo v nasprotju z načelom estetiške nesvobodnosti, pa je njegova misel o človeški lepoti, in sicer tisti del, kjer se zaostruje konflikt med zgodovino in naravo. Začetek razmišljanja v razdelku *Lepota v razmerju do moralnih in vitalnih vrednosti* še sodi v sklop prej navedenega stališča o nepopolnosti višjih razvojnih stopenj biti v navedenem smislu: »Človek zares ni samo moralno, temveč tudi — in to prav v prvi vrsti — organično bitje.«[95] To dejstvo je povezal s pojmom lepega človeka kot lepo oblikovanega telesa (torej ne samo obraza) in ugotavljal pri tem »vulgarni

---

[94] Nicolai Hartmann, Ästhetik, s. 158, 159.
[95] isto delo, s. 135.

pojem lepote«, pogojen s seksualnimi občutki. Vitalni in seksualni »apetiti« so bili torej presodni za prvobitni pojem človeške lepote, ki pri ženski poudarja moment mehkega, nežnega in mladostnega, pri moškem pa razsežnost močnega, čvrstega in neustrašnega.

Vendar pa zgolj lepota telesa, torej organskega skladja in pojava zanj še ni pristna lepota z estetsko vrednostjo. Zavest o njej je zgodovinsko pogojena, in s tem stališčem, ki upošteva razvojno dialektiko, relativira Hartmann načelo o primatu estetičnosti enostavnih (anorganskih in organskih) oblik. Mislimo na njegovo naslednjo misel: »Šele počasi pride do ločitve estetiškega občutka za obliko in gibanje od naravnega občutka življenja in od nasprotja spolov; prebudi se smisel za oduhovljeno lepoto, za obraz ostarelih z njegovim bogatim znamenjem nagubanosti in jezikom usode. To lepoto so na moškem obrazu odkrili že stari, medtem ko na ženskem obrazu šele v mnogo kasnejših obdobjih.

Vse to je moč razumeti samo iz dolge, nesporne dominacije vitalnih občutkov in iz na njih temelječega odnosa pojavljanja. Bogastvo oblik na obrazu tega ne more opravičiti. Kajti prav po izrazni obliki je obraz ostarelih bogatejši.«[96] Pri tem se nanaša pridevnik bogatejši na bogastvo pojavnega odnosa, na vsebino tistega, kar se razodeva preko ospredja, in tu imajo svojo vlogo tudi duhovne razsežnosti biti, konkretno tipike in dramatike življenje, ki jim avtor v svoji *Estetiki* namenja dva razdelka, in sicer *Pojavljanje tipa* ter *Situacija in dramatika življenja.* Vsekakor pa je navedena misel izredno pomembna, saj postavlja estetiko organsko nelepega in glede na vitalno popolnost grdega (kar ostareli obraz nedvomno je) v ospredje in na visoko mesto v redu estetskih kvalitet. Vendar pa ostaja Hartmann tudi tukaj nekako na pol poti: kot je ta njegova ugotovitev pomembna in ena redkih, pri katerih upošteva tudi zgodovinsko dialektiko (starih in novih časov, torej diahronijo, razvojnost), jo, na drugi strani, pušča nedomišljeno, ne da bi izvajal kakršnekoli konsekvence na polju filozofije moderne umetnosti, ki je pogosto postavljala v ospredje prav takšno estetiko protiorganskega in grdega (v, na primer, Ernsta Fischerja favoriziranju »nepravilne« in ne lepe romantike zoper pravilni in lepi realizem).

Obe, med seboj različni stališči (o estetiki nelepega in lepem kot atributu nesvobode) nas uvajata k jedru Hartmannove estetike naravno in človeško lepega, o kateri lahko rečemo, da v splošnem potrjuje estetiko umetniško lepega v smislu, da je lep odnos pojavljanja in ne stvar

---

[96] isto delo, s. 136.

sama. Prav pri obravnavi pojavov naravno in človeško lepega je avtor nazorno oblikoval svoje temeljne poglede na svojevrstnost estetskega, med katerimi navedimo naslednje značilno stališče: »Pri doživljanju vsakdanjosti je človek vpet v situacije, je stranka ali se zavzema za kaj z vso subjektivnostjo in strastjo, z lastno simpatijo in averzijo. V estetskem doživljanju pušča vse to za sabo, se dviga nad njimi in se izloča hkrati iz praktične zainteresiranosti in opredeljenosti. Človek se usmerja »poleg« življenja, ki mu realno pripada, in ga »videnega s strani« »zaobseže s pogledom.«[97] To je temeljna misel kantovske, novokantovske in fenomenološke usmeritve v estetikah 19. in 20. stoletja, ki predpostavlja distančnost, torej odmik tistega, ki estetsko doživlja, od lepega predmeta, kar pomeni svojevrstno ločevanje subjekta in objekta ter zato izrazito kontemplativni odnos. Občutje, ki spremlja doživljanje estetskega predmeta, je zato uživanje in ne samouživanje. Slednje pomeni blokado za pristno estetski, na distanci utemeljen odnos, tudi v smislu naslednje Hartmannove misli: »Subjekt mora ostati v svojem zadržanju nasproti umetniškega dela, do njega mora ohranjati distanco; v stopitvi z njim bi užitek prenehal biti estetičen in bi se celo približal samoužitku.«[98]

Distanca, nezainteresiranost in pogled od strani so značilnosti tudi pri recepciji naravno lepih predmetov, kjer je avtor ugotavljal le nekaj razlik glede na umetniške lepe predmete. Prva med njimi je, da je realno ospredje prosojno za realno in ne irealno ozadje, čeprav tudi to (tako pri lepem obrazu kot lepem naravnem predmetu) vedno ne drži. Posebno draž ima prav svojevrstna polna nedoločenost ozadja, njegovo niansiranje. Druga posebnost je, da vrsta naravnih predmetov vodi k samouživanju, torej k uživanju lastnih opazovalčevih občutkov, kar deluje ovirajoče za pristno estetsko distančno kontemplacijo. Tretja razlika pa je tista, ki je Hartmannu rabila kot spodbuda za naslednjo, za obravnavano temo temeljno misel: »Mislilo se je, da je to treba zanikati (možnost zoperstavljanja subjekta in objekta pri percepciji naravnega lepega predmeta, op. J. S.), ker naravni predmet nima enake moči, da bi opazovalca naravnal estetično, ga odvrnil od sebe in osredotočil na čisto igro oblik in odnos pojavljanja. Je to res? Res je na vsak način samo to, da tukaj manjka vodenje pogleda s pomočjo umetnika; naravni predmet ni naravnan na estetsko učinkovanje.«[99] To je temeljna opredelitev, presodna za razumevanje razlike med naravno in

---

[97] isto delo, s. 139.
[98] isto delo, s. 161.
[99] isto delo, s. isto delo, s. 161, 162.

umetniško lepim. Umetniški predmet je delan namerno kot lep predmet; umetnik ga sestavlja plast za plastjo in naredi čutno ospredje čim bolj prosojno za sestavine ozadja. Umetnik je producent, ki nenehno računa s sprejemnikom; receptivna optika mu lebdi pred očmi in jo na samosvoj način tudi upošteva pri gradnji. Njegov produkt — umetnina je naravnan na estetsko delovanje v okviru institucije umetnosti, ki predpostavlja posebne razrede estetskih predmetov, delanih in doživljanih glede na kod estetskega. Pri naravnem estetskem predmetu torej manjka umetnik ali, če hočete, Bog kot nekdo, ki nekaj naredi za nalašč. Vse je tako, kot bi bilo umetniško, vendar umetnika ni. Pojavni odnos sicer je, vendar obstaja manko, ki ga je avtor ugotavljal v misli: »Tudi dejansko ni v njem (v naravnem predmetu, op. J. S.) mogoče prepoznati nobene duhovne vsebine. Kajti vanj ni bila postavljena nobena takšna vsebina ali predstavljena v njem; v tem se nahaja njegova radikalna razlika napram umetniškemu delu.«[100]

Pri lepem naravnem predmetu manjka namera, nek zavestni vnos subjektivne imaginacije, ki anticipira sprejemnika. Hartmann se je tukaj nedvomno odpovedal kakršnimkoli personifikacijam teh reči, vendar pa se je zavedal paradoksalnosti naravno lepega in tudi njegove nenavadnosti in zagonetnosti. Lepota tudi tukaj temelji na odnosu pojavljanja, kar predpostavlja svojevrstno dihotomijo med ospredjem in ozadjem. V posameznih primerih je ozadje realno, del človekove notranjosti na primer, ki jo razodeva obraz, v drugih primerih pa sploh ni tako določeno in je pravzaprav irealno, podobno kot ozadje umetnin. To dejstvo je Hartmann opisal z besedami: »Prav ta realna notranjost se ne pojavlja kot točno to, kar je — ne kot zakonitost, konsistenca ali prilagodljivost —, temveč večinoma kot nekaj povsem drugega, npr. kot idealna oblika, smotrnost, skrivni smisel in celo inteligenca. In zato bi prej lahko spet rekli: pojavno ozadje sploh ni realno, temveč je prej samo pojav.« In dalje: »Temna zavest o nepoznavanju pristnega bistva ozadja je sama, navzlic njegovemu pojavljanju v določeni obliki, bistvena za kakovost estetskega vtisa.«[101]

Pri tem je avtor *Estetike* in *Problema duhovne biti* mislil na posebno prelivanje ozadja med polno nedoločenostjo in pojavnim oblikovanjem in v tej zvezi razmišljal, da to sodi k svojevrstni draži naravno lepega. Gre za draž skrivnega in nejasnega, povezanega s čudežno ravnodušnostjo naravnih predmetov do človeka in njegovih občutkov.

---

[100] isto delo, s. 156.
[101] isto delo, s. 161.

Pri tem je omenjal primere kontrastov med razbolelim, nesrečnim posameznikom in cvetočim poletjem, ki ga obdaja, med njegovo usodno ranljivostjo in razkošnim zvezdnatim nebom. Naravni predmeti so brez zavestnega in duševnega, so nekaj, kar je opazovano s posameznikovega stališča, povsem drugačno. Jedro naravnega predmeta zato definira z besedami: »gola, nedolžna bit na sebi brez biti za sebe«.[102] Kot lep se tak predmet, sicer poln ugank, pojavlja izključno za človeka, in nesmiselno je naravi pripisovati tisto, kar vanjo samo vnaša posameznik s svojimi subjektivnimi projekcijami. Hartmannova sodba o tem je apodiktična in jasna: »Narava v estetskem smislu — in to pomeni v višjem smislu lepega — nastaja šele po človeku, 'za njega', s pomočjo njegovega predmetnega poželenja po njej.«[103] Že v uvodu v *Estetiko* pa je tudi opozoril, da vprašanje o naravnem lepem meji po svoji vsebinski strani na področje filozofije narave, medtem ko tisto o človeško lepem na problematiko filozofske antropologije. Hartmannova misel o »goli, nedolžni biti« naravnega predmeta sicer svojevrstno potrjuje njegovo osnovno misel o naravi kot nedolžnem objektu kontemplacije. Gre za naravo, odtegnjeno akcijam, moralnim in nemoralnim dejanjem. To je narava melanholika, ki jo motri v dialektiki v suspenzu. Ta narava je svetovnozgodovinsko že nemočna, obvladana, zanimiva je le dobljena v podobi, opazovani iz estetiške distance.

Pri obravnavi naravno lepega se je torej Hartmann striktno zavedal mej obravnavanega področja (nevarnosti naturalizma, psihologizma, vrednostnega relativizma in metafizike) ter se osredotočil izključno na pojavni odnos lepega naravnega predmeta. Tu je značilna njegova misel o odsotnosti grdega v naravi; grdo je zgolj lastnost umetniško neuspelega. Herderjevo misel o »ostudnem krokodilu« je zato pospremil s komentarjem, da se v njenem jedru nahaja »nesposobnost za distanco in ostanek podedovanega občutka strahu«.[104] Na tem mestu zapišimo, da je Hartmannova misel o naravno lepem zavezana misli o primatu umetniško lepega nad naravno lepim, kar pomeni, opazovano s strani estetike kritične teorije družbe, ostajanje pri dialektiki razsvetljenstva in gospostvu umnega subjekta. Strahu spričo naravno lepega ali grdega ni več, estetska narava je zgolj čisti objekt za (melanholičnega) opazovalca iz distance, ki se naslaja nad nečim sicer pravilnim in čudežno urejenim, vendar povsem iracionalnim, nenevarnim, neobvezujočim.

---

[102] isto delo, s. 157.
[103] isto delo, s. 158.
[104] isto delo, s. 144.

»Umetnost mora biti videti kot narava«, ta Kantov imperativ, povezan z vzorčnostjo metafizične in teleološke popolnosti in »naravnosti« narave je v Hartmannovi *Estetiki* presežen z nekim drugim, pravzaprav diametralno nasprotnim pogledom, povezanim z novim izhodiščem: gre za naravno lepo, gledano s stališča umetniško lepega. Hartmann ne personificira narave, temveč objektivira umetniško subjektivno moč, jo postavlja za normo. Iz umetnosti in njene resnice gleda na naravo in se čudi, da je tudi lepi naravni predmet tako prosojen (kot nosilec odnosa pojavljanja), kot bi bil delo umetnika samega. V tem smislu je na koncu svoje obravnave naravno lepega zapisal: »Ne-umetniški estetski predmet je tisti, v katerem se nezavedna narava izenačuje z iznajdljivo ustvarjalnim človeškim duhom.«[105] Pri tem se je zavedal tega svojevrstnega paradoksa in meja tu razpirajoče se metafizike, ki pa se ji »realist« Hartmann zavestno odreka. Tudi v estetiki naravno lepega je predvsem estetik, in tisto, o čemer v njej razmišlja, je izključno odnos pojavljanja, prisoten na različnih lepih predmetih, in problematika, povezana s tem odnosom.

Omenili smo Hartmannovo ugotavljanje draži skrivnega in nejasnega, ki se pojavlja pri percepciji naravnih lepih predmetov. Posebnosti tega področja se v *Estetiki* zaveda, jo upošteva in obravnava (estetika naravno lepega nedvomno širi estetiko umetniško lepega), vendar pa ta estetika naravno lepega nima nikakršne zgledne ali arbitrarne moči nad njegovo estetiko umetniško lepega; ni nikakršen korektiv druge. Hartmannova misel je povezana z logiko moderne in dialektiko razsvetljenstva. Draž skrivnega in nejasnega na naravno lepem je zgolj v tem, da to pač obstaja brez (umetniškega) subjekta. Ugotavljanje manka estetiške namere, torej dejstva svojevrstne nenaravnanosti naravnih predmetov na estetsko učinkovanje, ga druži celo s teoretikom, ki je kasneje radikalno mislil problematiko naravno lepega iz drugih izhodišč in z drugačnimi konsekvencami — Theodorjem W. Adornom. Mislimo na naslednjo misel iz Adornove *Estetiške teorije*: »Tisto, kar si narava zaman želi, dovršujejo umetniška dela: ona odpirajo oči.«[106] Pri naravno lepem gre brez tega za nalašč in »odpiranja oči«, ki je pogojeno z vnosom subjektove namere. Vendar pa je prav Theodor W. Adorno teoretik, ki se ni zadovoljil z molkom teorije pred zagonetnim naravno lepega in je ta pojav izvirno obravnaval tudi v njegovih socialnih in ontoloških implikacijah.

---

[105] isto delo, s. 163.

[106] Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, 1974, s. 104.

Obravnavano naravno lepega začenja Adorno v *Estetiški teoriji* z ugotavljanjem dejstva, da se po Schellingovi estetiki, ki se imenuje filozofija umetnosti, estetiški teoretični interes osredotoča zgolj na umetniška dela. Pri tem gre za primat umetniško lepega nad naravno lepim v smislu povezav umetniško lepega z avtonomijo subjekta in heteronomijo vsega, kar subjekt ni. Opraviti imamo z logiko dialektike razsvetljenstva na področju estetike, ki iz narave kot objekta akcije in zgolj materiala za poljubne potrebe, izključuje vse momente uma in obetov.

Temu konceptu, radikaliziranem v Heglovi identitetni filozofiji, ki vključuje naravo le v smislu povnanjanja duha v njegovi drugobiti, je zoperstavil Adorno teoretični protiosnutek v smislu teorije o estetiki narave kot korektivu subjektivnega, instrumentalnega in tehnično-znanstvenega pojma uma in njegovega sistema v identitetni filozofiji duha in praksi (v družbenem gospostvu nad naravo). V tem smislu je v svoji *Neomarksistični estetiki II* obravnaval Adornov prispevek Heinz Paetzold: »V estetskem izkustvu narave se prelomi kontinuum družbenega gospostva. Univerzalna začaranost, ki sloni na rečeh in jih naredi za »objekte akcij«, se prekorači. Naravo se izkuša tako, da se odtegne njeno pojavno lepoto identificirajoči logičnosti pojma. Pojem se v estetiški zaznavi svojevrstno obvlada.«[107] Mišljena je zagonetna, umu uhajajoča razsežnost narave, ki jo je Adorno, podobno kot Hartmann, ugotavljal v enigmatičnosti njenega jezika.[108] Vendar pa je avtor *Estetiške teorije* mislil to zagonetnost tudi onstran njenega enostavnega ugotavljanja, kar je Paetzold komentiral z izjavo: »V naravno lepem se narava izkusi kot še ne bivajoče, ki se nahaja brez intencij onstran sedanjih kategorij racionalnosti in uporabnosti. Izmika se uporabi, tako kot se upirajo umetnine gospodujočemu načelu menjave v blagovni družbi. Hermetično na modernih umetniških delih, s katerim se ta upirajo gospodujočemu obrazcu komunikacij, ima svoj vzor v molčanju narave. Samo v odpovedi napram družbeno gospodujočemu morejo umetnine razvijati svojo lastno racionalnost. (...) Šele v neki uspeli družbi bi se lahko uresničila praktična sprava človeškega rodu z obdajajočo naravo. Tako bi postalo realno to, kar je anticipirano v naravno lepem.«[109] Potencialnost naravno lepega, obvezujoča za umetnost v smislu, da je umetnost »namesto posnemanja narave posnema-

---

[107] Heinz Paetzold, Neomarxistische Ästhetik II, 1974, s. 31.
[108] primerjaj T. W. Adorno Ästhetische Theorie, s. 114.
[109] H. Paetzold, Neomarxistische Ästhetik II, s. 33.
[110] Adorno, Ästhetische Theorie, s. 111.

nje naravno lepega«,[110] je povezana s potencialnostjo narave same, z njenim, za Adorna, mesijansko anticipatoričnim značajem. »Slika najstarejšega v naravi je, paradoksalno, šifra tistega, kar še ni bivajoče, šifra možnega...«[111] Dostojanstvo narave je dostojanstvo še ne bivajočega. Tu je pomembno in zgledno tisto izkustvo neidentičnega na rečeh, ki še ni obvladano in določeno po duhu, in se razodeva v naravno lepem v smislu: »Kot nedoločeno, antitetično napram določitvam, je naravno lepo nedoločljivo in po tem sorodno glasbi, ki je iz takšne nepredmetne podobnosti z naravo črpala pri Schubertu najgloblja učinkovanja.«[112]

Na straneh Adornove *Estetiške teorije* poteka zato pravcata tekma za to, kdaj bo avtorju uspelo napisati še kaj bolj enigmatično lepega o naravno lepem. Potem, ko je posegel k Valeryevi misli »Lepo morda zahteva suženjsko posnemanje tistega, kar je na rečeh nedoločljivo,«[113] je zapisal: »Sram pred naravno lepim temelji na tem, da se še ne bivajoče poškoduje, če se ga prevede v bivajoče.«[114] Adornov pogled na naravno lepo ni nezgodovinski. Metaforično se sicer mojstri v zagonetnih opisih lepega na naravno lepem, vendar pa za tem, domnevno nezgodovinsko lepim odkriva zgodovinsko jedro.V obdobjih, v katerih se je narava nadmočno zoperstavljala ljudem, ni bilo izkustva o naravno lepem. Podobno ga ni tudi pri vseh tistih akcijah prisvajanja naravne substance, kjer nastopa narava kot objekt praktičnega presnavljanja. Estetsko izkustvo narave je mogoče onstran narave kot snovi dela, tvarine za reprodukcijo življenja in substrata znanstvenih analiz. Mogoče je edino v trenutku percepcije narave kot pojava oziroma slike. Adorno torej ne abstrahira od dejstva, da je (zunanja) narava dejansko izgubila moč nad človekom (že pri Kantu je začel postajati anahronističen strah pred nasiljem narave) in umešča estetsko doživetje narave v okolje dialektike razsvetljenstva in tehniškega obvladovanja narave; v domnevno prvo naravo (slik) beži posameznik iz v drugo naravo okamenjene družbe.

Naravno lepo se izkuša že v naravi kot rezervatu, alibiju, zgledni pokrajini. Ta izkušnja je obvezujoča za umetnost kot vzor za njen »več«. Enigmatično naravno lepega se reflektira v umetnosti: »Če je jezik narave nem, si umetnost prizadeva, da bi ta nemost spregovori-

---

[111] isto delo, s. 115.
[112] isto delo, s. 113.
[113] isto delo, s. 113.
[114] isto delo, s. 115.
[115] isto delo, s. 121.

la...«[115] Tisti »več« umetnosti korespondira s »šanso« zagonetnega obeta v naravno lepem. Mišljen je videz uspele sprave človeštva z naravo, svojevrstna utopična projekcija v okolje onstran naravnega gospostva in zvijačnosti modernističnega uma; ta videz se svojevrstno razodeva pri percepciji t. i. kulturnih pokrajin.

Skoraj odveč je omeniti, da je Adornova koncepcija naravno lepega nasprotna Heglovim pogledom na naravno lepo v njegovih *Predavanjih o estetiki* kot teoriji, pisani iz duha identitetne filozofije subjekta, ki je »ponižala« naravo v zgolj povnanjanje duha v drugobiti. Gre za naravo, ki kaj je le v svojem napotilu na duha, le po duhovnem posredovanju, sicer pa je to narava pomanjkanja. Iz dejstva odsotnosti uspelega v (neposredni) dejanskosti izvaja potem Hegel nujnost umetniško lepega. Nezadostnost naravno lepega se instalira kot *raison d'être* umetniško lepega. Pri tem Adorno kritično ugotavlja odsotnost tistega znamenitega heglovskega »Aufheben« pri tej transakciji in zato zapiše: »Naravno lepo se gasi, ne da bi bilo prepoznano v umetniško lepem. Ker ni obvladano in določeno po duhu, velja Heglu za predestetsko.«[116] Za Adorna pa je, kot smo videli, naravno lepo relevantno prav po svoji duhovni neposredovanosti, kot nosilec tistega neidentičnega, ki uhaja gospostvu panlogistične identitete.

In kako se nam v luči teh nastavkov Adornove misli za teorijo o naravno lepem izkažejo Hartmannovi pogledi na problematiko naravno lepega? Čeprav je bilo Hartmannovo ukvarjanje s temi vprašanji relativno manj obsežno in pravzaprav obrobno, lahko ugotovimo, da je tudi avtor *Estetike* videl na naravno lepem prav toliko zagonetnega kot Adorno (ontično enigmatičnost, odsotnost subjektove namere, odsotnost duhovne vsebine, spravljivo spokojnost, nedolžnost, ki vzbuja bojazen pred dotikom, posegom vanj) in ga podobno umeščal v pojavni odnos kot Adorno v slikovnega, vendar pa je te ugotovitve samo opisal, ne da bi skušal iz njih potegniti kakršnekoli temeljitejše in obvezujoče konsekvence. Hartmann misli naravno lepo le kot obliko pojavnega odnosa, le kot sicer upoštevanja vredno lepo sliko, vendar ga ne ontologizira in ne išče odgovora na njegovo enigmatičnost v kakšni posebni teoriji ali celo metafiziki naravno lepega.

Teorija (oziroma vsaj fragmenti zanjo) o mesijanski potencialnosti, spravljivosti in anticipatoričnosti naravno lepega, kakršno je izpeljal Adorno, presega strogo določitev v uvodu v Hartmannovo *Estetiko* eksplicirane racionalne naloge estetiške teorije. Hartmann je tukaj »real-

---

[116] isto delo, s. 119.

ist« in v strahu pred ontologizmi, naturalizmi in psihologizmi molči pred kakršnimikoli sklepanji o ontoloških oziroma metafizičnih temeljih tiste narave, ki omogoča pojavni odnos naravno lepega. Del področja, s katerim se ukvarja ob naravno lepem Adorno, sodi za Hartmanna k problematiki t. i. metafizičnih predmetov, ki jih ni mogoče nadzorovati in dokazati (lahko jih sicer potrdimo, lahko pa jih tudi zanikamo).

Edino mesto v Hartmannovi obravnavi naravno (in človeško) lepega, ki usmerja k fragmentom za teorijo naravno lepega, je le tisto, ki je povezano z mislijo o, glede na običajne in razširjene predstave, presenetljivem zaporedju oblik bivajočega glede na merilo popolnosti, in sicer v smislu, da so stopnje višjega nivoja biti stopnje nižje popolnosti; človek se nahaja na nasprotnem koncu zaporedja, ki mu načeljujejo primeri izvrstne popolnosti anorganske narave. Vendar pa je tudi obravnava tega področja v njegovi *Estetiki* zgolj obrobna in indiferentna do poskusa kake temeljitejše teoretske nadzidave. Zato lahko zapišemo, da tistega, o čemer razmišlja ob naravno lepem Adorno, ne bi Hartmann ne zanikal ne potrdil; s stališča svoje filozofije bi o tem molčal. Izgovoril bi se, da še ni naletel na zanesljiva, trdna znamenja, ki bi ga napotila k takšnim sklepanjem.

ESTETSKA OBLIKA IN POSEBNOSTI UMETNIŠKEGA OBLIKOVANJA

Estetsko umetnosti temelji na njenih oblikah. Estetske oblike vzpostavljajo pristni stik med umetniškim delom in njegovimi sprejemniki; njihova recepcija usmerja k jedru umetniškega. »Pojem oblike označuje ostro antitezo umetnosti do empiričnega življenja, v katerem je postala negotova njena pravica do obstoja. Priložnost umetnosti je enaka priložnosti oblike in nič večja.«[117] Podobno kot T. W. Adorno v tej misli je presodnost oblike za umetniškost umetnosti mislil tudi Herbert Marcuse z besedami, da je »oblika negacija, obvladovanje nereda, nasilja in trpljenja celo takrat, kadar prikazuje nered, nasilje in trpljenje«.[118] Pri tem je mislil na avtonomni in dominantni umetniški kod, na posamezne elemente dela transcendirajoči postopek (pre)oblikovanja, na vzpostavitev estetske nujnosti, ki nadomešča nujnost realnega. Estetska organizacija snovi se kaže v obliki kot pristnem znaku umetniškega. »Oblika oporeka pogledu na umetniško delo kot na nekaj neposrednega… Oblika je posredovanje kot odnos delov drug do drugega in do celote ter kot prestrukturiranje detajlov.«[119]

Iz zgodovine estetike so znana razlikovanja med obliko in vsebino (umetniških del). Po tem merilu je dr. Alma Sodnikova v *Zgodovinskem razvoju estetskih problemov* celo ločevala med »vsebinsko estetiko po Kantu«, v katero je uvrščala Schillerjeve, Schleglove, Schellingove in Heglove prispevke, in »formalno estetiko po Kantu«, s prispevki Herbarta, Zimmermanna in Vogta. Predvsem teoretski pogledi ruskih formalistov pa so bistveno prispevali k preseganju tega togega razlikovanja, prepogosto vezanega na shematično ponazoritev problema v smislu nekakšnega jedra in njegovega omota oziroma lupine, ki je irelevantno tudi za Nicolaija Hartmanna. Slednji je že v uvodu v *Estetiko* ovrgel »formalno estetiko« kot nekaj tavtološkega spričo nesmiselnosti nasprotja med obliko in vsebino, kajti »umetniška vsebina je v bistvenem oblika sama«.[120]

---

[117] T. W. Adorno, Ästhetische Theorie, s. 213.
[118] H. Marcuse, Kraj utopije / Esej o oslobođenju, Zagreb, 1972, s. 166.
[119] T. W. Adorno, Ästhetische Theorie, s. 216.
[120] N. Hartmann, Ästhetik, s. 221.

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

V drugem oddelku drugega dela svoje *Estetike* je Hartmann obravnaval problematiko oblike kot bistvenega momenta t. i. estetike umetniškega dela, kajti oblika je, po njegovih besedah, tisto, na kar se lahko veže lepota. Pri tem je, to zapišimo že kar takoj, svojo »estetiko oblike« čvrsto povezal s temeljnimi pojmi in distinkcijami svojega razumevanja umetniških del — z odnosom pojavljanja, z oblikovanjem kot razdejanjenjem in s teorijo o (več)plastnosti umetniških del. Bolj kot na drugih področjih svojih raziskav pa je prav tukaj svojo misel oprl na posebno dialektiko subjekta: namesto golih opisovanj oblike nastopa analiza (umetniškega) oblikovanja.

Problem oblike je Hartmann najprej mislil v razliki do snovi in do (umetniške) materije. Videti je že bilo, kot da se je pri tem zapletel, ko je ugotavljal dve vrsti oblikovanja, odvisno od predmeta oblikovanja, vendar pa je to zagato z »dvojnim oblikovanjem« razrešil v ugotovitvi: »Vendar mora biti jasno, da je oblikovanje snovi hkrati tudi oblikovanje materije, sicer sploh ne bi mogli govoriti o »oblikovanju snovi v neki materiji«. To pa pomeni, da imamo dva protičlena *istega* oblikovanja, torej dve področji neoblikovanega in oblike potrebnega, ki ju lahko brez težav razlikujemo; v pesništvu: oblikovanje jezika in oblikovanje snovi. Enkrat se oblikuje značaje in usode, oblikuje pa se tudi besedo, stavek in stih.«[121] S to mislijo nas Hartmann že takoj vpelje k jedru problematike in k osnovnim značilnostim svojega pristopa. Oblikuje se snov, oblikuje pa se tudi čutno materijo, ki glede na svojo avtonomno strukturo dopušča samo določeno oblikovanje. Opraviti imamo z dvojno naravo umetniškega predmeta, členjenega na ospredje in ozadje, ki zahteva različne postopke oblikovanj. Enotnost oblikovanja temelji zato na enotnosti dveh različnosti, tiste ospredja in tiste ozadja, pri tem pa avtor nadalje povezuje že omenjeno členitev ozadja na plasti tudi z ustreznimi samostojnimi oblikovanji.

»Eden kategorialnih zakonov pravi, da je enotnost toliko močnejša, kolikor je bogatejša in mnogovrstnejša različnost, ki jo mora obvladati.«[122] Mišljena je enotnost oblike kot njena temeljna lastnost, ki pa je glede na kakovost odvisna od elementov, ki jih obvladuje, organizira, umešča v delo. Estetska enotnost je višje vrste kot naravna enotnost, vendar je problematična, ni dana, temveč mora biti šele ustvarjena pod določenimi pogoji; pri tem pa je merodajen recipročni odnos višine in popolnosti v smislu, da najvišji tipi enotnosti niso tudi najpopolnejši,

---

[121] isto delo, s. 221, 222.
[122] isto delo, s. 223

temveč je obratno.«... Umetniška enotnost nikakor ne more vedno dejansko mojstriti različnosti, s katero ima opraviti (npr. kake dane »snovi«). So primeri, ko ji različnost uhaja med prsti — pri slikarju, ki se poglablja v detajl, pri pesniku, ki izbira množico posameznosti, materialov, zabavnih reči, vendar pa pusti, da izpade celota.«[123] Tu naj omenimo, da bi to spoznanje lahko bilo relevantno za opis nastanka modernistične fragmentarne umetnine, namreč v smislu spoznanja o osamosvojeni in neposredovani, enotnosti totalitete uhajajoči različnosti kot fragmentu, vendar pa slednja dejansko nastaja na podlagi namere, torej za nalašč, reflektirano, medtem ko je ta Hartmannov opis pravzaprav opis napake, umetnikove nebudnosti in zapeljanosti ter hkrati rabi tudi kot dokaz za težavnost pri uveljavljanju umetniške enotnosti.

Poleg enotnosti različnosti ugotavlja Hartmann, čvrsto stoječ pri dosežkih tradicije novoveške estetike, tudi naslednja presodna momenta umetniškega oblikovanja, ki sta poznana že iz preteklih teorij, in sicer izbiro in omejitev. Mišljena je izbira iz dane različnosti in omejitev njenih, v dejanskem življenju neskončnih zvez. Poleg vnanje omejitve (na primer z okvirjem v slikarstvu) potrebuje umetnina torej še posebno notranjo omejitev, mogočo z opuščanjem številnih nadrobnosti. Jedro umetniškega oblikovanja je selekcija; umetnine se omejujejo po »veliki liniji«, in njihovi tvorci se mojstrijo v opuščanju nebistvenega. Omejevanje vstopa v dialektiko negacije in determinacije. Omejevalnemu negativnemu postopku je komplementarno sprejemnikovo dopolnjevanje kot pozitivni prijem; sprejemniki umetnine dopolnjujejo tisto, kar je umetnik opustil, in s tem sooblikujejo polnost estetskega predmeta. Pri tem se zastavlja vprašanje, kako lahko različni sprejemniki dopolnjujejo prav tisto, kar je bilo pri posameznem umetniškem delu opuščeno, in ne nekaj drugega?

Hartmannov odgovor na to vprašanje je nedvosmiseln: potrebno je posebno vodenje v dopolnjevanju, ki pa mora izhajati iz samega umetniškega dela. »Vodenje pogleda« kot namera (to lastnost je kot bistveno izpostavil avtor *Estetike* že pri obravnavi razlik med naravno in umetniško lepim) mora torej usmerjati sprejemnika, pri tem pa je pomembno, da gre za postopek, ki ga mora sprejemnik dekodirati pravzaprav z gledanjem ali branjem »med vrsticami«. Vodenje pri dopolnjevanju kot pristno umetnikovo napotilo in poglavitni moment Hartmannove »estetike recepcije« namreč ni neko umetnini priloženo, sicer

---

[123] isto delo, s. 224

vsem razumljivo navodilo, temveč je skrivni trik umetniške poetike, ki ga mora sprejemnik odkriti z rekonstrukcijo umetnikove namere ali pa tudi zgolj s samim prepuščanjem tej nameri: umetnik namreč opušča nekatere detajle za nalašč, da bi tako sprejemnikovo pozornost usmeril k nečemu drugemu; lahko pa nekatere dogodke ali osebe namenoma zadrži v temačni nejasnosti in negotovosti, da bi s tem motiviral sprejemnikovo domišljijo za intenzivnejše ukvarjanje z njimi.

Pri tem je merodajna razlika med umetniškimi zvrstmi: v likovnih umetnostih je opuščanje (in izbiranje) povsem čutno, vezano predvsem na material, medtem ko gre pri literaturi za poseg v predstavljanje; pri prvih gre za izbiranje materiala, pri drugi samo za selektivnost pri snovi. Za samo izbiro in z njo povezano opuščanje pa so še posebno pomembne srednje plasti umetniškega dela, v katerih se nahaja bogastvo konkretnega in opažajnega ter (razmejujoča) likovnost in individualnost. Analiza oblike se torej tudi tukaj opira na analizo plasti, pri tem pa je značilno, da Hartmann misli obliko pravzaprav na podlagi analize oblikovanja, ki ji namenja osrednjo pozornost.

V poglavju *Stopnjevano oblikovanje v umetnosti* že uvodoma vpelje še eno distinkcijo: estetsko oblikovanje razume dejansko kot preoblikovnaje (nem. Umformung), ta »pre« pa se nanaša na radikalnost tega posega, kajti materiala se preprosto ne reproducira, temveč se ga preoblikuje v nekaj drugega. Za preoblikovanje je bistveno najprej — že omenjeno — izbiranje, opuščanje in vodenje dopolnjujočega predstavljanja, ki mu sledijo naslednji momenti: duševno-človeško se preoblikuje v ne-duševno in ne-človeško, namreč v umetniško materijo v smislu postopka objektiviranja; preoblikovanje poteka k nečemu irealnemu (v smislu Hartmannove teorije o razdejanjenju); preoblikovanje vodi k opažajnosti, kar je izredno pomembno, kajti velik del duševnih in organskih snovi po naravi ni viden. Umetnik torej iztrga te reči iz njihove nejasnosti in neoprijemljivosti in jih naredi posredno vidne, slišne in predstavljive. Povezavo zadnjih dveh momentov, namreč preoblikovanja v irealno in preoblikovanja k opažajnemu najde Hartmann v pojmu »ideje« kot pojavne idealnosti, mogoče tako, da se tisto, kar je ločeno iz časovnih in realnih povezav, združi s kar najbolj konkretno »likovno« opažajnostjo.

Preoblikovanje torej ni odslikavanje oziroma odsevanje, temveč je bistveno konstitucijski in avtonomno produkcijski akt, ki obsega, glede na strukturo umetniškega predmeta, cel niz oblikovalnih postopkov, za katere veljajo naslednja pravila:

1. Vsaka plast estetskega predmeta ima svoj poseben način oblikovanja, ki ne prehaja v načine oblikovanja drugih plasti. Pri tem je za estetski učinek umetnin izredno pomembno oblikovanje srednjih plasti, v katerih se nahaja slikovito bogastvo vsebine pesniških, likovnih in glasbenih del. Tisto, kar sprejemnik dopolnjujoče nazorno opaža, je prav tam, in tu lahko to njegovo misel povežemo z Lukácsevo teorijo o posebnem kot »osrednji estetiški kategoriji« in celo z njegovimi pogledi na tipično, »sredino« ter umetniško antropomorfnost in evokativnost. Estetski učinek, vezan na čutno opaženi lik, je torej povezan s srednjimi, tako splošnost »konca ozadja« kot konkretnost materialnega ospredja presegajočimi plastmi.
2. Samostojnost oblikovanja po plasteh vključuje tudi odvisnost, namreč tisto, po kateri mora oblikovanje »prednje« plasti omogočiti pojavljanje prve naslednje (globinske) plasti. Tu je mišljena odvisnost, ki je enaka tisti pri odnosu pojavljanja, kjer mora biti vsaka plast naravnana tako, da omogoča pojavljanje naslednje plasti. Zveza med plastmi in oblikami je podaljšana še na zvezo med oblikovanjem in pojavljanjem. Odnos oblikovanja tiči pravzaprav v pojavnem odnosu samem. Umetnik oblikuje zato vsako plast vedno glede na možnost transparentnosti k naslednji.
3. V skupnem učinku je potem tisto najbolj vnanje oblikovano, ki je čutno dano, končno določeno po tistem, kar mu je najbolj heterogeno in se nahaja najdalj v ozadju. Ta trditev je na prvi pogled videti v nasprotju s prejšnjo točko o odvisnosti oblikovanja v smislu, da mora oblikovanje prednje plasti vedno privesti do pojavljanja zadnje. In Hartmannov odgovor na ta zaplet: »Ta aporija temelji na slepilu. Razrešuje se kot teoretska aporija ratia cognoscendi in ratia essendi: pri odnosu pojavljanja je vedno oblikovanje prednje plasti pogoj za pojavljanje zadnje; pri kompozicijskem odnosu umetniškega dela in pri delovnem odnosu producirajočega umetnika pa je, obratno, oblikovanje zadnje plasti pogoj za oblikovanje prednje. Kajti oblikovanje tistega, kar je v ospredju, mora biti prav takšno, da omogoči oblikovanje tistega, kar je v ozadju.«[124] Gre torej, smemo zapisati, za dva pogleda na isto umetnino, za sprejemnikovega (potekajočega od ospredja k ozadju) in za umetniko-

[124] isto delo, s. 238.

vega, ki je usmerjen nasprotno, je pa, razumljivo, presoden za oblikovanje vsega detajlnega. Ideja kot zadnja plast umetnin zato svojevrstno določa vse naslednje plasti do ospredja.

Samostojnost in odvisnost v oblikovanju spremljata vse plasti umetnine. Opraviti imamo s strukturo prepletanja, podobno tisti pri kategorialni zgradbi realnega sveta. Vzajemni odnos nošnje in dopolnjevanja se uveljavlja skozi vse plasti, in sicer kot odnos oblike, členjen na oblikovanja v posameznih plasteh. Pri tem gre za dialektiko samostojnosti in odvisnosti, ki se kaže v enotnosti, mogoči na podlagi vzajemnosti oblikovanja in pojavljanja v smislu: »Detajl oblikovanja v vsaki plasti — posebno v srednjih plasteh — naredi bogastvo, medtem ko pojavni odnos dokonča globino in enotnost umetniškega dela. Vendar pa deluje enotnost celote kljub vsej globini »plitvo«, če manjka preoblikovanje različnih detajlov v srednjih plasteh, in prav tako površno deluje bogastvo pisane polnosti vsebine, če široko nakopičen detajl ne pokaže tudi svojega drugega naličja, tistega transparence.«[125] Hartmannova *Estetika* se nam tukaj izkaže kot pristna »Werkästhetik«, torej estetika umetniškega dela, (pre)mišljenega v vsej njegovi organski celovitosti, ki temelji na večplastnosti, razpeti ontično med ospredje in ozadje. Gre za skrajno zapleteno strukturo, ki mora biti dognano preoblikovana in hkrati v posameznih plasteh transparentna in primerna za »nošnjo« globljih plasti. V tej zvezi lahko govorimo celo o pravcati normirani pravilnosti dela v smislu, da je vse, kar uhaja homogenizirajočemu načelu oblikovnega posredovanja, zgolj napaka in nič drugega. Neposredovana različnost bi namreč »štrlela« iz umetnine kot zaključene večplastne strukture in nedodelana plast bi pomenila blokado za prosojnost do naslednje plasti; recepcija bi ob njej zastala. Podobno umetniško pravilnost je ugotavljal tudi Gyorgy Lukács, in sicer na podlagi svoje kritike alegoričnega modernističnega postopka.

Vprašanje oblike obravnava Hartmann komplementarno z odnosom pojavljanja, vendar pa se plastna struktura dela pri tem ne »pokriva« enostavno s tradicionalnim pojmom vsebine. Pri obravnavi oblike pa je Hartmann, podobno kot že pri obravnavi ospredja in ozadja pri nepredstavljajočih umetnostih, obravnaval še nek poseben aspekt lepe oblike, ki se pojavlja kot čista igra z obliko. Pri glasbi, v arhitekturi in ornamentaliki obstaja namreč posebna formalna lepota, ki ne temelji na odnosu pojavljanja; predvsem v t. i. ornamentalni umetnosti se lepota uresničuje zgolj z razkošno igro oblik, ki je povsem avtonomna in

---

[125] isto delo, s. 241, 242.

brez odnosa plasti in transparence. Hartmann je ta pojav opisal z besedami: »Lahko se pokaže, kako se nahaja v ornamentaliki nekaj, kar je podobno zunanjim plastem glasbe: kàko obliko-motiv, kàko »temo« tako rekoč se vzame za podlago in se jo v svobodni domišljiji spreminja, ponavlja, povezuje, kontrastira in v teh pregibanjih ponovno spaja v večjo celoto. (…) Ta igra z obliko lahko raste ali pada v različnih stopnjah: lahko je zelo preprosta — tako v motivih kot pri obdelavi —, lahko se tudi stopnjuje k precejšnji kompliciranosti, in potem se pogledu ponuja naloga, da sledi črtam ali nizom ponavljanja, da razpleta zamotano igro, da najde intuitivno dojeto, vendar ne hkrati pregledno enotnost celote ali da poveže njene začetke itn. (…) V resnici ni malo tistega, kar lahko vzbudi kompliciranа ornamentalika: kontrast, harmonijo, prepletanje, prežemanje in razpletanje (na primer črt), predstavljanje, prekinjanje in nadaljevanje prekinjanja…«[126] Za ta opis je značilno Hartmannovo ugotavljanje obstoja čiste »umetniške umetelnosti«, do skrajnih meja prignane veščine v oblikovanju in stilizaciji, ki je odrešena mimetičnega imperativa in usmerjena zgolj v igrivost variranja ponavljanja in kontrastiranja.

Gre za govorico oblik na sebi, ne da bi se takšne ornamentalne oblike nanašale na kaj vnanjega in obvezujočega. Na nivoju ornamentalnega dopušča Hartmann tudi prekinitev (nem. Unterbrechung) kot kategorijo, ki ji je izrazit protiheglovski in protilukácsevski pomen pripisal Ernst Bloch v svoji razpravi o ekspresionizmu, tuja pa je tudi Hartmannovi temeljni ontološki strategiji: prekinitev v odnosu pojavljanja in pri odnosih oblikovanja bi namreč pomenila blokado za homogenizirajoče načelo umetniške transparentnosti. Videti je, da je ornament dejansko poseben, ekstremen primer čiste igre z osamosvojeno obliko, ki se dogaja onstran postvarjenja kot vezanja na »stvarne« motive, in kulminira v razkošni stilizaciji: »Stilizacija pomeni tukaj isto kot razstvarjenje: naravno dano obliko se zavestno in izrazito preoblikuje v nekaj drugega.«[127] To preusmeritev (oblika v ornamentu ne deluje več kot oblika nečesa, temveč kot nekaj čisto drugega, kar se v realnem svetu ne pojavlja) je Hartmann razumel kot beg pred realizmom oblike in kot podzvrst tiste splošne značilnosti umetniškega postopka, ki ga je označil z razdejanjenjem.

V tej zvezi naj, podobno kot smo se iz Hartmannove *Estetike* že vračali h Geigerjevim zasnutkom fenomenološke estetike, omenimo še eno estetiško delo iz začetka stoletja, ki je, glede na koncept razdeja-

---

[126] isto delo, s. 243, 244.
[127] isto delo, s. 244, 245.

njenja, blizu Hartmannovi usmeritvi, in sicer Stephana Witaska *Osnovne črte splošne estetike* (Leibzig. 1904). Witasek je namreč ob analizi posebnosti umetniškega učinkovanja vpeljal pojem nedejanskost (nem. Nichtwirklichkeit), in to v podobnem smislu kot Hartmann razdejanjenje. Ko je kritiziral tisto razumevanje umetnosti, ki daje poudarek njenemu domnevnemu iluzijskemu, slepečemu učinkovanju, je omenil »misel na nedejanskost tistega, kar se aktualizira s pomočjo vsebine, ki jo predstavlja umetnina«, in zapisal: »Prav mišljenje o dejanskosti ostaja ne glede na to, ali je pozitivno ali ne, povsem zunaj igre. (...) Posebna estetiška prednost umetnosti pred naravnimi stvarmi se nahaja prav v tem, da lahko tisto, po njej predstavljeno kot nedejansko, pripusti samo v manjši stopinji »občutke o dejanskosti« kot jih dopuščajo naravne stvari, in že zaradi tega ostane več prostora za estetiške občutke.«[128] Pri tem je Witasek še posebej omenjal glasbo, arhitekturo in ornamentaliko.

Pojav čiste igre z obliko bi lahko Hartmann produktivno povezal z nekaterimi postopki modernistične umetnosti, vendar tega ni storil; čeprav je ornament s svojim razstvarjenjem pravzaprav ilustrativni primer doslednjega umetniškega razdejanjenja, ga je obravnaval le mimogrede. Dosledno uveljavljanje formalno lepega v umetnosti bi namreč blokiralo temeljni pojavni odnos umetnine kot večplastne strukture, zato je Hartmann tudi tovrstno lepo skušal vključiti v svojo splošno estetiko v smislu vzajemnega prežemanja dveh lepot. Čisto igro z obliko je povezal s posebnim »estetiškim veseljem« ob njej, ki pride posebej do izraza predvsem pri srednjih plasteh dela, kjer tvori raznolikost detajlov samostojno estetsko vrednost. ». . . Ta detajl je eminentno oblikovanje — in zares daleč presega potrebo po omogočanju pojavljanja.«[129] Igra z obliko je v zadnji instanci zato samo virtuozno izživljanje, povezano z estetiškim oblikovanjem srednjih plasti, ter zato ne postavlja pod vprašaj Hartmannove temeljne ontologije umetniškega dela.

Igra z obliko je tudi značilnost t. i. plitve umetnosti, kateri zoperstavlja Hartmann globoko umetnost (na primer literaturo). Glede na njegovo teorijo o plastni strukturi dela je odgovor na vprašanje o kakovosti in lepoti umetniške globine pravzaprav enostaven: globlja lepota je tista, pri kateri sprejemnikov pogled prehaja preko več plasti; pri tem je pomemben sam niz plasti, njihova različnost in mnoštvo ter raznolikost detajlov, ki so povezani tudi s postopki čiste igre z oblikami. V

---

[128] Dr. St. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leibzig, 1904, s. 389, 390, 392.

[129] N. Hartmann, Ästhetik, s. 246.

tej zvezi je Hartmann zapisal pravzaprav povsem pričakovan sklep: »Globina torej nikakor ni odvisna od nasprotja med odnosom pojavljanja in igro z oblikami… Igra z oblikami ima lahko skrajno globok smisel, če je sama razčlenjena na plasti in kaže v vsaki plasti samostojnost. In moč za omogočanje pojavljanja je po svoji strani vezana v vsaki plasti na zanjo lastno oblikovanje. Zato ni toliko glavni moment pri veličini in globini učinkovanja lepega »absolutna globina«, temveč globina v zaporednem vključevanju.«[130]

Med odnosom pojavljanja in oblikovanjem, stopnjevanim do igre z oblikami, torej ni nepremostljive razlike v smislu izključujočega »ali — ali«, nasprotno Hartmann ju misli v smislu dopolnjevanja in soustvarjanja. Vendar to vrsto čistega igrivega oblikovanja povezuje predvsem z »delom na detajlu«. Prav bogastvo in različnost slednjega kot nosilca estetske posebnosti bistveno vpliva na estetsko vrednost celote dela. Tisto, kar očitno manjka Hartmannovi *Estetiki,* je zato obsežno poglavje izključno o detajlu, kajti k tej temi prihaja le posredno preko analiz oblikovanja, čeprav ima detajl presodno mesto v okviru njegovega razumevanja estetskega.

Že uvodoma smo omenili, da Hartmann v tej obravnavi presega toga tradicionalistična zoperstavljanja oblike in vsebine umetniških del in zato piše o »obliki vsebine umetniškega dela« in o »enotno oblikovani vsebini«, podobno dialektično stališče pa vpelje tudi pri, za tradicionalno estetiko merodajnem razlikovanju med lepim in grdim. Estetika grdega se tu pojavlja kot dialektični protipol čiste igre z oblikami, je, smemo reči, vsebinski ekstrem, potreben za dovršenost detajlnega, ki je bistvena za globino lepega. Dejstvo, da lahko grdo v srednjih plasteh celo okrepi lepoto celega umetniškega dela, je pojasnil z naslednjimi dejstvi:

»1. vse vsebinsko je podvrženo pojavu kontrasta, zato močneje osvetljuje lepo grda podlaga,
2. predstavljajoče umetnosti morajo poiskati konkretno bližino življenja, sicer bi delovale neresnično. Bližino življenja pa je mogoče zaseči samo s sprejemom grdega v snovi,
3. prav določen realizem deluje kot bogastvo in polnost ravnodušno glede na svojo lepoto ali nelepoto. Vgraditi ga je potrebno samo v postavljeni okvir.«

In dalje: »Nelepota pri oblikovanju zadnje (globlje) pasti ne škodi prepričljivi lepoti prednje plasti, torej pri oblikovanju prostora, svetlobe, barve in gibanja (Franc Hals, Goya…),«[131]

---

[130] isto delo, s. 248.

Hartmannovo posredovanje pri sporu med formalistično in vsebinsko estetiko ga je, podobno kot že Lukácsa in še prej Goetheja ter deloma, v okviru znamenite »estetiške korespondence« tudi Engelsa in Marxa, privedlo do t. im. realizma kot ahistoričnega pojma umetniške pravilnosti, temelječega na presežni teži simbolnega nad alegoričnim, posebnega nad splošnim in detajlnega nad abstraktnim. Vendar pa Hartmann za razliko od Lukácsa ne razvije pri tem nikakršne obsežnejše realistične estetike.

S povsem teoretičnim obeležjem realizma se je v svoji *Estetiki* natančneje ukvarjal namreč le v dveh kratkih razdelkih 23. poglavja, naslovljenih z *Realizem in njegova omejitev* ter *K dialektiki realističnega predstavljanja.* Njegova osnovna teza je tukaj nedvosmiselna in glede na tradicijo realističnih estetik presenetljiva: »Realizem v umetnostih je bistveno stvar oblike.«[132] Pri tem je mišljena veščina oblikovanja, ki poteka glede na zahtevo po lepoti, s katero se omejuje realistično tendenco po življenjski resnici. Umetnik namreč tudi stilizira in blaži ter omejuje grobo dinamiko življenjske snovi; vse to počne v smislu svojega poslanstva, ki ga je Hartmann označil z dovolj preprosto mislijo: »Smisel umetnosti se ne izčrpa v tem, da poučuje, da odkriva in nas naredi modre. Njena izvirna naloga je veliko preprostejša: da razveseljuje. Sicer bi ne imelo nobenega smisla govoriti o 'dopadanju' umetnine, o 'prijetnosti' in 'uživanju'.«[133] Pri tem ne gre za golo olepševanje, temveč za postopek, s katerim se »za vsako snov, tudi če je še tako neprijetna, najde obliko, s pomočjo katere lahko izrazi svojo afirmativno vsebino. Ne zahteva se kompromisa, — čeprav se to lahko poimenuje tudi izravnava —, temveč prav višjo obliko, ki sprejema in obvladuje tisto, kar je odbijajoče in grdo«.[134]

Hartmann obravnava torej probleme realizma kot vprašanje oblike in njenega dialektičnega posredovanja med t. i. zahtevo po življenjski resnici in zahtevo po lepoti. Pri tem pa izredno izčrpno obravnava sam umetniški postopek, opazovan s stališča umetnika. Tu lahko jedro njegove analize posebnosti umetniškega oblikovanja povežemo kar z naslednjo mislijo Viktorja Šklovskega: »In zato, da bi stvarem vrnili občutek živosti, da bi jih začutili, zato da bi bil kamen kamnit, obstaja tisto, čemur pravimo umetnost. Namen umetnosti je dati občutek stvari, stvar videti, ne pa spoznati, postopek umetnosti je postopek

---

[131] isto delo, s. 251.
[132] isto delo, s. 297.
[133] isto delo, s. 296.
[134] isto delo, s. 298.

»potujevanja« stvari in postopek otežen oblike, ki povečuje težavnost in dolžino dojemanja…«[135]

Poudarek pri Šklovskem je na »oteženi obliki«, pri Hartmannu na »višji obliki«, pri obeh pa je mišljen težaven postopek umetniškega mojstrenja, ki zahteva na ravni receptivnega stališča tudi svojevrstno sprejemnikovo dejavnost, ki jo je avtor *Estetike* poimenoval z »sočutenjem z obliko« in jo razumeval kot reproduktivni opažaj višjega reda, torej kot ekskluzivno sposobnost notranjega sodoživljanja umetniške oblike, ki se bistveno loči od tiste aktivnosti, ki je v vnašanju ali projekciji sprejemnikovih občutkov v predmet.

Načelo oblike pa odpira še nek poseben problem, in sicer tisti, ki zadeva sam postopek objektiviranja; oblikovanje je namreč postopek opredmetenja tistega nepredmetnega, ki lahko šele kot estetska oblika pride do svoje čutno zaznavne sledi. Oblikovanje kot objektiviranje pojasnjuje Hartmann v izvirnem antropološkem smislu: človek postaja z njim viden samemu sebi; stopi si nasproti, da bi se videl. Takšno samoprikazovanje in samovidenje pa je mogoče s tem, da je subjekt kot predmet zunaj samega sebe. Pri tem gre za do skrajnih konsekvenc izpeljano opredmetenje, kajti umetniško objektiviranje temelji na oblikovanju trajne materije, umetniško delo kot predmet zgodovinsko nastalega objektivnega in ne osebnega duha se povsem loči od ustvarjalčeve subjektivnosti. Umetnik izginja v umetniškem delu in za sprejemnika umetnin ga že ni več z njegovo individualnostjo, trpljenjem in boji. Povsem v smislu fenomenološke estetike zato avtor ugotavlja, da ukvarjanje z umetnikom kot osebo ne prispeva zato ničesar k razumevanju umetniškega dela kot predmeta zgodovinskega duha, ki ga »teža« trajne materije za zmerom loči od njegovega tvorca.

Lahek, razdejanjen umetniški način tudi tukaj povezuje z njegovim »pristanom« v realni, težki materiji ospredja umetniških del. Estetska oblika je oblika objektiviranja v trajni materiji, ki naj kljubuje stoletja in tisočletja. To razsežnost umetnosti je Hartmann izvirno opisal v *Problemu duhovne biti*: »Objektivirani duh je, kot se je pokazalo, zmerom in v vseh svojih uposebljanjih vezan na realno tvorbo. Ta je vedno nekaj čutno stvarnega in ne morda zopet realni duh. Je neka na sebi povsem neduhovna tvorba. To je pri vsej siceršnji različnosti objektiviranja bistvena poteza. Če bi bila realna tvorba realni duh, potem bi bila živi duh, kajti samo živi duh je realen. (…) Življenje živega duha obstaja bistveno v njegovem spreminjanju. Če bi bil objektivirani

---

[135] Ruski formalisti, Ljubljana, 1984, s. 23.

duh priklenjen na to spreminjanje, potem ne bi mogel obstajati preko življenjskega trajanja tistega duha, ki ga je proizvedel. Z njim bi moral propasti ali preiti v nekaj drugega. Toda prav preživetje je značilen temeljni pojav, ki loči objektivirani duh od živega. (...) Neko arhitekturno ali likovno delo je uničljivo, kako pesnitev se lahko za zmerom izgubi. Oba pa se lahko tudi ohranita in zgodovinsko preživita ustvarjalca, svoj narod in čas. To preživetje je docela odvisno od stvarne realne tvorbe. Spričo tega ne ustvarja vsa umetnost in vse producirajoči duh sploh, kadar oblikuje pomembne reči, v minljivi ali poljubni, temveč v trajni materiji.«[136] Ta misel, sicer svojevrstno vpeta v njegovo *Werkästhetik*, se nanaša na eno temeljnih resnic načina obstoja tradicionalne ustvarjalne (ne poustvarjalne) umetnosti. Mislimo na dejstvo, da si umetnik kot subjekt umetnosti izbere za nosilca svojega sporočila, svoje duhovne vsebine neko obstojno, ekskluzivno materijo. Ta izbor je izredno pomemben. Ni mogoče vsake vsebine oblikovati v vsaki materiji, ta misel je tu primarni ontološki zakon, ki pa ga je treba dopolniti s spoznanjem, da je za produkcijo glede na estetiko umetniškega dela merodajna prav čvrstost izbranega gradiva, njegova čim večja obstojnost, torej delanost za tisočletni muzej umetniških del. Ideološka zavest, ki spremlja ta izbor, temelji na spoznanju, da umetnine preživijo svojega tvorca, da bodo stoletja pričale o ustvarjalnem duhu, ki jih je zasnoval, in da bodo, nasprotno, propadli ustvarjalčevi »neumetniški« sodobniki, njihovi diskurzi in dela. Teorija o »Kunstwerk« je torej pospremljena z ideologijo o nadčasovnosti in trajnosti dela. Nanjo pa se implicitno navezuje tudi ideja o instituciji umetnosti kot muzeju in interpretativnih govoricah, ki fizično ohranjajo in nenehno identificirajo umetniške produkte ter jih branijo pred »drugim« neumetniškega sveta.

Misel, da bi si razdejanjeno, lahko umetniško ozadje poiskalo lahkega, razstvarjenega in razdejanjenega 'osprednega' nosilca, torej neko tekočo, instantno, lebdečo obliko, je Hartmannu tuja; podobno tudi sleherna ideja o produktivnem sodelovanju različnih umetniških medijev. Zanima ga tako rekoč samo nadzgodovinski, večni pojem umetniške materije in njenega strukturiranega kodiranja — v kipu, okvirjeni sliki, odrski igri. Umetnost environmenta, hepeninga, kibernetičnih skulptur in elektronskega medija, ki se je začela po II. svetovni vojni, je zato pomenila negacijo sui generis omenjenega Hartmannovega pojma o zaključeni in trajno objektivirani umetnini.

---

[136] N. Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, Berlin, 1949, s. 447, 448.

Čeprav je Hartmannova *Estetika* polna detajlnih analiz umetniškega postopka kot delanja »otežene oblike«, avtor pri tem razvije pravcato antropologijo in tehnologijo umetniške kreativnosti, vendarle prav na področju analize oblikovanja in pri razlagah ustvarjalnega umetniškega akta zadene na t. i. metafiziko oblike. Vprašanje, zakaj neka oblika deluje lepo, druga pa ne, je metafizično, kajti utopično sega preko racionalnega območja estetiške teorije. Zadeva namreč čisto naravo lepega in njeno skrivnostnost, o kateri je avtor zapisal, da ni »dosegljiva na drug način kot z estetskim opažanjem in njemu pripadajočim pokazateljem vrednosti, namreč ugodjem in užitkom. (...) Ni pa nikakršnega drugega estetskega dojemanja kot je tisto, ki je lastno opažaju, pospremljenim z užitkom.«[137] Estetika bi morala opustiti svojo teoretičnost in postati sama estetska, če bi hotela dejansko zaseči vso kompleksnost lepega.

Vendar pa to uganko ob lepi obliki vendarle ne spremlja popoln molk teorije, njen dosledni agnosticizem. Hartmann omenja dve (zgodovinski) poti: iskanje vzrokov za lepo obliko v objektu (ta tendenca je vodila k metafiziki idej) in v subjektu (realizacija teh prizadevanj je bila psihologija uživanja). Brez spekulativnih prijemov pa je mogoče v obeh smereh še nadaljevati z iskanji: v smeri objekta se nahaja teorija odsevanja oziroma gr. mimezis, medtem ko v smeri subjekta teorija avtonomnega ustvarjanja — gr. poiesis. Hartmannov osnovni prijem je tudi tukaj posredovanje med obema ekstremoma, njihovo povezovanje torej. Umetnik reproducira, vendar hkrati tudi ustvarja, išče, nadgrajuje, se avtonomno igra z oblikami. Pri tem reproduciranje nikoli ni nekaj pasivnega, temveč ustvarjalno iskanje in »učenje«, kako videti popolne naravne oblike, kako zastati ob nečem, kar je vredno estetiške kontemplacije. »V tem smislu je res, da šele slikar — in to ne pred določeno stopnjo razvoja svoje umetnosti — odkrije »pokrajino« in da potem tudi laika nauči, da jo sam vidi v naravi. V tem smislu je res, da portretist nauči videti obraze, pesnik značaje in usode in kipar dinamiko človeškega telesa.«[138]

Sinteza reproduciranja in avtonomnega ustvarjanja obstaja celo na področju predstavljajočih umetnosti, kadar oblikujejo like, porojene iz idej in nastale v ustvarjalnem opažanju, ločenem od empiričnega in vzorov realnosti same. Poleg mimetične razsežnosti (vseh) umetnosti obstaja tudi njihova poetična, ustvarjalna moč in z njo

---

[137] N. Hartmann, Ästhetik, s. 260.
[138] isto delo, s. 263.

povezano »ustvarjalno oblikovanje oblike«. Vprašanje po tem, kako najti »ustvarjalno oblikovano obliko«, je pri tem osrednje in presodno, čeprav, to Hartmann prizna že takoj, sodi k metafiziki oblike. Navzlic temu dejstvu je v tej, po njegovih besedah »poltemi« vendarle razločeval in kritično mislil naslednje, za iskanje lepe oblike bistvene momente: notranji telos dela, slučaj pri spodbudi in zgodovinsko nastali stil. Prvi moment se tukaj pojavlja kot pravcata antropološka potreba po (novem) ustvarjanju. Notranji telos še ne ustvarjenega dela namreč bremeni umetnika, ne da mu miru, temveč ga usmerja k poskusom in iskanjem. Pri tem ima vlogo svojevrstnega nezadovoljstva nad že ustvarjenim in ima na sebi obeležje vizije. Telos pomeni tukaj toliko kot zamisel, motivno pa je povezan še z izvorno potrebo po novem, uspešnejšem delu. Blochov »nekaj manjka« se pojavlja tudi znotraj te strategije.

Posebno podmeno o »temačnosti« ustvarjalnega akta poudarja tudi naslednji moment na poti k obliki, in sicer slučaj pri ustvarjalni spodbudi. Hartmann namreč predpostavlja, da umetnika vedno iznenada preseneti kak prizor, lik ali situacija ter ga čvrsto priklene in motivira; pri tem pa je presodno, da tak doživljaj vedno uskladi in preoblikuje glede na svojo notranjo vizijo. Telos in slučaj sta, čeprav sta si ontično nasprotna, povezana pri iskanju oblike. Slučaj je tukaj mišljen kot »tisto, kar nima smotra«, je nasprotje telosa skratka, ima pa izredno pomembno vlogo; celo velik del genialnosti je Hartman povezal prav s sposobnostjo za izrabo slučaja. Najpomembnejši moment na poti k obliki pa je stil. »Obstaja v posebnem značaju ali shemi oblike, ki jo ne iznajde posameznik, temveč jo izgrajuje celotno obdobje, vendar pa je posameznik po njem pri svojem iskanju oblike že nošen. Stil je zato tudi objektivno nekaj splošnega, kar se ne more zvesti na posamezno delo. V časih, v katerih »vlada« določen stil, je on tisto, kar vnaprej določa vse individualne oblike — ne sicer totalno, vendar pa določeno po posebnem tiru.«[139]

Med obliko, in sicer umetnikovo individualizirano obliko, in stilom obstaja poseben odnos podrejenosti in nadrejenosti. Posamezna dela sicer rušijo, »napadajo« epohalni stil, vendar pa je njegov nastanek delo številnih generacij in dejansko celo kot »življenjski« stil potem naddoloča individualne oblike in govorice. Pri tem avtor ugotavlja, da stil dejansko presega delokrog estetiških obravnav in sodi k širšemu krogu pojavljanja zgodovinsko-objektivnega duha.

---

[139] isto delo, s. 272.

Umetniški stil obstaja tako, da »vlada«. S tem preoblikuje posamezne oblike in zožuje obseg posameznikovega avtonomnega iskanja oblik. Stil je dejavnik eksplicitnega omejevanja, zožuje celo prostor igrivi umetniški domišljiji. Dejansko je on sam že najdena oblika in zahteva posebno vrsto oblikovanja. Iz te konstelacije o splošnem stilu in individualizirani obliki izhaja posebna dialektika stila in oblik in z njo povezani različni tipi ravnanj posameznih umetnikov. Nekateri popolnoma sprejemajo stil, vpijajo ga v oblike svojih del, oblikujejo pomirjeno v skladu z njim; drugi pa se spopadajo s takšno »objektivno duhovno obliko« in skušajo v spopadu z njo utreti samosvojo pot k obliki. Tako vprašanje stila kot oblike je za Hartmanna izrazito zgodovinsko, zato je škoda, da se s temi problemi (in predvsem tistimi, ki zadevajo problematiko umetnikovega sooblikovanja in tudi rušenja, spreminjanja »vladajočega« stila) ni intenzivneje ukvarjal.

Vsa dosedanja obravnava Hartmannove teorije umetniške oblike nam je razkrila komplementarnost oblikovnega načela in pojavnega odnosa. Razmišljanje o obliki umetnine izvisi v praznem, če se ga ne opre na temeljno plastno strukturo umetniškega dela in njeno transparentnost. Skoraj odveč je pri tem poudariti, da se, glede na tradicionalno polarizacijo med obliko in vsebino, pojavni odnos pri tem umešča na pol vsebine. Tudi pri obravnavi stila se je avtor zato vprašal, na katero plast dela se vežejo veliki stili?

Odgovor na to vprašanje nikakor ni preprost, kajti, kot je pokazala dosedanja obravnava problematike oblike, gre pri tem za stopnjevite odnose odvisnosti oblik v posameznih plasteh dela, prav tako pa niso vsi stili med seboj enakovredni, temveč so različno globoki, kajti nekateri zadevajo samo površinska ravnanja, drugi (predvsem epohalni) pa »celega človeka«. Vsekakor pa je stil s svojim vplivom najbolj opazen v ospredju umetnine. To je še posebej zaznavno v arhitekturi (mislimo na posebno, lahko prepoznano oblikovanje materije) pa tudi v antični tragediji, pri kateri najprej prepoznamo svojevrstno jezikovno obliko in metriko stiha. Poleg učinkovanja v ospredju pa veliki epohalni stili naddoločajo tudi oblikovanje notranjih globinskih plasti (najmanj pri tem zadnjo plast idej), tako da lahko govorimo o homogenem kompleksnem stilskem oblikovanju različnih plasti dela.

Hartmann omenja tudi stile, ki se zaustavljajo samo pri površinskem vplivanju oziroma jih je moč dekodirati samo na posameznih plasteh dela, prav tako pa obravnava tudi tisto degradacijo stila, ki je prisotna v maniri kot površinskem oblikovanju, ki ne uspe poseči v samo kompozicijo materije.

Z obravnavo stila, telosa in slučaja pri umetniškem iskanju lepe oblike se je avtor še bolj približal pojavu oblike, ki pa je v svojem najglobljem jedru metafizičen. Obstaja nekakšen »več« v takšni obliki, ki ga ni mogoče pojasniti; tudi individualna pričevanja velikih umetnikov o skrivnostnosti njihovega početja so neučinkovita in nejasna. Lepo obliko lahko teorija zato misli samo tako, da analizira 1. ustvarjalčeve poti do nje (kar je avtor že storil z obravnavanjem stila, telosa in slučaja) in 2. pogoje, ki jih mora izpolniti za svoje lepo učinkovanje. Med slednjimi je Hartmann ponovno aktualiziral tradicionalistični pojem enotnosti (v) mnogoterosti, in sicer estetiško različico tega ontološkega pojava, ki je v opažajni enotnosti opažajnega mnoštva, in staro idejo o bistveni ali idealni obliki. Pri slednji je bistvena njena razlika do empirične tipične oblike. Razpon med idealno in empirično obliko pa je prostor ustvarjalnega umetniškega delovanja: umetniška domišljija namreč razvija tipično v smeri njegove idealne oblike (popolnosti), s tem ko odvzema, zgoščuje in sintetizira na poti k idealni obliki.

Tu se postavlja vprašanje po poreklu teh oblik, po njihovem ontološkem temelju. Z njihovim situiranjem v nadčasovno območje duhovnega bi Hartmann lahko metafiziko oblike oprl na metafiziko idealnih tipov duhovne substance, vendar pa se je realistično ognil tej usmeritvi z besedami: »Idealne oblike te vrste se ne jemljejo iz realnosti, tudi ne iz predhodno obstoječega carstva idealne biti, temveč so svobodno oblikovane po umetniški domišljiji.«[140] Ključ za jedro oblikovnega torej ni ne v gnoseologiji ne v ontologiji, temveč v antropologiji (umetniškega ustvarjanja). V tej zvezi lahko govorimo celo o pravcati antropološki zasnovanosti estetike. Takšna rešitev problema pa je glede na Hartmannovo obravnavo pojava oblike pravzaprav pričakovana: iz strahu pred metafizičnim opredeljevanjem oblike je zato ves čas iz čiste obravnave oblike posegal k problematiki oblikovanja in pri tem razvijal pravcato antropologijo in tehnologijo umetniškega oblikovanja. Molk o tem, kaj oblika (na sebi) je, je preglasil z nadrobno analizo umetniškega oblikovalnega postopka. Točnejši naslov od naslova II. oddelka II. dela njegove *Estetike,* namreč *Estetska oblika,* bi zato bil »Kako estetsko oblikovati?«

Dejstvo, da idealne oblike umetniške ustvarjalnosti izhajajo iz umetniške domišljije, da se torej prva in temeljna norma umetniškega nahaja prav v umetniku, je povezano z njegovo (umetniško) svobodo. Slednja je do skrajnosti avtonomna in sega lahko poljubno daleč preko

---

[140] isto delo, s. 272.

realno obstoječega, kajti je svoboda možnosti in ne svoboda nujnosti (se pravi moralnega najstva). To njeno posebnost pa je avtor pričakovano oprl na koncepcijo razdejanjenja; modalna tendenca te svobode je tendenca razdejanjenja. Njen vrhunski domet pa je moč, s katero dopušča konkretno pojavljanje zagledane ideje: »Umetnik ne izreka ideje kot moralo, kot zapoved, celo ne kot ideal. On jo pokaže očigledno v življenja polnem liku, ki omogoča, da se giblje in govori za sebe pred opazovalčevimi očmi.«[141]

Obravnavo oblike je Hartmann torej končal z apologijo umetniške svobode in na njej temelječega lahkega, s »svobodo možnosti« povezanega oblikovanja kot razdejanjenja. To ugotovitev o lahkem umetniškem načinu in njegovi brezmejni svobodnosti pa je potrebno misliti komplementarno s tistimi postopki »težke umetniške poti«, ki so v izbiranju, omejevanju in odvzemanju; to je dejansko pot do težavne umetniške oblike in je ni zamenjati z izvorom njene vizije v subjektovi svobodni domišljiji. Sicer pa se je morebitnega fetišizma umetniške svobode ustrašil tudi Hartmann sam; v 21. poglavju II. dela *Estetike* je namreč opozoril na tisti »padec« umetniškega, ki se pojavi v trenutku, ko umetniška svoboda preide v poljubnost in s tem zgreši v naravi že doseženo »enotnost in celovitost« oblike kot podlago, na kateri bi šele morala začeti s svojim oblikovanjem.

Hartmannova *Estetika* tudi na tem področju vztraja pri (sicer implicitnem) pojmu uravnoteženosti in homogenosti umetniškega dela kot zapletene, vendar organsko tkane strukture, ki jo sestavljajo prosojne plasti. V postopkih oblikovanja se sicer pojavlja odvisnost in svojevrstna stopnjevanost, vendar pa avtor »ne pozna« neuravnoteženega, pretiranega oblikovanja ene plasti na račun druge, ki bi lahko dejansko zablokirala delo, ga naredila heterogenega in samo omejeno prosojnega. Pojem umetniškega dela v Hartmannovi *Estetiki* je zato kljub vsej kompleksnosti plastne strukture skrajno homogen in pravilen. Takšni umetnini ni kaj dodati niti vzeti; povezana in prehodna je videti tako iz avtorjeve kot iz sprejemnikove optike. Je popolna in kot takšna tudi normativna za sleherno uspelost. Prav zato bo pojem takšnega dela rabil tudi kot konstanta in merilo za analizo kinetičnih in kibernetičnih umetnin, ki jo bomo opravili v naslednjih poglavjih te knjige.

Omenjena pravilnost je pravilnost umetniške avtonomne oblike. Z njo stoji in pade umetniškost umetnin. Le z oblikovanjem kot razdeja-

---

[141] isto delo, s. 272.

njenjem (oziroma razstvarjenjem) delana dela so nosilci lepega. Skoraj odveč je tu omeniti, da je za Hartmanna napaka sleherno zbližanje razdejanjenja in udejanjenja umetnosti in realnosti (življenja) v smislu teorij o ukinjanju umetnosti in njenem neposrednem udejanjanju v vsakdanjosti. Tu naj omenimo, da je celo izkušnja t. i. zahodnoevropske neomarksistične estetike potrdila to usmeritev. Umetniška dela so moč (in celo nosilci družbenopolitičnih impulzov) samo kot avtoritarno zvesta estetski obliki in ne na podlagi profanega zlitja z realnostjo (na primer koncepti estetizacij in družbe kot umetniškega dela). Tu je zelo ilustrativna prav svojevrstna drama teoretskih pogledov na umetnost, lastna socialnofilozofski misli Herberta Marcuseja. Slednji se je od vrste ekstremnih stališč, zapisanih v različnih besedilih od razprave *O afirmativnem značaju kulture* do *Eseja o osvobajanju* (v katerih je kritiziral iluzoričnost umetnosti in njeno spravljivost z brutalno faktično resničnostjo), vrnil k tako rekoč neoklasicističnemu pojmu umetnosti, po katerem opravlja umetnost svojo poglavitno vlogo izključno s svojo avtonomno estetsko razsežnostjo. Razpravo o koncu umetnosti je zato umestil v žargon ideologije in celo protirevolucije ter poudarjal, da lahko postane umetnina politično relevantna samo kot avtonomna.

INSTANTNA IN POVRŠINSKA UMETNINA

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

Vendar pa je Hartmann pri razvijanju svoje estetiške misli, navzlic svoji splošni usmerjenosti k bistvu »umetniško delo«, pogosto posegal k primerom posameznih umetniških del, predvsem tistih »velikih« iz klasične zakladnice. Nikakor ni imel strahu pred možnostjo, da bi konkretna dejstva iz umetniške dejanskosti ovrgla splošne premise njegove teorije, zato je na nekaterih mestih svoje *Estetike* opiral svoja razmišljanja na značilnosti posameznih umetniških del in njihove svetove; tako rekoč je iskal potrditev svoje teorije v dejanskosti sinhrono razpoložljivih velikih umetnin iz različnih obdobij. Poudarjamo sinhrono razpoložljivost teh del, kajti njihova zgodovinskost mu je bila tuja, in zato v okviru njegove estetike ne moremo govoriti o kakršnikoli filozofiji umetnosti v Heglovem in Schellingovem, izrazito zgodovinskem smislu.

Za sodobno, recimo kar današnjo estetiko (in tudi umetnostno teorijo in kritiko) je pomemben tudi njegov koncept umetnikovega vodenja pogleda, ki meri na zapleteno tehnologijo takšnega oblikovanja

strukture umetnin, ki omogoča dialektiko skrivanja in odkrivanja, zapeljevanja, prekinitev in potujitve, in to z namenom, da bi umetnina omogočila estetski učinek z visoko frekvenco in suspenzom. Aktualno je tudi njegovo opozorilo, da je ena nalog umetnosti učenje za zaznavo, da je zato prav umetnik tisti, ki nas nauči videti, slišati in spoznati določene pojave (od obraza in pokrajine v slikarstvu do značajev in usode v pesništvu).

Vsekakor pa je Hartmanna pri obravnavanih delih privlačevala njihova organskost, globina, zapletena strukturiranost plasti ozadja ter uspelost in »pravilnost« njihovega oblikovanja. Gre za umetnine, ki so čiste in homogene v svoji popolni prepariranosti s kreativnim duhom, ki jih je oblikoval v smislu zapletene, vendar organske plastne prehodnosti. Praviloma so to tudi trdne, kristalinične umetnine, ki jim ni kaj odvzeti ali karkoli spreminjati na njih. Toda Hartmann je bil večji del svojega življenja vendarle sodobnik gibanj zgodovinske avantgarde in modernističnih usmeritev k bistveno drugačnemu pojmu umetniškega dela, ki implicira tudi spremenjeno recepcijo in način distribucije in hranjenja umetnin. V tem razdelku bomo pozornost namenili prav izzivom, ki jih estetiški teoriji predstavlja sodobnejši razred (lumino) kinetičnih in kibernetičnih umetnin, in to tudi v smislu odklonov od »pravilne« in organicistične globinske umetnine, »premerjene« in premišljene v Hartmannovi estetiki.

Pisec *Demonskega estetskega* meni, da je branje Hartmannove estetiške teorije smiselno še danes, vendar v prav posebnem odnosu, namreč, da nam omogoči oblikovanje štartne točke v smislu teoretskega modela za razumevanje tradicionalne, (neoklasicistične) umetnosti, ob katerem lahko začnemo razumevati današnje umetnine neoavantgardizmov, postmodernizmov in kibernetične umetnosti (tehnoarta) prav v smislu odklonov od hartmannovske teoretske platforme. Pisec tega dela je v tem smislu apliciral iskanje odklonov in deformacij od estetske norme v smislu Hartmannove estetike že v svojem delu *Virtualni svetovi*, v katerem je namenil pozornost t. i. estetiki interaktivne umetnosti in njeni tehnoludistični recepciji.

LUMINOKINETIČNA, KINETIČNA IN KIBERNETIČNA DELA

V sedanjem okolju postindustrijskih družb in postmodernih paradigem koeksistirajo vse vrste in oblike tradicionalnih (neo)klasicističnih del s tistimi, katerih nastanek je vezan na nove medije in tehnologije ter z njimi povezano programsko senzibilnost kot medijsko modelirano čutnost. V tem poglavju se bomo ukvarjali s kratkim historiatom slednjih, torej »tehnoloških« umetniških del, in s poskusom, da se misli njihovo estetiško in umetnostno pomenljivost.

Omenili smo programsko senzibilnost, ki temelji na dejstvu, da se doživetja različnih izvorov programirajo preko semiotično/imaginarnih aranžmajev. »Postmoderni človek«, ki živi v okolju, v katerem se rušijo meje med zasebnim in javnim ter realnim in imaginarnim,[142] že ravna spremenjeno: njegovo osnovno orodje je osebni računalnik, preko katerega je priključen na obsežne sisteme podatkov; njegov temeljni postopek pa je vključevanje, udarjanje po tipkah in obračanje stikalnih naprav, s katerimi vključuje stroje, ki producirajo njegov lasten program simulacije. To lahko počne doma, lahko pa tudi v mestu kot video cityju oziroma na delovišču, ki pa že ni več tovarna v tradicionalnem smislu. V postindustrijski perspektivi namreč izgine tovarna s svojim težkim in vročim pogonom moderne produkcije, podobno kot že ni več cest in pasaž v smislu flaneurskega *feelinga* baudelairovskega Pariza 19. stoletja; namesto vročega pogona in temeljnih čutno označenih koordinat družbene produkcije (takšni sta, na primer, »fabrika« in »kolektiv«) stopa zdaj hladna digitalnost.

V okviru te spremenjene perspektive (namesto slikovne predstavne funkcije se težišče usmerja k digitalni simulaciji, umetnost komaj še kaj fascinira, ker je realnost sama že spojena s svojimi lastnimi slikami in estetizirana) se spreminja tudi struktura estetske zaznave. Sedanji sprejemnik umetniških del sicer še »zna« percipirati na tradicionalni način distančne kontemplacije, vendar pa sluh in vid kot (pre)obremenjena čuta pri tradicionalnem sprejemu vedno bolj razbremenjuje otip. Taktilni, telo vzgibajoči elementi (tudi v smislu analiz Walterja

---

[142] O programski senzibilnosti je pisal Dietmar Voss v razpravi Metamorphosen des Imaginaren - nachmoderne Blicke auf Ästhetik, Poesie und Gesellschaft, ki je uvrščena v zbornik A. Huysna in K. R. Scherpeja »Postmoderne« (Zeichen eines kulturellen Wandels), Reinbeck pri Hamburgu, 1986.

Benjamina, objavljenih v njegovi razpravi *Umetniško delo*) postajajo presodni pri zaznavi, ki se vedno manj definira kot prostor slike in izraziteje kot operativni prostor dogajanja. Za takšno percepcijo je značilno, da opušča statično kontemplacijo, iskanja in dekodiranja globinske konstrukcije in postopke imaginativne reprezentacije, in se usmerja k dogodkovnemu, dinamičnemu in taktilnemu.

Umetniki 20. stoletja že desetletja oblikujejo dela, ki zahtevajo takšno spremenjeno receptivno naravnanost. Walter Benjamin ni le pri filmu, temveč že pri dadaističnih delih evropske zgodovinske avant-garde odkrival prisotnost taktilnih kakovosti; za to usmeritev pa je posebno pomemben razvoj t. i. luminokinetične, kinetične in kibernetične umetnosti v 50. in 60. letih 20. stoletja. Dela teh usmeritev, že takoj naj omenimo njihove najbolj znane umetnike Nikolasa Schöfferja, Jeana Tinguelyja, Heinza Macka, Victorja Vasarelyja, Jacquesa Polierija in Wolfa Vostella, postavljajo pod vprašaj tradicionalni pojem umetnine (od njenega prostora in časa ter strukturiranja »ospredja« do »globine« in sporočilne metafizike) in njen ustaljeni kod kontemplativne percepcije. Začetki v tej smeri umetniških raziskav in eksperimentov, ki sicer sodijo prvenstveno na področje likovnih umetnosti, segajo v leto 1920, ko je Naum Gabo oblikoval skulpturo iz vibrirajoče palice, in ko sta Duchamp in Man Ray naredila svoja prva kinetična objekta; pristno spodbudo za tovrstna iskanja pa je prispeval šele *Modulator svetlobe in prostora,* umetnina, ki jo je med leti 1922 in 1930 izdelal Lazslo Moholy-Nagy.

Osnovno načelo (lumino)kinetične umetnosti je razrešitev tradicionalnega koncepta slike kot pravokotno zamejenega dvodimenzionalnega prostora in tradicionalne norme kipa (kot statičnega objekta, delanega iz redkih, izbranih in obstojnih materialov) z gibljivimi objekti, oblikovanimi z rabo novih materialov in medijev ter postavljenimi glede na dinamiko prostora, svetlobe in časa. Težišče pri takšnem oblikovanju se od mase premešča k energiji, od statike k dinamiki, od objekta k odnosu, od trdnega k tekočemu, od vizualne percepcije k taktilni. Pri takšnih umetninah tudi ne moremo več govoriti o odru in še posebno ne o okvirju v tradicionalnem, recimo kar hartmannovskem smislu estetike umetniškega dela. Okvir se dejansko odpre in pri nekaterih delih ima tudi sprejemnik priložnost, da ga, metaforično rečeno, razklene sam in vstopi v igro vzpostavljanja gibljive umetnine. V tem primeru lahko govorimo o kibernetični skulpturi. »Kibernetične skulpture reagirajo na opazovalčeve dogodke, na ton, svetlobo, senče. Te

zunanje spremembe vključujejo v svoj koncept.«[143] Osnovna strategija pri takšnih delih je mobiliziranje sprejemnika umetnin, da postane njihov dejanski sodelavec, in programiranje njegovih vplivanj v sam zasnutek dela. Uporabni tehnološki elementi pri takšnih delih so na primer mikrofoni in fotoelektrične celice ter njihove izpeljanke, kot so »kostrumenti« (z mikrofoni opremljeni kostumi, povezani z ozvočenjem odra), ki se jih uporablja pri kibernetičnih baletnih instalacijah.

Značilna primera za luminokinetično umetnost sta Schöfferjevi deli *Cysp 1* in *Chronos 8,* za kinetično Tinguelyjev *Hommage New Yorku* (1960) in za kibernetično Polierijevi predstavi *Ritmi in slike* ter *Gamme de 7.* Edward Lucie-Smith je Schöfferjevo delo opisal z besedami: »Schöffer je baročni umetnik. Njegovo delo se vrti in bliska, razpošilja žarke svetlobe in švigajoče odboje. Avtor kombinira gibanje dela kinetične skulpture s svetlobnimi projekcijami, ki širijo gibanje globoko v prostor. Celotni volumen zraka, ki obdaja skulpturo, postaja ambivalentna bitnost. Schöffer je šel včasih še naprej od tega, ko je oblikoval dela, ki se odzivajo na intenzivnost svetlobe in zvokov. Prav tako je eksperimentiral s kombinacijami svetlobe, gibanja in glasbe, kar je izrazil v stolpu iz svetlobe in zvoka, ki ga je 1961. leta konstruiral v Liegu. Pri tovrstnih delih je bilo videti, da prevajajo poskuse iz 17. stoletja v sodobne izraze…«[144]

Luminokinetična dela 60. let so predvsem v znamenju optike in mehanike 16. in 17. stoletja. Umetniki-tehnologi so se v tej prvi fazi dela na področju tehnologije oblikovanja (ta termin je za tehnološko umetnost uvedel Jürgen Claus) usmerili predvsem k tradicionalni fiziki in k njenim konceptom energije, vendar pa so že kmalu začeli uporabljati tudi najnovejše dosežke — predvsem t. i. medijske tehnologije (laser, tv, analogni in digitalni video, računalnik, holografijo, optično ploščo).

Obravnava Schöfferjevih del nam dejansko kaže svojevrstno estetizacijo eksperimentov v okviru klasične, recimo kar newtonske mehanike. Pri tem dobi lahko gledalec celo vtis, da gre za nostalgijo po starih tehnologijah, kar nedvomno kažejo tudi dela Jeana Tinguelyja. Slednji je izdelal pravcate »psevdo stroje«, naprave, sestavljene iz vrste zobnikov in škripčevij (običajno jih aktivirajo gledalci), ki ustvarjajo zabavne učinke, rišejo abstraktne risbe, povzročajo ropot ali pa se, kot se je to zgodilo z deli *Hommage New Yorku* (1960) in *Osnutek za razpad sveta* (Kopenhagen 1961), po hitrem postopku (približno 30 minut) razstavijo same.

---

[143] J. Claus: ChippppKunst, Berlin 1985, s. 89.

[144] E. Lucie Smith: Movements in art since 1945, London, 1985, s. 188, 189.

Schöfferjeva dela lahko razumemo predvsem kot izvrstne primere raziskav dinamike prostora, svetlobe in časa. Njihov osnovni problem je v "upodabljanju" prostorsko-časovnega razvoja energije. Prvi pogled nam pri njih dejansko razkrije zakoreninjenost v klasični fiziki, vendar pa nas prav nostalgično poudarjena in estetizirana izvedba usmerjata k dejstvu, da je ta raba že priličena novemu pogledu sedanjega umetnika, ki pa z željo po »premaganju materije« že izhaja iz moderne fizike.

Svetlobne in zvočne učinke luminokinetičnih modulov, povezanih z dogajanjem na osi prostor — gibanje — svetloba, je zato Schöffer že zgodaj dopolnjeval z dosežki elektronike in kibernetike, še posebno s tistimi, ki so povezani z nadzorom intenzivnih svetlobnih učinkov, s proizvodnjo zvokov in z omogočanjem kibernetizirane medijske funkcionalnosti. Zadnji dosežek njegovih raziskav je bilo kronodinamično delo: »Beseda in ton, gibanje in prostor, svetloba in barva — vsi tvorijo, postavljeni v odnos drug do drugega, mnogokratno kontrapunktirane strukture znotraj izpiljene in hkrati gibke arhitekture brez začetka in konca. S pomočjo medsebojnega delovanja nastajajo neomejene, naprej razvijajoče se serije oblik, ki morajo porušiti vse dotlej postavljene časovne omejitve. Kontinuirana diskontinuiteta — to je kronodinamično umetniško delo. Neštete vizije oblik, ki proizvajajo to umetnino v stalno spremljajočih se ritmih, kljub temu vedno ohranjajo kakovost izhodiščne strukture, ki je določena po volji umetnika. Sestavljeni elementi (prostorske, svetlobne in optične strukture) se nahajajo drug do drugega v naprej določenih, vendar tako prostorsko kot časovno modificiranih odnosih; ti prvi odnosi, ki odločajo o splošnem, predvsem estetskem oblikovanju, nikakor ne omejujejo količinsko, tako da torej odloča element nedoločenosti nad sukcesivnim zaporedjem aspektov, katerih število je neomejeno, in nad nepregledno organizacijo celote. V stalnem udejanjanju kronodinamične umetnine igra slučaj povprek v času vlogo katalizatorja. Na podlagi takšne ureditve producira v začetku strogo prestrukturirana gotovost končno negotovost, na katero prenaša svoje proporce. Končno veljavni dosežek je determiniran z uspelo (ali neuspelo) prostorsko in časovno izvorno strukturo.«[145]

Ta opis nas že usmerja k tistemu, čemur bi lahko rekli tekoča, instantna umetnina, namreč delo, ki je v času, torej procesualna umetnina. Mišljeno je sintetično večmedijsko umetniško delo, prvenstveno likovnega izvora, ki obstaja kot aktivirano le v omejenih časovnih in-

---

[145] J. Claus, Kunst heute, Frankfurt/M.-Berlin, 1986, s. 144.

tervalih. Takega dela tako rekoč ni, če ni aktivirano. Njegova statika je v razmerju z dinamiko izvedbe manj kot zaprta knjiga notnih zapisov glede na izvedbo simfonije. Pri tem je pomemben slučaj, indeterminiranost, kajti v različnih okoljih in različnih časih bo osnovna naddoločujoča izhodiščna struktura (naprav) producirala drugačne oblike. Tu pa je, v zadnji instanci, še vedno merodajen umetnik. V izhodiščno statiko (sistem naprav, ogrodje) mora namreč programirati vse vzvode procesualne dinamike, torej osnovne metamorfoze; osnovne zato, ker bo slučaj kot katalizator tudi vplival na samo (negotovosti polno) izvedbo.

Pri procesualni umetnini je torej bistvena razlika med izhodiščno strukturo umetnine in njeno procesualno izvedbo. Sprejem take umetnine tvori torej (šele) tretji člen v tej verigi, oziroma, kadar gre za takšne kibernetične module, ki reagirajo na sprejemnikovo aktivnost, drugi. Gledalec-poslušalec namreč lahko neposredno mehansko vpliva ali posredno (preko fotocelic, mikrofonov, vzvodov) na sam proces. Takšen gledalec potem sodi k sami procesni izvedbi, je njen, pogojno rečeno, soavtor.

Gledalčev (sprejemnikov) angažma je konstitutivni element pri vrsti t. i., kibernetičnih skulptur, ki funkcionirajo na podlagi interakcij med objektom in opazovalcem/sodelavcem. Med znanimi deli, ki sodijo v to skupino tehnološke umetnosti, so glasbene environmentalne skulpture Petra Vogla. To so dela, sestavljena iz zvočnih stebrov in zvočnih stenskih reliefov, opremljenih s fotocelicami, ki sprožajo tone glede na učinke igre svetlobe in senc pred njimi. Intervalom prekinitev svetlobe ustrezajo pri tem različne barve tona. Igra svetlobe in senc je odvisna od tega, kar se pred senzorji dogaja; to pomeni, kakšno in kako intenzivno gibanje poteka pred temi napravami ali ob njih. Znan je Voglov *Glasbeno-kibernetični environment,* postavljen 1977. leta v okviru zagrebškega glasbenega bienala. Mislimo na njegovo delo, ob katerem so plesali baletniki skupine *Kasp,* in sicer v svojevrstni interakciji s kibernetičnimi objekti: na njihovo gibanje so se objekti odzivali z različnimi zvočnimi učinki, ki pa so potem retroaktivno zopet vplivali na nove, s proizvedenim ritmom usklajene gibe plesalcev. Pri tem se je oblikoval ples brez vnaprej pripravljene koreografije, kajti gibanje se je razvijalo glede na sprotne zvočne strukture.

Historiat te usmeritve pa sega že v leto 1956, ko je balet Maurica Bejarta nastopil ob Schöfferjevih kibernetičnih skulpturah na marseillskem festivalu avantgarde. Pobudnik tega festivala (naslednje leto je bil v Nantesu, 1960. pa v Parizu) je bil Jacques Polieri; njegov namen

je bila vključitev različnih umetnosti od arhitekture, kiparstva, slikarstva in filma do gledališča, plesa, glasbe in poezije v kibernetični, dialoški sistem. Pri tem je, recimo ob baletni predstavi *Gamme de 7,* uporabil tudi elektronske kamere in njihove posnetke projeciral na velik zaslon. Polieri je koncipiral tudi znamenito krožno gledališče, izdelano po modelu krogle, tako da se vidno polje gledalca/sodelavca poveča na 360 stopinj. Slednji je sam vpet v krožno gibanje, spremljano s scenskim programom na vsej krogelni površini ter opremljeno s samokrmiljeno razsvetljavo in bioelektričnimi zvočnimi učinki.

Materiala luminokinetične umetnosti sta svetloba in gibanje. Irealno ozadje del te umetnosti, za katero mora biti transparentno čutno materialno ospredje, pa so ideje svetlobe, gibanja, znanosti in tehnologije, opazovane v svojih osamosvojenih, od profitne uporabnosti ločenih uposebljanjih. Luminokinetični moduli funkcionirajo estetsko takrat, kadar so vključeni, tako kot je, med tradicionalnimi umetniškimi zvrstmi, opera dejansko šele v svojih odrskih uprizoritvah in ne le v partituri in libretu. Tudi takšna dela oblikujejo umetniki na način, ki vsebuje vse bistvene sestavine ustvarjalnega akta v tradicionalnem smislu: umetnik opravlja izbor, opušča nebistveno, zgoščeno oblikuje pomembne »črte«, usmerja (tudi z namernim dopuščanjem nejasnosti in neoprijemljivosti) k bistvenemu. In tudi sprejemnikovo dojemanje je povezano (tradicionalno) z impulzom čudenja nad umetniškim procesom; pri tem gre za pravo odkrivanje gibanja, ločenega od funkcionalnosti in smotrnosti, ter za odkrivanje ustvarjalne, videz bivajočega oblikujoče razsežnosti svetlobe, in za doživljanje časa v njegovi interferenčni dogodkovnosti. Številni momenti gibanja, svetlobe, časa in tudi tonov in ropota, ki so prezrti v vsakdanjih percepcijah, dobivajo značaj bistvenega pri teh zanimivih delih.

In katere so poglavitne, za estetiško misel relevantne novosti tako v oblikovalnem kot receptivnem smislu pri takšnih umetninah? Prva je nedvomno ta, da ne gre več za sliko in kip ter njuno statiko, temveč za gibanje, ki pa izhaja iz osnovnega elementa likovnega. Umetnina se oblikuje okrog dinamično vzpostavljene osi materija—prostor—čas—svetloba—gibanje—energija—ideja svetlobe in gibanja. Ne gre več za žanrsko čisto delo, temveč za takšno, ki vsebuje multimedialne sestavine. Težišče recepcije se od vizualne kontemplacije prenese k taktilnemu odnosu. Takšno delo tudi funkcionira kot operativni prostor dogajanja, v katerega je vstopil tudi sprejemnik sam. Metaforično rečeno je prišel v samo sliko in stopil na oder. Del njegove konkretizacije umetnine sodi k njenemu osnovnemu jedru, k shemi. Opraviti imamo s

sprejemnikovo aktivnostjo, kontemplacijo in spontano kombinatoriko, povezano s spremenjeno naravo umetnin v smeri od objektivne in avtarktične k tekoči in procesualni umetnini, ki implicira t. i. procesualno estetičnost (slednjo je v svojem delu *Estetski procesi* značilno obravnaval Siegfried J. Schmidt).

Umetnina se vzpostavlja z gibanjem, kar pomeni, da funkcionira šele v trenutku, ko je vključena oziroma prižgana. Čutnomaterialno ospredje umetnine (v smislu znanega ločevanja med ospredjem in večplastnim ozadjem v Hartmannovi *Estetiki*) je dopolnjeno s procesualno izvedbo samo; iz tega izhaja, da je pri takšnih delih izredno bogato členjen prav realni del umetnine, in da se t. i. globina pojavlja v relativno omejenem obsegu. Neposredno čutno se zato veliko opaža in na podlagi kibernetične funkcionalnosti se (kot slučaj) vgrajuje v izvedbo že tudi del sprejemnikove konkretizacije (če uporabimo ta pojem iz Ingardnove estetike književnega umetniškega dela) oziroma »odgovora«. Čutna (vzgibana) površina s programiranimi modifikacijami ima, skupaj z dogodkovno naravo umetnine, presodno mesto. Pri teh delih ima zato pomembno vlogo samo udejanjenje, realizacija, programiranje in tudi simulacija (z nepotlačenim kompleksom realnosti), relativno skromno pa razdejanjenje, derealizacija, ki se tukaj pojavlja predvsem kot »razstvarjenje«, namenjeno vzpostavitvi čistih oblik gibanja, svetlobe in časa. Umetniška nadzidava možnega je tukaj obtežena z relativno obsežno udejanjeno (modalno nujnosti zavezano) tehnologijo izhodiščne strukture.

Seveda pa je mogoče takšna dela (znane so predvsem njihove kibernetične, environmentalne in multimedialne izvedbe, kot je na primer projekt *Elektronska zarja — metamorfoze svetlobe,* ki ga je skupina Krypton iz Firenc pripravila za otvoritev linške Ars electronica 20. junija 1986) še vedno sprejemati tudi na, recimo kar star in nepristen način — kot strukture po zgledu pojavnega odnosa od, v hartmannovski terminologiji, čutnega ospredja do najglobljih plasti ozadja. Vendar pa so tudi pri takšni percepciji nujne modifikacije. Sprejemnikovo dekodiranje se mora od vsake plasti ozadja (na primer irealnega gibanja in delovanja) vračati k realnim procesom ospredja, primerjati in preverjati pri tem avtorjevo osnovno realizacijo v ospredju. Tako zahtevna »strojna oprema« v ospredju kljub slučaju kot katalizatorju pri izvedbi zelo omejujoče vpliva na sprejemnikovo svobodno dopolnjujoče percipiranje. Tradicionalno naravnan sprejemnik pa bo pri takšnih delih tudi lahko zaznal relativno zapleteno uveljavljanje načela enotnosti v mnogoternosti. Zelo heterogenih sestavin, ki jih mora ob-

vladati postopek enotenja, je veliko, zato je uveljavljanje tega načela zahtevno in rahlo. Nenehno so možne motnje, osamosvajanje delov oziroma njihovo izločanje iz procesa »igre oblik svetlobe in gibanja«; ob takšnih primerih pa lahko pride tudi do nepropustnosti posamezne plasti umetnine (za odnos pojavljanja). Sprejemnikov pogled se ob taki plasti reflektira nazaj k izhodiščni strukturi in ne prodre do globljih plasti v ozadju. Stopnjevito dekodiranje umetnine se zaustavi.

ZANIMIVE UMETNINE POZNIH 80. LET

Če je razvoj t. i. tehnik reproduciranja in, kasneje, medijskih tehnologij povzročil zdrobitev avre tradicionalne, iz distance percipirane umetnine (stališče Walterja Benjamina) in je hiperkulturacija zahodnega sveta v zadnjih dveh, treh desetletjih naredila umetnine za nekaj dovolj običajnega (komaj kje še velja Heideggrova misel »v bližini dela smo bili nenadoma nekje drugje, kot smo po navadi«,[146] še ni rečeno, da se sedaj z umetnostjo ne dogaja nič več zanimivega.

Na vprašanje, ali smemo pričakovati razvoj oblik spoznavanja, ki ne operirajo več z analogijami, je J. F. Lyotard odgovoril spraševalcu Bernardu Blistenu: »Oglejte si npr. sintetične slike: proizvajajo se z računalniškimi programi. Te slike niso analogne. Morda so takšne še pri svojem nastajanju, vendar pa niso več pri svoji reprodukciji. To je presenetljivo, kajti to pomeni, da so slike, ki se samo producirajo in ne reproducirajo, in to se nahaja v nasprotju do tradicije fotografije in filma, v nasprotju tudi do velikega dela slikarstva. Če se želi najti v slikarstvu kaj ustreznega, bi se moralo iskati na straneh abstraktne slikarije, ki ni — poenostavljeno rečeno, reproducirana slika. (...) Stroji proizvajajo dejstva, ki gredo daleč preko naše čutne dojemljivosti.«[147] Pri tem so mišljene t. i. sintetične, s strojno opremo in računalniškimi programi generirane slike, katerih jedro je v tem, da niso več analogne slike nečesa, kar niso one same, torej (vnanjih) objektov, namenjenih odslikavi, temveč so vizualni produkti povsem avtonomnega, s strojem upravljajočega človeka, namenjeni vzpostavitvi nove, še ne izkušene vidnosti. Tudi če so te slike podobne nečemu, v dejanskosti že izkušenemu, so to za nalašč, ne pa zato, da bi karseda »zadele« analogon. S sintetičnimi slikami se namreč generira nova slikovna realnost, ki sicer ne eksistira nikjer v dejanskosti. Gre za sintetično realnost, nastalo v povezavi matematično-logičnega mišljenja in umetniške imaginacije, ki je tako vidna kot slišna (računalniška produkcija novega sveta zvokov in tonov). Edmond Couchot je na simpoziju ob linški razstavi Ars electronica 1986, velikem festivalskem pregledu dosežkov računalniške kulture, opisal te spremembe z bese-

---

[146] M. Heidegger, Izbrane razprave, Ljubljana, 1967, s. 270.
[147] J. F. Lyotard, Immaterialität und Postmoderne, Berlin, 1985, s. 59, 60.

dami: »Tehnika slikovne avtomatizacije se je radikalno spremenila s tem, ko je prešla od optičnega k numeričnemu, in hkrati so se spremenili tudi ustrezni sistemi predstavljanja sveta. Predstavitev resničnosti — ali njena substitucija z izrazom individualne domišljije — je nadomeščena s simulacijo resničnosti z matematičnimi modeli. (Avtomatična) digitalna slika dejansko ni več optična projekcija resničnosti na podlago za predstavljanje (na načrt slike v perspektivni konstrukciji, fotografsko ploščo, filmski ali video trak), temveč matrica iz številk, reduciranih na elektronske mikro impulze. Iz te matrice ne nastane več nikakršna bolj ali manj analogna reprodukcija resničnosti, temveč čudne in paradoksalne, poponoma hibridne kreacije. Digitalna slika je umetnost hibridizacije ali, če hočete, križanja. (...) Od trenutka, ko je slika sestavljena samo iz numerične matrice, ni zelo lahko in vabljivo samo izumljanje novih oblik, temveč tudi zamešanje cele podobe ali njenega dela ter mešanje in križanje slik iz heterogenih izvorov.«[148]

Digitalna simulacija je podlaga za razvoj sintetičnih slik od pointilističnih grafik preko slikovnih modifikacij, mogočih z uporabo rastrskih filtrov, do generiranih organskih površin z morfogeneznimi modeli (na primer sistemi Yoichira Kawaguchija, ki delujejo s pomočjo metakrogelskih in metaelipsoidnih programov). Pri tem je za slikovno in estetiško učinkovitost pomemben nagel razvoj tehnologij, računalniške strojne in programske opreme in črtnih, risarskih orodij od rastrskih filtrov, razpršilnikov (za naključno barvanje posameznih pikslov) do peres in črtnih vzorcev. Prvi začetki so vezani še na oblikovanje brez rastra, kasneje pa je razvoj rastra s čim več piksli (na primer 380 x 255) in 4096 barvnimi odtenki omogočil zapletenejše, brez težav tudi krivulje oblikujoče risanje in barvanje. Na podlagi tekoče indeterministične narave algoritmov generiranja je mogoče izvesti tako stopnjevite kot nenadne topologične spremembe.

Poudarek je na tehnološkem razvoju in njegovih dosežkih, zato nas digitalni video in sintetične slike nič manj kot k postmodernemu prostoru dogajanja, mogočem s taktilno recepcijo, usmerjeno tudi k sedanjemu (poznemu) modernizmu. Tradicija filozofske estetike, ki je tukaj še relevantna, kajti njen predmet je obravnava odnosa med umetnostjo in tehnologijo, ter raziskave t. i. umetniškega materiala, pa sega k Walterju Benjaminu, Johnu Heartfieldu, Hansu Eislerju, Bertholdu Brechtu, Theodorju W. Adornu in, med sodobnejšimi avtorji, k M. Benseju, P. Weiblu, J. F. Lyotardu, V. Flusserju in P. Viriliju. Tukaj mislimo na

---

[148] E. Couchot, From the image to digital culture, katalog Ars electronica, Linz, 1986, s. 180, 181.

skrajno pozitivistično in optimistično razsežnost tehnološkega modernizma; čudenje in navdušenje je (še) namenjeno tem iznajdbam in njihovemu pomenu pri odkrivanju nove, še ne videne (izkušene) dejanskosti. Fetišizem novega je še vedno merodajen za ta dela, ki prav preko inovacij črpajo svojo zanimivost in vzbujajo z njo povezano čudenje sprejemnikov. V nasprotju s to izvrstno modernistično potezo pa jih odlikuje tudi ena »prvih črk« postmodernistične abecede: maksimalno osredotočenje na površino in z njim povezana odsotnost globine. Sprejemnik teh umetnin ne išče več ničesar zadaj, kajti videti je, kot da ozadja v smislu (skrite) ideje, sporočila ali nekakšne duhovne, nadzgodovinsko učinkujoče paradigme sploh ni več. Hamletovega vprašanja in tistih dilem, povezanih z dialoškim svetom *Bratov Karamazovih,* ne odpirajo več ta dela. Tisti »zadaj«, ki tukaj zanima, so pogosti računalniški programi in strojna oprema, torej zanimivost in inventivnost tehnološke rešitve.

Sintetične slike so pomemben del medijske tehnologije, namenjene vzpostavljanju izrazito estetskih učinkov. Poudarek pri teh delih je na estetski razsežnosti, kar pomeni, da njihov razvoj ponovno zaostruje napetost med estetiko kot filozofijo umetnosti in kot teorijo čutnega ter med estetskim in umetniškim sploh. Odsotnost globine in atraktivna premoč površine namreč usmerjata k dejstvu, da pri teh delih ne gre za nič tradicionalno umetniškega (interpretacija teh del s pomočjo duhovnih vsebin, ki naj bi jih ta dela simbolizirala, povsem odpove), temveč da gre za vzpostavljanje intenzivno čutnih oblik in stvari, ki ponovno odpirajo tradicionalno vprašanje estetike kot teorije čutnega. Vpeljava digitalne simulacije pa je omogočila tudi svojevrsten nadzor nad »umetniškim« produkcijskim procesom. Vsaka točka slikovne dejanskosti je programirana in reflektirana ter eksaktno nadzorovana. Slika bi bila lahko povsem drugačna, vendar ni; prostora za domišljijsko naključje je zato pri teh umetninah bistveno manj. Omenimo naj še lahek, tekoč elektronski medij, ki omogoča nenehno opravljanje »popravnih izpitov«. Pri sintetičnih slikah ni mogoče, da bi lahko kaka napačna poteza (kot je, na primer v kiparstvu, presilovit udarec po dletu) kaj bistveno pokvarila. Vse odvečno in napačno se lahko odstrani že s pritiskom na gumb.

Poleg sintetičnih slik so podobno estetsko učinkovita tudi nekatera druga dela digitalne umetnosti, povezana z rabo laserja, video plošče in holografije. Odličen primer za ponovno afirmacijo estetskega je prav slednja, katere dela laboratorijsko raziskujejo in hkrati simulirajo estetska, na čute (lepo, zanimivo, veličastno, sublimno) učinkujoča svetlob-

na telesa. Holografsko delo ne učinkuje kot videz (v smislu interpretacije tradicionalnih umetnin), temveč je virtualna entiteta v smislu razkošnega, podatkovno bogatega optičnega pomnilnika. Če pride opazovalec blizu take umetnine, vstopi v njen prostor, se »iluzija« razblini, če pa gleda »stvar« iz distance, pa vidi tridimenzionalno globino, s tridimenzionalnimi, torej telesnimi oblikami zapolnjeni prostor. Skoraj odveč je omeniti, da holografska dela naravnost zahtevajo distančno kontemplacijo, torej postopek, ki je v estetiki mišljen kot povsem tradicionalistični prijem.

To so tudi umetnine, ki nimajo kompleksa pred iluzijskimi učinki: vse so v »tridimenzionalni iluziji« in velike so prav po tej svoji razsežnosti. Lomljeni laserski žarki si na svoji poti do holografske simulacije veliko »zapomnijo« o reflektiranih oblikah, in ta dela so bleščeč optični in estetski dokaz za to, da je lahko stvar presenetljivo nekaj zanimivega tudi, če je dana samo v simulacijski razsežnosti.

Sintetične slike in holografska dela usmerjajo opazovalčevo pozornost na estetsko privlačno površino: nekaj zanimivega je na zaslonu ali v širšem prostoru, kar je vredno videti, in, če je mogoče, tudi otipati, se torej kar se da živo srečati z nenavadno obliko. V igri je pravcato laboratorijsko generiranje oblik, in sicer takšnih, ki so kar se da silovito odmaknjene od že poznanih, vsakdanje izkušenih. Poudarek je na tem, kar se vidi (in tipa), in ne na nečem daleč zadaj. Mislec, ki skuša tukaj razviti nekakšno humanistično estetiko sporočil, domnevno skritih v nejasnem, abstraktnem ozadju teh del, si pogosto samo poljubno izmišlja. Tisto skrivnostno »zadaj« je tukaj kvečjemu tehnologija. Dekodiranje ustvarjalčevega kodiranja kot poskus branja njegovega ustvarjalnega procesa privede, kot smo že omenili, pogosto samo do računalniškega programa.

Omenjeni vrsti del sodita v območje t. i. tekoče in instantne umetnosti,[149] ki se dela na »lahek« način z digitalno in optično lasersko simulacijo. Odnos teh del do občinstva pa se gradi predvsem na svojevrstni zanimivosti, s katero privlačijo sprejemnike. Ta dela niso pomembna po svoji lepoti in resnici (metafiziki lepega in resničnega, tudi v smislu estetskega namestništva, tukaj odpovesta), temveč so preprosto rečeno *zanimiva.* Takšna so glede na razrede že poznanih, vsakdanjih stvari, kot tudi glede na umetniško tradicijo. Tu se, seveda, postavlja vprašanje po naravi te zanimivosti, namreč ali gre za svojevrstno duhovno in svetotvorno zanimivost, kakršno je na tradicional-

[149] To je oznaka za razred umetnin brez »težkega« ospredja.

ni Van Goghovi sliki *Par kmečkih čevljev* odkrival Martin Heidegger (podobno tudi Emil Steiger ob Märikejevi pesmi *Svetilki*), ali pa imamo opraviti z neko drugo vrsto zanimivosti, ki se ne osredotoča na nekakšno metafizično pomenljivost? Brez težav se lahko odločimo za pritrdilni odgovor na drugo vprašanje, potrebno pa je natančnejše pojasnilo.

Ta dela ne vzpostavljajo sveta idejne duhovnosti, ki se ga razume kot kompenzatorično izkustvo za odsotni resničnosti, religiozni in nravni ideal, temveč vzpostavljajo samo obliko v svoji čisti nasebnosti. Mišljen je na vznemirljiv način čutno dan izgled materialnega ali idealnega predmeta, podan tako, da čutna danost vzbuja zanimanje za način njegovega nastanka. Gre za dela, ki z vzpostavljenimi ali zgolj vzbujenimi liki odgovarjajo na vprašanje, kako lahko nekaj izgleda oziroma kako ne more izgledati; ti odgovori pa so dani na tako čutno dopadljiv, prvobitno opazovalčevo emocijo naglo vzbujajoč način, da moramo naše, prej omenjeno odklanjanje metafizike estetskega kot povsem irelevantne vendarle delno korigirati. Generirane oblike namreč laboratorijsko uporabljajo čiste prehode iz brezobličnega v oblikovno, iz brezpredmetnega v predmetno, tako da si zainteresiran opazovalec lahko tukaj postavlja temeljna vprašanja Kantove transcendentalne estetike, prav tako pa tudi fenomenologije in psihologije slikovnega. Vrsto oblik, ki doslej še ni bilo poznanih, lahko avtorji simulirajo in sprejemniki vidijo prav na podlagi teh umetniških postopkov in jih ohranjajo v različnih pomnilnikih.

Zanimive, čutno dopadljive, prvobitno estetske pa niso med deli umetnosti (poznih) osemdesetih let samo ekstremno tehnološke in novomedijske umetnine, povezane z rabo laserja in računalnika, temveč tudi tiste, ki se še delajo za tradicionalno koncipirana muzejska in galerijska razstavišča, vendar pa so po načinu izdelave prav tako vezane na luministične, kibernetične in računalniške postopke ali pa fascinirajo po svoji izrazito ambientalni funkcionalnosti. Mislimo na nekaj značilnih likovnih del, ki so bila na ogled na 8. kasselski documenti 1987. leta.

Prvi vtis ob umetninah sicer tako različnih likovnikov kot so Robert Longo, Terry Allen, Ian Hamilton Finlay, Scott Burton, Nam June Paik, Ange Leccia, Komar & Melamid, Klaus Kumrow, Marie-Jo Lafontaine, Shigeko Kubota, Nikolaus Lang, Robert Morris, Giuseppe Pennone in Bucky Schwartz je, da njihova pretežno ambientalna dela, razpeta med Paikov *Beuysov glas,* Kubotove *Niagarske slapove* in Finlayjev *Pogled v tempel,* učinkujejo, kljub rabi tekočega in lahkega

elektronskega medija v nekaterih video instalacijah, kot izredno težke in ogromne umetnine, ki so v posameznih primerih celo sublimne in ekskluzivno razkošne. Razumljivo je, da je s tem pojmom »težko« umetnine ponovno povezana omenjena zanimivost za opazovalce teh del. Vrsta teoretikov, sodelavcev zvezka razprav v tridelnem katalogu k tej razstavi, je sicer skušala iz različnih izhodišč utemeljevati tisti prelom na likovnem področju, ki se je zgodil oziroma naj bi se dogodil z umetnostjo, prikazano na tej razstavi, ki je v ponovnem odpiranju umetnin k najširši publiki (šlo naj bi celo za prehod iz postmodernizma k novemu, kritičnemu modernizmu, kar je v svojem prispevku eksplicitno izpostavil Edward F. Fry), vendar pa so ti avtorji prezrli preprosto dejstvo, da je prav velika zanimivost tista, ki jo žarčijo nekatera temeljna razstavljena dela.

Zanimivost pri težkih in ogromnih umetninah je povezana z njihovo avtoriteto. Petra Bürgerja spoznanje o neuspelem avantgardističnem »napadu« na institucijo umetnosti je relevantno tudi tukaj. Odstranjevanje meja med umetnostjo in življenjem, umetnostjo in znanostjo, filozofijo, politiko in religijo se je izkazalo kot nepotrebno nasilje. Umetniško delo je del (družbene) dejanskosti prav po svojem izkristaliziranem estetskem in umetniškem kodu, po avtoritarni instituciji odra in okvirja, po ekskluzivni izdelavi in ne po nekakšnem kvazi populizmu, temelječem na namerni opustitvi »trdega« umetniškega načina. Tu naj bežno omenimo samo dela različnih sektorjev umetniške skupine *Neue slowenische Kunst,* ki jih vrsta slovenskih razumnikov še vedno povsem napačno povezuje z avantgardo ali neoavantgardo, pri tem pa prezre, da prav to umetniško podjetje, namreč NSK, eksplicitno zavrača kakršnokoli naivno stapljanje umetniških oblik in življenja ter se, nasprotno, zavzema za čvrsto avtoriteto meja (čistega) umetniškega načina. Ne gre jim za »umetnost na cesti«, temveč za umetnost v hramu, svetišču. Kar se da vzvišen in odmaknjen oder, globoko v parter potisnjena in nično obravnavana publika (med koncerti Laibacha je nagnetena po kotih in bombandirana s hrupom in snopi reflektorjev) ter težki, tako rekoč zidani okviri (Irwinovih) slik so vnanja značilnost te intencije, ki meri na ohranitev in poglobljeno potrditev čistega umetniškega ekskluzivizma.

Podobno velja (kljub nekaterim velikim konceptualnim razlikam med skupinskim projektom NSK in sedanjo umetnostjo individualnih umetnikov) tudi za dela prej omenjenih umetnikov na documenti 8. Razstavljena so bila sicer skrajno dostopno (to, da obiskovalec lahko pride blizu teh del, se jih lahko celo dotakne in se za čas percepcije

naseli v njihovi bližini, je pri nekaterih umetninah celo programirano v njihov osnovni koncept), vendar pa obiskovalec v vsakem trenutku svoje recepcije zadene na veliko presežno težo teh del glede na vsakdanjost. Tudi če ni tradicionalnega okvirja (kot na umetniško posebnost opominjajoče zamejenosti), delujeta pri teh umetninah njihova ogromnost (pogosto merijo v višino in globino več kot 10 m) in zapletena, neobičajna izdelava kot svojevrstna meja, ki kaže na njihovo nesporno drugotnost napram razredom stvari v »uporabnih sferah« vsakdanjosti. Te umetnine so lahko kar se da domačne, ponovno se odpirajo občinstvu in rabijo množično recepcijo, vendar pa pri tem ohranjajo svojo ekskluzivno in avtonomno posebnost, tudi v smislu naslednje izjave Lotharja Romaina: »Umetnost ostaja pri vseh svojih komunikativnih naprezanjih neko samosvoje področje, ostaja demonstrativno umetniška.«[150]

Omenili smo ogromnost teh del in celo njihovo sublimnost in zanimivo razkošnost. Pod razkošnostjo mislimo na dragoceno izdelavo, temelječo na dragih materialih in strojih, ki jih umetniki uporabljajo v postopkih nastajanja (revščina deluje danes neprepričljivo in neproduktivno oziroma sploh ne deluje), pod sublimnostjo na učinke celotne strukture kot nečesa, od vsakdanjosti (in njenih malenkosti) kar se da oddaljenega in pod ogromnostjo na tisto fizično in ontološko zakonitost teh del, ki se kaže v tem, da se gradijo daleč preko izrazito skromnega prostora (dvodimenzionalne) slike v novoveškem slikarstvu. Formati Renoirjevih in tudi Toulouse-Lautrecovih slik so preprosto postali premajhni, torej nezadostni za ta dela, ki so praviloma tridimenzionalna, s kar se da poudarjeno (in zapolnjeno) globino. Tudi če Morris ali Longo (še) delata sliko, je ta že reliefna, večravninska; osnovna slikovna ploskev je dopolnjena z objektom ali skupino objektov. Logiko, ki jo slutimo za temi postopki, bi lahko izrazili z mislijo: tradicija običajne stenske dvodimenzionalne slike je že izčrpana, vse kar se (še) vpisuje vanjo ni več zanimivo, pot naprej vodi le preko oblikovanja likovnega ambienta.

Značilni umetnini te usmeritve (izpostavljamo ju po merilu »zanimivosti« in ne spričo estetske vrednosti ali nevrednosti) sta Kubotovi *Niagarski slapovi* in Schwartzove *Posredniške postaje. Niagarski slapovi* so 1985. leta nastala videoskulptura iz 19 monitorjev, lesa, kovine, koščkov ogledal in vode (3,70 × 2,76 × 6,00 m). Na monitorjih, postavljenih izbočeno na belo pobarvano steno, potekajo video progra-

---

[150] Katalog documente 8, Kassel, 1987, Bd. 1, Aufsätze, s. 96.

mi, ki kažejo posnetke resničnih Niagarskih slapov v štirih letnih časih. Poleg monitorjev so na površino montirani še romboidni kosi ogledal kot nekakšne prizmatično odsevajoče oblike gora. Reflektirajo pa se tudi video posnetki slapov, in sicer na ogledalne okruščke v plitvem bazenu — koritu pod samo skulpturo, napolnjenem z vodo, kajti pred steno-slapom z monitorji pada umeten dež: voda škropi iz pod stropom postavljene cevi v omenjeno korito (kak meter pred steno). Stroboskopski učinek v pravcati avdiovizualni iluziji slapov pa prispeva tudi projektor, ki meče preko vse skulpture in njenega dežja posnetke slapov.

V tem domiselno sestavljenem delu lahko prepoznamo Kubotovo spominsko citiranje Duchampa (predvsem *Etant donnés*) pa tudi vrsto aluzij na umetnikovo avtobiografsko dogodkovnost (dež je pred skulpturo vključil šele potem, ko je resnični naliv ob popravilu strehe dejansko poplavil njegovo stanovanje in namočil prvo verzijo *Niagarskih slapov*). Seveda pa se moramo poleg iskanja globinskih implikacij posvetiti percepciji vsega tistega, kar preprosto na tej skulpturi je. Gre za nedvomno zanimivo delo, ki zahteva dolgotrajno opazovanje, zaznavanje. Na njem nas privlači tako tehnološka konstrukcija, razmerje med uporabljenimi sestavinami in materiali, kot čista estetska funkcionalnost. *Niagarski slapovi* so estetsko razkošen objekt (vzbujajo vrsto zaznav, tudi tistih najvišjega reda, povezanih z na spominjanju temelječo identifikacijo opazovalca) in so stroj, naprava, ki mora biti vključena, sicer je komaj kaj, skratka nič posebnega. Le oživljeni monitorji in ogledala ter seveda dež, torej priključitev umetnine na energetske vire, jo oživi v njeni funkcionalnosti. Med uporabljenimi napravami je poudarek na monitorjih in s tem na tradicionalnem momentu umetniškega videa, katerega prvi korak je »izločitev televizorja iz njegovega običajnega konteksta, iz dnevne sobe«.[151]

Pri tem pa gre umetniku za kar se da temeljito homogenizacijo umetniškega dela, torej za celovito prežemanje vseh delov umetnine z umetnikovo imaginacijo. Z osnovno zamislijo umetniške oživitve znamenitih slapov in hkrati ideje slapa kot naravnega objekta in kot metafore je navzlic montažnemu postopku izdelal dovršeno homogeno umetnino, v kateri se ujemajo tudi učinki klasične optike in mehanike s tistimi elektronskega medija (videom). Umetnina *Niagarski slapovi* se spominja slapov, njihovih različnih, v spominu (na magnetnem traku) ohranjenih aspektov, in je sama hkrati delana kot slap (saj dežuje in

---

[151] B. Gruber - M. Vedder, Kunst und Video, Köln, 1983, s. 10.

svoje podobe odseva v dejanski vodi). Tu gre pravzaprav za Kubotovo svojevrstno naivnost in hkrati doslednost, ki se kaže v tem, da mora biti del realnega iz analognega video posnetka tudi prisoten na sami video skulpturi, kar je domiselno oblikoval že pri svoji umetnini, prav tako iz cikla Duchampiana, *Akt se spušča po stopnicah* (1975/76). Mislimo na skulpturo, sestavljeno iz štirih velikih stopnic, v katere so vdelani štirje monitorji, ki kažejo (z različnimi hitrostmi posnetkov vrteči se) trak (kombinacija videa in super 8 filma) gole ženske, posnete iz različnih zornih kotov, kako sestopa po stopnicah.

Prav ta svojevrstna temeljitost pa nam omogoča sprejemanje Kubotovega dela tako na sedanji, na površinske modifikacije osredotočeni način, kot tudi na tradicionalni, globinski. Glede na prvo optiko se nam to delo izkaže kot struktura, ki ima izrazito večplastno že ospredje samo, fizikalno sicer omogočeno z rabo optike, mehanike in elektronike: odsevi se prekrivajo in interferirajo ter producirajo različne modifikacije iluzijskih učinkov. Gre za slap dežja, vodne in ogledalne odseve, različni vrsti projekcij slikovnega, za zdajšnji in ohranjen, v magnetoskopskem pomnilniku ujet čas in zapleteno strukturiran realni prostor. Vertikalna globinska percepcija pa nam kaže svojevrstno dvojno prosojnost plasti ospredja: imaginacijsko dekodiranje lahko izpeljemo izolirano preko tistega, kar vidimo samo na video trakovih, lahko pa tudi preko vtisa celote. Zadnja globinska plast pa je tako v prvem kot drugem primeru »ideja spreminjanja in minevanja« (slap v premeni letnih časov, slap kot odtekanje in slap kot metafora za spreminjanje v umetnosti sami).

Če zahteva Kubotovo delo opazovanje iz distance, veliko namreč lahko na njem percipiraš, če ga gledaš tako, da stojiš pred vodnim koritom, postavljenim pred slapom-steno, pa je za zaznavo umetniškega dela Buky Schwartza *Posredniške postaje* (videoinstalacija iz lesa, vezanih plošč, barv, ogledala, okularjev, dveh videokamer, dveh videorekorderjev in osem monitorjev) potreben gibljiv, v središče dela vstopajoč gledalec. Natančneje lahko celo rečemo, da je to delo, ki ga ni, če ni »prižgano«, in če nima vsaj dveh gledalcev. Zakaj?

Poglavitna ideja Schwartzovih video instalacij, temelječih na tehniškem postopku »closed cirkuit« (neposredni prenos dogajanja na monitor v istem ambientu), je vzpostavljanje posebnega razširjenega sistema zaznavanja, ki omogoča večplastno in renesančno perspektivo presegajočo percepcijo tridimenzionalnega prostora. Značilen primer za Schwartzove tovrstne raziskave je njegovo, 1981. leta narejeno delo *V realnem času,* ki omogoča opazovalcu, da se giblje hkrati v treh

prostorih: v realnem galerijskem, v tistem, ki ga odseva ogledalo, in v prostoru, ki ga posname video kamera. Podobno izkustvo je omogočala tudi na *documenti* 8 razstavljena instalacija *Posredniške postaje,* zamišljena kot laboratorij za večplastno zaznavanje. Gledalec najprej vidi posamezne (lesene) elemente ambientalne skulpture, potem pa posnetke nastajanja tega dela, ujete na video traku in predvajane na dveh monitorjih na t. i. informacijskem stolpu, ki je integralen del skulpture. Sledi njegov pogled na v ogledalih reflektirane dele skulpture in dogajanja ob njej in končno na dogajanje v njenem središču; do njega pa pride, če je kak obiskovalec že vstopil v njen prostor in se znašel v osi objektiva videokamere (zato smo zapisali, da oživita to delo poleg energetskih virov vsaj dva gledalca). Dogajanje v središču torej v živo snema kamera in ga prenaša na preostale, z magnetoskopskimi posnetki ne zasedene monitorje na informacijskem stolpu. Tudi mere tega ambienta, ki zahteva svojevrstno opazovalčevo udomačitev, niso skromne: 3,60 × 9,60 × 6,50 m.

Pod udomačitvijo mislimo na dejstvo, da si mora opazovalec vzeti čas (mimogrede, to delo ima tudi nesporno časovno dimenzijo: na monitorjih se vidi njegova sedanjost in na magnetnem traku ohranjena preteklost), kar pomeni, da ne gre mimo, temveč zainteresiran stopi v ambient in začne opazovati. Tako, kot se vidi sredi *Posredniških postaj,* se namreč še nikoli ni videl, zato je zainteresiran za svojo umestitev v svojevrstno kodirano estetsko strukturo. Temeljito srečanje z umetnino pa zahteva tudi njeno zaznavanje iz različnih zornih kotov in interes za posnetke (tudi drugih opazovalcev) na informacijskem stolpu. Vsekakor je poudarek na zaznavanju, na njegovih laboratorijskih raziskavah, povezanih z večplastnim izkustvom časa. Sam aspekt zaznavanja pa nas tako rekoč ekskluzivno usmerja k jedru estetskega in estetike same in k njenim odgovorom na vprašanje, kako je nekaj lahko čutno opaženo in kako ni. To pa je usmeritev, ki jo je v umetnosti 80. let izredno aktualiziral prav postmodernizem. V svojem eseju o sporu med modernističnim kopernikanskim načelom in postmodernistično rehabilitacijo ptolomejskega »naravnega« pogleda je ta premik opisal Peter Sloterdijk takole: »Če je možna kulturna teorija v postmoderni samo še kot kritična teorija mobilizacije, potem bi morali, skeptični do oboroževanja, na novo ovrednotiti dosežke kopernikanske moderne. Za estetiško teorijo dozori s tem neka daljnosežna konsekvenca: njen glavni pojem se ne more več glasiti kreativnost, temveč mora biti zaznavanje. (…) Šele potem, ko je kreativizem ovržen, lahko estetiška teorija postane to, kar ni smela postati v divje delavni moder-

ni: šola zaznavanja, nauk o razorožitvi, navodilo za splošno komponiranje, umetnost druženja z umetnostjo, tehnika debrutalizacije tehnike, estetiška ekonomija, logika prizanašanja, znanost o opuščanju.«[152]

Poudarek pri tem Sloterdijkovem razmišljanju je na svojevrstnem receptivnem odnosu v smislu odsotnosti agresivnega aktivizma, zavezanega modernizaciji in fetišizmu novega, in hvaležni predmet te »alter in hkrati post« estetike so tudi umetnine, delane na način Schwartzovih *Posredniških postaj.* Presojanje tega dela po merilih estetike moderne se nam zato izkaže kot neproduktivno; glede na merila novega in zakone produkcijskega aktivistične poetike je namreč videti kot povprečna multimedialna umetnina, ki rabi že znane postopke. Uporaba računalnika po zgledu, na primer, projekta *Računalniška umetnost,* izdelka Fielmann Optic in postavljenega na razstavi *Terminalska umetnost* v Linzu 1986. leta, bi lahko izboljšala to delo v inovacijskem smislu. Gledalec bi namreč lahko potem sam z variiranjem barv ter vodoravnimi in navpičnimi premestitvami moduliral svojo, na živem videu ulovljeno podobo v središču ambienta. *Posredniške postaje* pa so, za razliko od Kubotovih *Niagarskih slapov,* sporne tudi glede na kriterije tradicionalne estetike; ta izdelek bi lahko spreminjali, mu kaj odvzeli ali dodali, ga dovrševali. Ambientalno ogrodje, ki je izdelano iz vezanih plošč, bi bilo lahko iz drugače oblikovanega pleksi stekla. Umetnina *Posredniške postaje* ni homogena, temveč heterogeno »montirana« in ima neprepustno ozadje za kakršnokoli (simbolno) globino. Ne omogoča vertikalne, temveč samo horizontalno, zato pa — glede na čutne zaznave — toliko bolj razkošno percepcijo.

Poleg ambientalnih in multimedialnih, predvsem s pomočjo elektronskih medijev omogočenih del, sodijo v skupino zanimivih sedanjih umetnin tudi inscenacije performanca kot svojevrstne umetnosti neposrednosti in umetnikovega telesa. Akcionistični performance je značilna umetnost 70. in 80. let 20. stoletja, katere korenine najprej segajo k hepeningu 60. let kot svojevrstni obliki upora do abstraktnega ekspresionizma v prvem povojnem obdobju in akademskega umetniškega modernizma 50. let, deloma pa tudi k italijanskemu in ruskemu futurizmu, nadrealističnemu filmu in predvsem dadaizmu. Adrian Henri, avtor 1974. leta izšlega dela *Celostna umetnost,* povezuje performance s hepeningom in environmentalnimi deli ter, posredno, s tradicijo wagnerijenskega celostnega umetniškega dela (total art work, gesamtkunstwerk). Pomemben impulz za nastanek hepeninga kot umetniške

---

[152] P. Sloterdijk, Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt na Meni, 1987, s. 65, 66.

zvrsti je prispeval tudi (ameriški) pop art s svojimi iskanji stičišč med umetnostjo in dejanskostjo, tudi njenimi najbolj trivialnimi razsežnostmi. Sicer pa je Adrian Henri opisal jedro hepeninga (njegovi prvi in najpomembnejši umetniki so v 60. letih bili Claes Oldenburg, John Cage, Allan Kaprow in Yves Klein) z besedami: »Osrednji koncept, viden z umetnikovega stališča, je tisti kolaža, postavljanje nesorodnih elementov iz realnega življenja v odnos, ki si ga izmisli umetnik.«[153]

Sicer pa je hepening, opazovan s stališča publike, nenadna, težko definirana, šibko formirana, saj slučajnostna umetniška javna improvizacija, ki računa na takojšnjo re-akcijo opazovalcev. V svojem jedru je to dejanje revolta in nestrinjanja, ki pa v 60. letih ni bilo namenjeno samo akademskim ustanovam umetnosti, temveč predvsem samim konvencijam družbe in politike. V tem smislu lahko razumemo tudi nekaj ekstremnih del dunajskega akcionizma, med njimi *»Scheiss-Aktion«* Güntherja Brusa. Elisabeth Jappe, svetovalka za performance na 8. kasselski documenti, prav zato razume dogodke 1968. leta kot velik hepening. Pomembno vzpodbudno za umetniško uveljavitev hepeninga, tudi v smeri performanca kot čiste umetniške zvrsti, pa je prispeval t. i. body art in njegovo odkrivanje telesa kot umetniškega medija oziroma telesnih akcij kot sredstev za samoizkušanje.

Po definiciji Jürgena Clausa, avtorja dela *Umetnost danes,* se hepening »konstituira na sečišču treh medijev: likovnega, glasbenega in gledališkega«.[154] Ta razsežnost pa je značilnost tudi performanca v smislu naslednje izjave Elisabeth Jappe: »Performance ostaja na prvem mestu oblika likovne umetnosti. Vendar pa je na mah razširil s celo množico možnosti slovar likovne umetnosti, tako da je in ostaja v bistvu intermedialna, meje prekoračujoča delovna metoda.«[155] Pri tem je poudarek na likovnem povezan tudi s samo tradicijo performanca kot umetnosti likovnikov (na primer Kleina, Pollocka in Beuysa), ki so začeli izgled (lik) svojega delanja (ali tudi nedelanja in uničevanja) slike vključevati v samo umetnost. Mislimo na intencije, povezane z (neo-avantgardističnim) odstranjevanjem meja med umetnostjo in življenjem ter umetnikom in umetnino. Pri tem gre tudi za atraktivno izvedbo tiste razsežnosti umetnosti, ki je povezana z javnim zanimanjem za kontekst (nastajanja) umetnine. »Od začetka romantičnega gibanja je

---

[153] A. Henri, Total art, New York in Toronto, 1974, s. 88.
[154] J. Claus, Kunst heute, Frankfurt na Meni / Berlin 1986, s. 210.
[155] Katalog documente 8, Aufsätze, s. 116.
[156] A. Henri, Total art, s. 133.

postalo jasno, da umetnikovo življenje ali legenda o njem konstituira del javnega odnosa do njegovega dela; glej Byronov ali Gauguinov primer.«[156]

Za razliko od evropskega, izraziteje likovnega performanca pa je ameriški povezan s tradicijo glasbenikov in plesalcev (John Cage, Merce Cunningham), ki so v tej usmeritvi tudi dovršeno razvili svoje tehnike in metode. Za razliko od te tradicije (ki gradi na zgledni profesionalni veščini), pa je evropski performance še vedno bistveno povezan s tematiko, sporočilom in z odzivi publike (na primer akcije Otta Dresslerja). Pri tem ne gre več za reakcije občinstva, ki so bile pri klasičnem hepeningu povezane celo s šokom ob agresivnem nastopu izvajalcev, temveč za njegovo sodelovanje, ki je vključeno v sam tok akcije. Seveda obstaja nevarnost, da ameriški tip performanca, ki gradi na brezhibni, skrajno profesionalizirani tehniki (pogosto dosega že odrsko), moti to sodelovanje z (laično) publiko, zato še naprej obstaja t. i. »raw performance«, pri katerem učinkuje impresivno prav umetnikovo nerutinirano srečevanje z različnimi mediji in izrazi.

K množičnemu razvoju performanca v 80. letih so prispevali tudi koncepti razširjenega pojma umetniškega dela (na primer Beuysova ideja o socialni plastiki) in o umetnosti kot obliki obnašanja pa tudi sam razvoj likovnih in scenskih umetnosti (na primer instalacij), tako da je bila ta zvrst na 8. documenti prikazana že v vsej svoji raznovrstnosti, kakovosti pa tudi etabliranosti, že definirani umetniški upravičenosti (od Allana Kaprowa do Rachel Rosenthal). Poudarek pri dogodkih performanca, ki je izrazita (tekoča) umetnost časa, se še vedno nahaja na umetnikovem telesu in raznovrstnemu početju z njim in na materialih, predmetih, tehniških napravah in citatih, ki jih uporablja. Svoje telo z govornimi funkcijami in gibi postavlja umetnik v odnos do predmetov na način, ki je kar se da impresiven, tako da zainteresira opazovalca za estetsko razsežnost dogajanja. Neposrednost, se pravi kar se da velika bližina vsakdanji in profani razsežnosti bivanja, ima tukaj presodno vlogo. (Zopet) gre za zmagoslavje umetniškega ospredja, površine, čisto čutnega izgleda dogajanja in s tem za svojevrstno nezaupanje do globine, ideje, (metafizičnega) ozadja umetniških del. Opraviti imamo tudi s svojevrstnim nezaupanjem do tradicionalno koncipiranih umetnin: nekaj izraziti samo s sliko, (literarnim) besedilom ali glasbenim delom je za takšen model umetnosti preprosto premalo.

Umetnik performanca se ne zadovolji s tradicionalno (posredno) umetnostjo opredmetenja, temveč izhaja iz potrebe, da mora sam neposredno stopiti pred gledalca, in to v vlogi ustvarjalca samega in ne

poustvarjalca. Če pomislimo tukaj na Josepha Beuysa, lahko zapišemo, da se je v svojih instalacijah približal željenemu, recimo kar idealu, šele v trenutku, ko se je pokazal tudi sam, ko je stopil izza slike v likovno ospredje samo, med svoje ekskluzivne »nordijske« materiale in nenavadne naprave. Z deli in dogodki performanca je nastopil konec tiste logike tradicionalne neoklasicistične umetnosti, ki je v tem, da se umetnik-genij po dokončanju svojega umetniškega dela ves ničen in že nepotreben popolnoma umakne, ga tako rekoč ni več, javnosti pa je (za stoletja) prepustil bleščečo umetnino kot nekaj, kar posameznikov obstoj daleč presega oziroma je do njega nevtralno.

Tu se seveda postavlja vprašanje, zakaj je prišlo do tega svojevrstnega zdvomljenja (nekaterih) umetnikov nad močjo tradicionalnih žanrov, zakaj torej ves ta napor po večji neposrednosti, zakaj je sedanja slika dovršena, metaforično rečeno, šele takrat, ko stopi v' »okvir« umetnik sam, skupaj še s kako »sliko«? Odgovor na to vprašanje lahko poiščemo v velikih spremembah na področju ekonomije čutnega in sedanjih (medijskih) ikonografij, ki so načele tradicionalni lesk umetnine (avro, »konkurenčno lepi umetniški videz«), tako da je predvsem na ravni podob (torej na področju, ki bistveno zadeva likovne umetnosti) prišlo do sprememb, ki so usodno načele prestižnost tradicionalnih umetnin na njem. Zgolj likovno umetniško delo ni tukaj (očitno) nič več posebnega.

Dela-dogodki performanca so dela z omejenim trajanjem brez tradicionalno koncipiranega odra ali okvirja. Vendar pa ekskluzivna postavitev, nepredvidljivo izvajanje in maksimalna profesionalnost vendarle vzpostavljajo neko ločnico med gledalci in izvajalci, ki pa je ločnica umetniškega avtonomističnega koda samega. Prav tako pa tudi številni umetniki-izvajalci te zvrsti še vedno stavijo na trajnost, povezano z muzealizacijo svojega početja. Performance ni nekaj za enkrat in potem nikoli več, temveč je že zgledno etablirana umetniška zvrst. O delih performanca obstajajo pisani viri, filmska in video dokumentacija, avdio kasete itn. Tudi ta zvrst je zgledno na poti v muzej.

Obravnavo sedanjih zanimivih umetnin in njihove formalne nepravilnosti glede na (nadzgodovinski) vzor hartmannovskega pravilnega umetniškega dela končajmo s kratko omembo ekstremnih glasbenih iskanj. Leta 1987 je bila linška Ars electronica posvečena teoretski tematizaciji »svobodnega zvoka« in festivalskim razstavam in prireditvam na to temo. Umetniški svetovalec tega festivala Peter Weibel je v svojem referatu *Svobodni zvok med molkom, šumom in glasbo* zapisal: »Odslikava industrijske mehanoelektrične družbe v samih glasbenih

inštrumentih, da bi proizvedli glasbo, ki bi tej družbi ustrezala, pri čemer je bila tudi nujna vključitev industrijskega hrupa in emancipacije šumov, je torej privedla do preoblikovanja glasbenih inštrumentov od lesenih in pločevinastih ročnih izdelkov k magnetnim trakovom in elektronskim sintetizatorjem.«[157] Avtor tukaj ugotavlja spremembe tako na polju glasbenih učinkov (vključitev hrupa in šumov) kot tudi pri glasbenih produkcijskih sredstvih-inštrumentih (magnetni trakovi, sintetizatorji). To dejstvo dopolnjuje še z ugotavljanjem vprašljivosti komponista-avtorja v klasičnem smislu, prav tako pa tudi partiture in interpreta v sedanjem postmodernem obdobju repeticije (v smislu koncepcije Jacquesa Atalija), v katerem gre za vseprisotnost glasbenega in za delanje glasbe z elektronskimi inštrumenti, ki proizvajajo sintetične zvoke, mogoče izključno s temi napravami.

Te spremembe kot tudi tisti splošni impulzi sedanjega, izrazito multimedialnega oblikovanja (povezave likovnih umetnosti z glasbo, plesom, gledališčem) vodijo k t. i. sonični umetnosti, temelječi na zvočnih skulpturah in zvočnih instalacijah (avdioenvironmentalnih delih), pri katerih, kot piše Peter Weibel, konvergirajo naslednje točke razvoja sedanje glasbe: 1) uporaba novih inštrumentov, pri katerih je ukinjena razlika med glasbenimi in neglasbenimi toni; 2) v glasbo se vključuje hrup, šume in molk okolja; 3) izginjata interpret in komponist; 4) omogoči se prostorsko širjenje osvobajanja zvokov od zvočnega traku do zvočne skulpture. Pri tem je mišljeno plastično udejanjenje osvobojenega zvoka v odprtem prostoru brez običajnih glasbenih parametrov. Poleg zvočnih skulptur, na primer Boba Wilhita, Richarda Watersa in Terryja Foxa, in tonskih instalacij, na primer Christine Kubisch in Davida Askervolda, so značilna dela sodobnejših glasbenih iskanj tudi velike environmentalne instalacije, pri katerih imamo opraviti z arhitektonsko ali skulpturalno glasbo, povezano z dejstvom, da se toni širijo v prostor, pri tem pa hrup in šumi iz okolja vdirajo v glasbeno delo. Za ta dela, ki združujejo likovno in glasbeno razsežnost, je značilno, da sta vid in sluh hkrati stimulirana, sicer pa so to umetnine brez partiture in pristnega komponista, kajti toni izvirajo iz zunajglasbenih virov, iz vsakdanjega naravnega in industrijskega okolja. Zvoki tovarniških in transportnih naprav se vključujejo v ta dela, prav tako pa tudi tisti iz različnih medijev (TV, telefon, radio) in iz narave (viri: svetloba, voda, veter, toplota). Med značilna dela omenjene

---

[157] P. Weibel, Der freie Klang zwischen Schweigen, Geräusch und Musik, katalog Ars electronice, Linz, 1987, s. 13.

eksperimentalne usmeritve v razširjeni prostor glasbenega pa sodijo tudi dela, ki temeljijo na človeškem telesu kot sredstvu za produkcijo neobičajnih zvokov.

Za to usmeritev so značilna dela nizozemskega komponista Harryja De Wita, vezana na njegovo iznajdbo *kostrumenta.* To je plastificirano oblačilo, v katerega so vgrajeni kontaktni mikrofoni (kostrument = kostum in inštrument). Z udarjanjem po telesu, oblečenim v to obleko — napravo, se sproščajo zvoki, ki se preko ojačevalcev in zvočnikov širijo v prostor. To udarjanje seveda ni naključno, temveč je del ekstatično ritmizirane predstave — baletnega performanca, kakršno je, na primer, delo *Vtelešenje,* ki je bilo pomladi 1986. leta postavljeno v amsterdamskem gledališču Shaffy. Nastopajoči (Harry de Wit, Shusaku Takeuchi in Isabelle Guillaume) so v tej predstavi domiselno povezovali ples z glasbo (ki so jo delali sami), (likovnim) prostorom, gledališčem in sodobno tehnologijo. Barve zvokov, njihov ritem, jakost in akustika so bile pri tem strukturirane na izrazito oseben način; videti in slišati je bilo, da je pri tej predstavi vrhunska tehnika dejansko v službi posameznikovega umetniškega izraza.

Tako za omenjeno De Witovo delo kot za druga iskanja v smeri razširjenega glasbenega izraza je značilno, da izrazito udejanjajo neoavantgardistično intencijo po prestopanju meja žanra, po umeščanju v širši družbeni, prekoumetniški prostor in po vnosu enkratne in trenutne umetnikove senzibilnosti v umetnino kot dogodek. V smislu teorije Charlesa Jencksa ne sodijo takšne umetnine v postmodernizem, temveč v pozni modernizem; postmodernistične so le v smislu naslednje izjave Petra Bürgerja: »Kar doživljamo, je (...) vdor avantgardistične problematike v umetnost moderne.«[158] Glede na normo pravilne umetnine pa nam ta večmedialna dela kažejo strukturo z izrazito obsežnim, z umetnikovo imaginacijo slabo posredovanim ospredjem, pri katerem je moč vrsto sestavin poljubno menjati (opuščati ali dodajati). Delež k zanimivosti in estetski učinkovitosti teh del prispevajo bolj tehnološke rešitve kot pa umetnikova veščina. Gre tudi za dela, ki so delana kot hipne improvizacije, vendar pa jih naprave tehniške reproduktivnosti posnamejo in »ulovijo« za stoletni muzej umetnosti. Ko poudarjamo zanimivost, mislimo pri tem tudi na zanimivost osebnega stila, ki odseva v umetninah, kajti v mnogočem se lahko strinjamo s Hannsom-Georgom Gadamerjem, ki pravi: »... Ni več mogoče govoriti o stilu, ki

---

[158] Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde, ur. Christa in Peter Bürger, Frankfurt na Meni, 1987, s. 12.

sodi v določeno obdobje. Edini stil, ki obstaja, je umetnikov osebni stil, in edina pot, ki jo lahko obnovim, je, da vržem retrospektivni pogled preko celote umetnikovega dela.«[159]

Omenili smo obsežno, v mnogočem poljubno, slabo posredovano in zato heterogeno ospredje teh del. Glede na hartmannovsko normo »pravilne« umetnine lahko prav v duhu njegove estetike zgoščeno navedemo še nekaj drugih poglavitnih odklonov in deformacij, ki pa so bistveni prav za razrede sodobnejših in tudi že zelo sodobnih del tehnoarta (kibernetične umetnosti), kar seveda pomeni, da ti odkloni niso napake, ampak dejansko konstitutivni momenti umetnin in njihovega sveta (oblikovanja, vrednotenja, recepcije) danes. Ob večplastnem ospredju, ki omogoča (ali pa tudi ne) horizontalno prehodnost med plastmi, lahko ugotavljamo še naslednje »odklone« in s tem nove zakonitosti:

- Prehodna za v ozadje umetnine je lahko samo ena plast ospredja, recimo plast videa, vključenega v kako multimedialno instalacijo.
- Ideja je oblikovana v slabo obstojnem, tekočem in nematerialnem mediju, ki se subjektu ideje umetnine kar se da slabo upira, mu torej omogoča fantastično manipulabilnost in igrivost, vendar pa ima ta narava instantnega medija tudi svojo omejitev, se pravi, »ceno«, kajti oblikovanje v njem izgublja na svoji avtoriteti enkratnosti in trdne določenosti.
- Poudarek se od globinskih plasti ozadja seli na strukturirano in z glamourjem obsijano površino ospredja.
- Umetniki vpeljejo nove in nove trike, in sicer izpuščajo posamezne plasti ali pa gredo v podvajanje srednjih plasti dela (recimo zapeljevanje s postmodernističnim citatom), kar vodi k širšemu prostoru in času takšnih umetnin, na vsak način pa blokira sleherno linearnost.
- Poudarek se od derealizacije (»razdejanjenja«) vedno močneje prenaša na realizacijo, udejanjenje. Vrsta del t. im. tehnološke umetnosti izrazito investira tudi elemente profanega in opušča subtilnejšo »irealnost«.
- Prihaja tudi do opuščanja čistosti estetskega koda in do povezovanja področja umetnosti z znanostjo, tehnologijo in vsakdanjostjo.
- Kontemplativno zaznavo subtilnih iger z obliko in užitek na njih nadomešča igra kot način (tehnoludistične) recepcije.

---

[159] Klausa Larija pogovor s Hannsom-Georgom Gadamerjem, Flash art, Oktober 1987, s. 79.

- Ob avri umetnine narašča pomen avtorjevega glamourja, ki stopa v poseben odnos z avro umetnine. Po dokončanju dela, torej po ustvarjalnem aktu, ki je pri Hartmannu funkcioniral kot pravcati metafizični predmet, se je tradicionalni umetnik ves neznaten umaknil, sodobni (predvsem od J. Beuysa in A. Warhola dalje) pa vztraja fizično pri delu in s svojo eksistenco govori zanj.

AKCIJE IN PROSTORI ESTETSKEGA ČLOVEKA

Tudi če postmodernizem, postmoderno, postindustirjsko družbo, pozgodovino in druge »postizme« razumemo kot samo tehniške oznake, modne »buzzwords« ali celo konstrukte avtopoetičnega pogona družbenih teorij, ki proizvajajo svoj, v mnogočem imanentni logiki teoretskega samonanašanja prirejeni pojmovni aparat, so vsebine, se pravi prelomi in kulturni obrati (zamenjave paradigem), ki jih pod temi oznakami reflektirajo družboslovne in humanistične teorije, povsem dejanske in evidentne na ravni čutne in psihosocialne ekonomije, ki spremlja posameznika Zahoda (evroameriškega duhovnega, medijskega in ekonomskega, torej geografskega sveta) v 80. in 90. letih. Problematika, ki jo reflektirajo med seboj sicer pogosto različni, celo izključujoči si pogledi — mislimo na teoretske prispevke Frederica Jamesona, Daniella Bella, Alvina Tofflerja, Charlesa Jencksa in Francisa Fukuyame na eni in Jeana Baudrillarda, Paula Virilia, Jeana-Françoisa Lyotarda, Viléma Flusserja, Marvina Minskya in Josepha Weizenbauma na drugi strani — nas nedvomno usmerja k že zelo spremenjenim družbenim, ekonomskim, urbanim, političnim, psihosocialnim in estetskim razsežnostim vsakdanjosti, ki jo lahko opišemo kot niz obratov, zamenjav paradigme in prehodov, med katerimi naj opozorimo predvsem na naslednje:

Prehod - od industrijske, »težke« produkcije k postindustrijski, storitveni dejavnosti, oprti na znanje in rabo tehnologij tretje industrijske revolucije,
- od pasivne konsumpcije k aktivni prosumpciji,
- od centralističnega fordizma k neofordističnim oblikam fleksibilnega, na mrežni promet oprtega kapitala,
- od industrijskih strojev k inteligentnim strojem in strojem kot »gadgets«,
- od delavčeve odtujenosti k priključenosti postindustrijskega posameznika na stroje kot virtualne proteze (v smislu širitve funkcij naravnega telesa),
- od diskurzivnega k figurativnemu (od pisave k sliki),
- od množičnega k individualnemu,
- od centralizacije k decentralizaciji in disperznosti,
- od monizma k soobstoju nekompatibilnih struktur,
- od tayloristične racionalizacije in standardizacije k diverzifikacijam in načelu mozaičnosti,

- od časa k »prostorčasu« in prostoru,
- od globinskih učinkov k površinskim učinkom, opredeljenim v smislu kompleksne brezglobinskosti,
- od produkcije k prostočasnim dejavnostim,
- od discipline k razvedrilu in zabavi (usmeritev v hedonistični individualizem),
- od uniformiranih razrednih določitev k življenjskim stilom,
- od nacionalne države k oblikam skupnosti, ki temeljijo na a) mrežni konektiranosti, b) regionalnem načelu, c) nadnacionalnem globalnem povezovanju,
- od geopolitike h kronopolitiki,
- od vojne tradicionalnih mehanskih orožij k vojni potencialnih, varljivih in inteligentnih orožij.

Že na prvi pogled so ti obrati, vzeti iz različnih kontekstov, tukaj nanizani relativno stihijno in nepregledno, pa čeprav usmerjajo k substancialnim prelomom in zarezam. Osmisli jih lahko le področna in modularna aplikacija, ko se, recimo ob tematizaciji sedanjega koncepta vojne, poveže problematiko transpolitike in novih tehnologij z novimi koncepti prostora in časa, ali pa, če ob analizi fleksibilnih storitvenih dejavnosti v postindustrijski enoti (obratu) opozorimo na njene postfordistične in posttayloristične aspekte ter na nove oblike decentralizirane, nelinearne organizacije dela.

Smiselne povezave konceptov prehodov in kulturnih obratov lahko izvedemo tudi ob primerih s področja množične kulture in nove, predvsem na vizualne medije oprte umetnosti. Pri t. i. medijski umetnosti lahko ugotavljamo nove koncepte prostora in časa, imaterialnosti, interaktivne recepcije, konektiranosti, sodelovanje znanosti, tehnologij in umetnosti (torej »dediferenciacijo«) in prehod od diskurzivnega k figurativnemu. Omenjene prehode pa lahko umestimo tudi v kontekst širše sociološke in filozofske obravnave, ki bi upoštevala tako Simmlove kot Webrove prispevke k problematiki moderne, Foucaultovo razlikovanje med klasicističnim in modernističnim episteme, nov pogled na vlogo nezavednega (od Levi-Straussa do Lacana) in Habermasova branja Nietzschejevega preloma s heglovstvom. Nič manj produktivni pa niso tudi primeri iz sodobnih znanosti, še posebno tisti, ki usmerjajo k teorijam nelinearnih sistemov, teorijam kaosa, kvantne fizike, endofizike, fraktalne geometrije narave, molekularne biologije, sistemske teorije in k drugim poskusom v smeri relativiranja starih »postav«.

V tem poglavju se ne bomo prvenstveno ukvarjali z zamenjavami paradigem in kulturnimi obrati, vendar pa bomo nekatere med njimi

nedvomno upoštevali pri obravnavi problematike, ki sega k estetiki vsakdanjega življenja in tudi k širši družbeni pomenljivosti nove situacije postindustrijskega posameznika, postavljenega v pokrajine prostočasnih dejavnosti. Zanimal nas bo posameznik kot »homo aestheticus« ter njegove akcije in gibanja po pokrajinah blaga in zabave, ki implicirajo vrsto prelomnih povezav nekdaj izključujočih se ravnanj in opredelitev; usmerili se bomo namreč k postindustrijskemu povezovanju dela in zabave, discipline in užitka, nakupovanja in estetskega doživljanja ob njem. Tematizirali pa bomo tudi inštitucije, značilne za uresničevanje individualističnega hedonizma v družbi zabave, spektaklov, iger in prostega časa.

UNIVERZALNOST ESTETIZACIJ V POSTMODERNI

Svet devetdesetih let 20. stoletja je okolje, v katerem je vse za nalašč, se pravi faktično in fiktično, kar se da oddaljeno naravi, danostim in izvirnikom. Narejeni in simulirani, hiperrealni in virtualni, po včerajšnjih predstavah in naziranjih *ersatz* svet postaja poglavitni svet današnjega posameznika, živečega v postindustrijskih družbah potrošnje in informacij, ki postajajo — spričo intenzivnega izključevanja ljudi iz delovnega procesa (kar izhaja iz predčasnega upokojevanja, krajšanja delovnega dne in brezposelnosti) vedno bolj tudi družbe zabave, kulturnih in uprizorjenih (predvsem medijsko podprtih) dogodkov.

Svet, ki je za nalašč, je narejeni, umetni svet. Oblikovan je tako, da je kar se da prijeten za tiste, ki jim je namenjen, torej za posameznike, ki razumejo njegove dominantne trende v smislu spektakelskih dogodkov, nakupovanj (šopingov), flaneurstva, pustolovščin, iger, zabave, tveganih dejanj, medijev, (množičnega) športa, mode, popularne kulture in jetseta. Narejeni svet 90. let je zato po svojih površinah (lesku, glamourju) kot v svojem jedru (načinu ravnanj) izrazito estetski, se pravi, da je narejen estetsko, torej estetiziran.

Ko omenjamo estetiziranost, smo pri estetizaciji kot procesu, ko se neestetsko naredi (za) estetsko, in to za nalašč, se pravi v smislu nabijanja menjalne vrednosti ali učinkovanj fascinantnosti in prijetnosti tistim stvarem, ki se jih estetizira. Svet, ki je za nalašč, vključuje interes, in tudi estetizacije so že od nekdaj oprte na interese. Spomnimo naj na estetizacijo politike, javnosti in dela v Tretjem rajhu, na estetizacijo politike sploh v vseh totalitarnih režimih (od kimilsungovskega do titoističnega) in tudi na strankarske in predsedniške konvencije t. i. zahodnega sveta in na »kulturni miting« v podporo četverice na Slovenskem, ki so tudi investirali prijeme estetizacije politike.

O estetizaciji politike je prvi pisal Walter Benjamin v svojem eseju *Umetniško delo v času tehniške reprodukcije* (1935/36), na ta fenomen pa je ob pogledu na stadionske spektakle z množicami nastopajočih opozoril že pred njim Siegfried Kracauer v svojem tekstu *Ornament mase* (1927. leta). Estetizacija politike kulminira — v smislu Benjaminovih analiz — v estetizaciji vojne, in sicer v smislu fašistične apoteoze vojaških tehnologij, ki jih je značilno slavil in opeval že italijanski futurizem (recimo Marinetti v *Manifestu ob etiopski kolonialni vojni*).

Pri tovrstni estetizaciji se je predvsem poudarjala fascinantnost vojaške tehnologije, se pravi njenih naprav od puške do tanka, od bombe do bojnega letala, futuristi so izpostavljali »pesniško vrednost« vojaškega stroja, ločeno od njegove uporabnosti, se pravi ubijalske funkcionalnosti, in se čudili strojnemu gibanju, preciznosti, hrupu, lesku in lepoti.

Pri futuristični estetizaciji vojne in predvsem vojaške tehnike je nedvomno poudarek na nečem, čemur bi lahko rekli atraktivna tehnološka šminka, Zalivska vojna na začetku 1991. leta pa je koncept estetizacije vojne stopnjevala do nečesa, kar lahko poimenujemo demonsko estetsko.[160] Pri tem gre za tip cool, sterilne, medijsko podprte in cenzurirane vojne slik, ki se večer za večerom v tv mediju reproducira kot video igra, pri kateri sodobna vojaška tehnika tako prikleni gledalca, da ni očaran le nad njenim kozmetičnim, vnanjim vtisom, ampak estetsko uživa ob »lepoti rušenja«. Demonsko estetsko so spodbudili še posebno posnetki bližanja cilju t. i. pametnih (angl. smart) bomb kot 907 kg težkih naprav, ki imajo v konici posebno računalniško in video enoto, namenjeno sledenju laserskemu žarku.

Pri tem gre dejansko za laserski žarek, ki se je že odbil od cilja, ki ga je poprej iz laserskega vira osvetlilo, se pravi, za uničenje določilo vojaško letalo (recimo F-117 Stealth ali F-111F ali F-15 Eagle), inteligentna enota v bombni konici (angl. laser-seeking guidance unit) pa začne bombo na podlagi sledenja laserju in video podatkov usmerjati k cilju. Kamera na bombi pri tem dobavlja tiste fantastične »orbitalne« posnetke cilja nekaj trenutkov pred uničenjem, ki jih je tako prepričljivo predvajal CNN, pri tem pa gre za aparat, ki se tudi sam uniči, sesuje; ko bomba trešči v cilj, slika ugasne, ne da bi posnela posledice. Tu smo nedvomno pri demonsko estetskem v smislu čistega užitka ob pogledu na uničevanje (kar spominja na Neronovo držo ob pogledu na goreči antični Rim), pri tem pa so v oklepaje (in popolno temo) absolutno postavljene vsakršne posledice uničenja, torej dejanska groza in neestetskost razbitega cilja. Režija sodobne medijske konstrukcije resničnosti torej tudi grozo, bolečino in smrt distribuira kot čisto estetske fenomene.

Ob estetizaciji politike, ki prvenstveno pomeni prenos estetskih in kulturnih vsebin na politične manifestacije v smislu nabijanja politične menjalne vrednosti takšnim dogodkom, procesom in projektom, se pravi oblikovanje njihove prijetne konkurenčnosti z namenom, da fascinirajo množico volivcev (ali pa da ves svet navdušijo za stališča ti-

---

[160] Prim. J. Strehovec: Zamenjava paradigem, težave s sedanjostjo, v: Literatura, št. 12/1991, str. 76—84.

stih, ki, kot v Zalivski vojni, razpolagajo z najnovejšo sofisticirano tehnologijo), je v družbeno teorijo vstopil tudi koncept blagovne estetike, ki ga je uvedel Wolfgang Fritz Haug s svojim delom *Kritika blagovne estetike* (1971).

Estetizacija ne pomeni samo olepševanja, kozmetike in krašenja. Lepo (gr. kalon, lat. pulchrum oz., v renesansi, bellum) ne zadeva zgolj vnanjih, površinskih učinkov, se pravi mode, kozmetike, stylinga in ornamentalike v smislu iger z oblikami. Estetsko je vse tisto, kar prijetno učinkuje na čute, jih stimulira, »nagovarja«, zaposluje in zadovoljuje, kar nas usmerja tako k splošnim in najsplošnejšim vprašanjem estetike, kot, gledano zgodovinsko, vede o čutnem spoznavanju (recimo Baumgartnerjev koncept »cognitio sensitiva« v smislu gnoseologie inferior) in tudi k njenemu napetostnemu odnosu do racionalnega. Ko omenjamo estetiko in estetsko, smo takoj tudi pri zgodbah in zgodovini te teorije, ki se je od teorije naravno lepega usmerila s Heglovimi *Predavanji o estetiki* k teoriji umetniško lepega in se uveljavila tudi in predvsem kot filozofija umetnosti. Tudi ta obrat je proizvedel določene konsekvence za samo razumevanje estetizacij, kajti ob poudarku kozmetičnih, se pravi čisto površinskih učinkovanj, vključuje ta pojem tudi določene aspekte prenosa umetniškega načina na zunajumetniško resničnost. Tu gre predvsem za posploševanje tistega umetniškega načela, katerega jedro je lahkotnost, manipulabilnost, vehementno modeliranje in relativno neteżavno premagovanje »teže« realnega, bodisi v obliki materije bodisi v obliki zakonov. Pri tem se v okviru tega razumevanja vzpostavlja enačaj med estetskim in umetniškim, in sicer ne v smislu povezave lepega in umetnosti, temveč v smislu virtualnosti, lahkotne simuliranosti, derealizacij in dostopnosti modeliranju.

Tovrstni pogledi so še posebno spodbujeni s procesi t. i. nematerialne množične kulture, vezane na digitalni in video elektronski medij, pri katerem je mogoče neverjetno lahkotno manipulirati z dejanskostjo. Filozof Wolfgang Welsch je to dejstvo izrazil z besedami: »Kdor dela vsak dan s CAD (računalniško podprtim oblikovanjem, op. J. S.), ve, kako malo realna je realnost in kako zelo se jo da estetsko modelirati… Televizijska realnost ni več povezana in neizbežna, temveč je nasprotno izbirna, spremenljiva, razpoložljiva, bežeča. Če komu ni kaj všeč, preklopi naprej.«[161]

Že od nekdaj se v matematiki elegantne rešitve problemov opisuje tudi kot estetske, kar usmerja k nečemu, čemur bi lahko rekli estetičnost

---

[161] W. Welsch: Ästhetisierung — Schreckensbild oder Chance?, v: Kunstforum International, zv. 123, 1993, str. 230.

znanosti. Tudi ta trend je postal opaznejši šele v postmoderni sedanjosti, še posebno s tistimi usmeritvami znanosti, ki so vezane na medij računalniških vizualizacij, torej na računalniško grafiko in na trend, da se je v matematiko vrnilo slikovno. Spomnimo naj le na Mandelbrotovo fraktalno geometrijo narave in na računalniške grafike H.O. Peitgena in P. H. Richterja, razstavljene v okviru projekta *Meje kaosa* (1984) in natisnjene v monografiji *Lepota fraktalov* (1986); računalniško grafiko fraktalov z igrami povečanih in pomanjšanih izhodiščnih obrazcev lahko nedvomno gledamo tudi kot prispevek k že pozabljeni veščini in umetnosti ornamentalike.

Estetsko v znanosti tudi meri na lahko, manipulirajočo, modelirajočo in virtuozno razsežnost estetskega načela. O tem je v besedilu *Digitalni videz* razmišljal teoretik telematične družbe Vilém Flusser: »Beseda 'videz' ima isti koren kot beseda 'lepo' (gre za v nemščini pisan tekst, kar pomeni, da gre za termina 'Schein' in 'schön', op. J. S.) in bo v prihodnosti postala odločilna. Ko bo otroška želja po 'objektivnem spoznanju' opuščena, bomo spoznanje sodili po estetskih kriterijih. Toda to ni nič novega: Kopernik je boljši kot Ptolomej in Einstein boljši od Newtona, ker nam nudita elegantnejše modele. Resnično novo pa je to, da bomo morali, od sedaj dalje, imeti lepoto za edini sprejemljiv kriterij resnice. 'Umetnost je boljša kot resnica.' V t. i. računalniški umetnosti je že sedaj vidno naslednje: čim lepši je digitalni videz, tem realnejši in resničnejši so projecirani alternativni svetovi. Človek kot projekt, ta formalno misleči sistemski analitik in sintetik, je umetnik.«[162] V telematični družbi povezuje estetski, se pravi »lahki«, z derealizacijami opredeljeni medij tako znanstvenike kot umetnike, oblikovalce in politike, športnike in flâneurje. Za estetske akcije in »rešitve« gre pri tem, za, po Welschovih besedah, styling telesa, duše in duha in za pravcatega *estetskega človeka* (homo aestheticus), ki pride po homo politicus, homo faber in homo ludens, in čigar cilji so pogosto opredeljeni v smislu hedonizma in razkošnega, »plutografskega« življenjskega stila.

Tu ne gre le za modo in kozmetiko, za estetiko vnanjega, se pravi šminko, sprenevedali bi se, če bi tudi hedonizem pavšalno postavili kot edini cilj estetizacij (pogosto gre za »nemogoča« povezovanja hedonizma in discipline, recimo pri modnih dietah in športu), ampak smo danes priče interiorizaciji estetskega načela, ki seže pod »kožo«, v samo osnovno stavbo družbenega življenja. Estetski način v smislu

---

[162] V. Flusser: Digitalni videz, v: ČKZ, št. 150—151, 1992, str. 67.

lahkotnih, virtuoznih derealizacij, torej voljne manipulabilnosti s snovmi, ki se komaj kaj upirajo (recimo modeliranje v elektronskem mediju), je danes postal pomnoženo prisoten, posegel je v vsakdanjost, ki se člení na obrede, spektakle in senzacije, zadeva pa — že od Nietzschejevih pogledov v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* tudi sam kozmološki temelj. Resničnost kot konstrukt, ki je delo ljudi v smislu proizvodnje na podlagi oblik zrenja (kantovski problem transcendentalne estetike), fikcij, slik, utvar, projekcij in kompenzacij, je tudi nekaj, kar sodi v najširši, ne le na lepo in umetnost vezan pojem estetike. Ko Wolfgang Welsch v razpravi *Estetizacija — slika groze ali priložnost?* piše, da so v zadnjih dvesto letih resnica, znanje in dejanskost prevzeli estetske konture,[163] misli na epistemološko estetiziranje, ki spremlja tako sistemsko teorijo, kibernetiko drugega reda, endofiziko in vse druge znanstvene relativizme v smislu, da je resnično tisto, kar vladajoči obrazci znanja povedo, da je resnično; avtopoetičnost in samoreferencialnost sistemov je nedvomno lastnost tudi sodobnih znanstvenih ustanov.

Kategorije tradicionalne estetike (od čutnega zrenja, lepega, igre z obliko, stila in derealizacije do estetskih kvalitet, zaznavanja, estetskega ugodja in uživanja) postajajo danes kategorije, ki jih upoštevajo tudi druga področja. Ta proces intenzivno poteka pod obnebjem postmoderne in njene »dediferenciacije«, se pravi povezave področij, promiskuitete zvrsti, miksa in zamenjav. Estetsko v postmoderni spremlja številne vsakdanje aktivnosti, zadeva tisto področje, ki se mu v angleščini reče »leisure« in ki meri s tem na tako rekoč legitimno, dovoljeno in celo forsirano zabavo in uživanje v smislu etimologije tega termina, ki izhaja iz lat. izraza za zakon »lex«, kar pomeni, da je *leasure* dejansko dovoljena, zakonita zabava — angl. pleasure.

---

[163] Prim. W. Welsch: Ästhetisierung — Schreckensbild oder Chance?, str. 233.

ZABAVANJE, POSTOPANJE, NAKUPOVANJE IN REKREIRANJE V »LEPIH« PROSTORIH

Postindustrijska družba, ki vključuje svoje manifestacije v oblikah družbe prostega časa, zabave, spektakla, kulture in uprizorjenih dogodkov, je tudi družba tistih, ki so izključeni iz sveta inštitucionalnega dela, in tistih, ki delajo zelo malo, vendar imajo (recimo spričo konjunkturne zaposlitve na področju financ, trženja in svetovanja) tudi veliko prostega časa in hkrati denarja. Tako prvi kot drugi želijo prosti čas izpolniti z zabavo, mišljeno v najširšem razponu od iger na srečo do rekreacije. Razlika je med oblikami in vsebinami zabave, ki si jih privoščijo tisti, ki imajo tako prosti čas kot denar, in tistimi, ki imajo samo prosti čas, se pravi, da drugega časa sploh nimajo, vendar pa tako prve kot druge povezuje to, da takrat, ko nimajo kaj početi, to počno tam, kjer je naravnost zapovedano, da morajo to početi, se pravi, se iti prostočasne aktivnosti, skratka participirati na »leisure«.

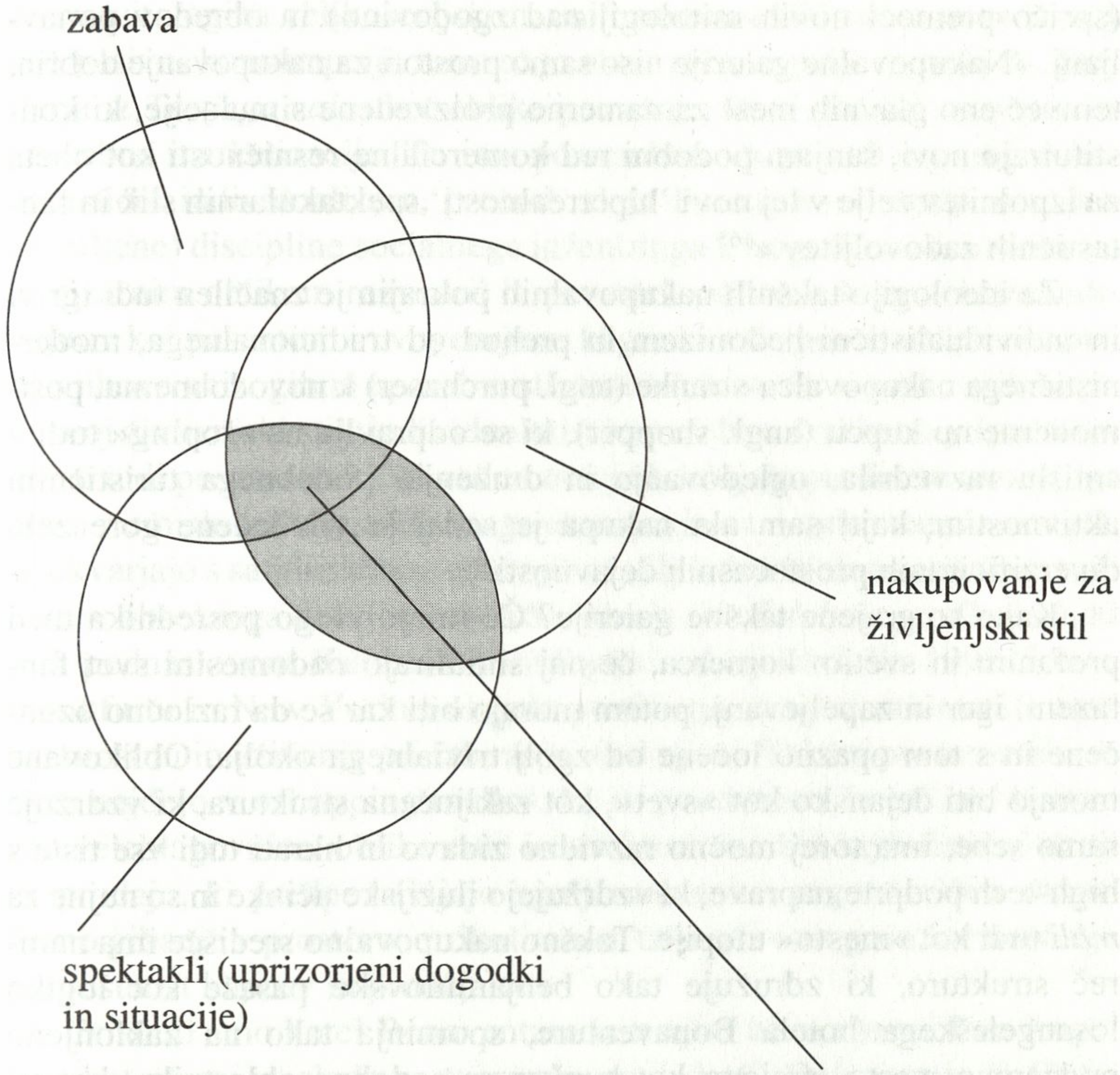
V sodobnih urbanih okoljih je veliko mest, kamor se zgrinjajo množice med svojim prostim časom. Sodobna država, še posebno pa lokalne (mestne) oblasti že od nekdaj (pogosto celo v smislu policijskega nadzora) »spravljajo« ljudi med časom, v katerem niso na inštitucionalnih mestih zaposlitvene dejavnosti, v posebne prostore in jih usmerjajo k namenskim aktivnostim, kajti njihov strah pred »cesto«, se pravi nenadzorovanim gibanjem posameznikov, je velik. In to so prostori, ki so delani tako za tiste, ki tam plačujejo, da kaj počno, kot za tiste, ki samo gledajo, postopajo in tavajo, so kvečjemu ekshibicionisti, voyeurji in flâneurji. Vsako obdobje ima svoj način organiziranja časa, prostora, obnašanja, občutenja in naziranja, skuša artikulirati *main stream* družbene identitete, ki implicira tudi določene obrazce zidave, naselitve in gibanja. Urbanizem in arhitektura imata pomembno, celo izrazito legitimacijsko mesto, ko gre za z ideologijo podprto organiziranje prostora, njegovo pozidavo in komuniciranje v njem. Arkade zadržijo in zamotijo pasanta — flâneurja na drugačen način kot recimo bulevard, in komunikacija med meščani poteka v utrjenem mestu-trdnjavi-burgu drugače kot v, s kanali prepredenem in rizomatsko členjenem mestu-kaši. Prostori naseljevanja in druženja lahko v določenih obdobjih opravljajo celo komunikacijo med, metaforično rečeno, nebom in zemljo, med realnim in fantastičnim svetom; spomnimo naj le na vlogo velikih srednjeveških katedral, v katerih je družba slavila

samo sebe in s simbolnimi akti krščevanja in rekviemov (se pravi slovesov od umrlih oseb) opravljala ritualni promet med profanim in svetim.

Kako je s prostori, ki so značilni za tiste trende postindustirjske in potrošniške družbe, ki vodijo v smeri družbe spektakla, kulture, potrošnje, uprizorjenih dogodkov in zabave? Lahko tudi v sedanjosti odkrivamo načine in oblike zidave, se pravi organizacije prostora, ki so tako značilni, da bodo prišli v zgodovino podobno kot oblike (in inštitucije) katedral, železniških postaj, državnih palač, gledališč in stadionov? Kulturolog Lauren Langman odgovarja na to vprašanje z besedami: »Če je bila gotska katedrala simbolna struktura fevdalne in tovarna simbolna struktura industrijske dobe, potem so danes podobne razvidne strukture tako kulturna prizorišča in tematski parki, na primer pariško središče Georges Pompidou ali Disneyland in karnevali konsumpcije — nakupovalne galerije.«[164] Po katedrali kot simbolu in simptomu predindustrijske družbe, po tovarni kot emblemu industrijske družbe pridejo torej nove strukture, ki so značilne prav za postindustrijske, potrošniške in spektakelske trende, in sicer novodobno kulturno središče (ob pariškem Beaubourgu bi lahko omenili še vrsto podobnih, od londonskega Barbicana do münchenskega Gasteiga in, zakaj ne, ljubljanskega Cankarjevega doma), tematski parki (od Disneylanda do Gardalanda in Perle) in nakupovalna središča, lahko pa bi Langman omenil tudi sodobne športnorekreacijske centre s kompleksno, zelo diverzificirano ponudbo, ki tudi sodijo med prostore današnjih trendovskih aktivnosti, kajti v njih prihaja do produktivnega povezovanja športa, množične rekreacije, zabave, mode in nakupovanja. Poseben fenomen so recimo veliki vodni parki, omenimo naj le Sloveniji bližnjo Aqualandio pri Lidu di Iesolo in Aquafollie v Caorlah. Danes gre namreč za dovolj opazno, tudi ikonografijo zidave oplajajočo transformacijo osebe kot včerajšnjega zgolj delavca v sodobnega potrošnika-flâneurja-rekreativca-hedonista-igralca, torej posameznika kot v določenem smislu performerja, ki velik del svojega prostega časa (in ta čas je že pri množicah brezposelnih in upokojencev njihov edini čas) preživi v dejavnostih, ki imajo nakupovalni, modni, rekreativni, zabavni, kulturni in izobraževalni značaj. Langman še posebej poudarja pri tem vlogo nakupovalnega središča, in sicer takšnega, ki se mu v angleščini reče *shopping mall* oziroma *malldom,* kar pomeni novo obliko »postmoderne tržnice«, ki se loči tako od marketa kot od modernistične veleblagovnice (angl. department store).

---

[164] L. Langman: Neon Cages, v: Lifestyle Shopping, ur. Rob Shields, London, 1992, str. 41, 42.



Na presečišču področij zabave, nakupovanj in spektakelskih dogodkov se umeščajo novodobne nakupovalne galerije (angl. shopping malls), tematski parki, rekreacijski kompleksi in velika kulturna središča kot značilne ustanove postmoderne kulture.

Postindustrijska nakupovalna galerija je terminal za promet med profano resničnostjo t. i. realnih potreb in sanjsko, fantastično pokrajino oblagovljenih artiklov, fantazem, slik množične kulture in prostočasnih aktivnosti, povezanih s stylingom posameznikovega izgleda. V takšno središče ne greš samo zato, da bi v njem nakupoval, temveč se greš tja pokazat, zabavat, sprostit, rekreirat in tudi drogirat z njegovimi fantazmami. »Mall« je prostor, v katerem se obredi nakupovanja prepletajo z voyerizmom, flâneurstvom in ekshibicionizmom, konstruiran je tako kot nadomestni svet fantazij in kot hiperrealni simulaker, predvsem pa je prostor spektaklov množične kulture, njene brezčasnosti

(spričo premoči novih mitologij nad zgodovino) in obredov ponavljanj. »Nakupovalne galerije niso samo prostori za nakupovanje dobrin, temveč eno glavnih mest za namerno proizvedene simulacije, ki konstituirajo novi, sanjam podobni red komercialne resničnosti kot obeta za izpolnitev želje v tej novi 'hiperrealnosti' spektakularnih slik in fantastičnih zadovoljitev.«[165]

Za ideologijo takšnih nakupovalnih pokrajin je značilen tudi igrivi in individualistični hedonizem in prehod od tradicionalnega, modernističnega nakupovalca-stranke (angl. purchaser) k novodobnemu, postmodernemu kupcu (angl. shopper), ki se odpravlja na »šoping« tudi v smislu razvedrila, ogledovanja in druženja, podobnega turističnim aktivnostim, kajti sam akt nakupa je sedaj le vrh ledene gore zelo diverzificiranih prostočasnih dejavnosti.

Kako so grajene takšne galerije? Če imajo vlogo posrednika med profanim in svetim komerca, če naj simulirajo nadomestni svet fantazem, iger in zapeljevanj, potem morajo biti kar se da razločno označene in s tem opazno ločene od zgolj trivialnega okolja. Oblikovane morajo biti dejansko kot »svet«, kot zaključena struktura, ki vzdržuje samo sebe, ima torej močno razvidno zidavo in hkrati tudi vse tiste s high-tech podprte naprave, ki vzdržujejo iluzijske učinke in so nujne za *mall* tudi kot »mesto« utopije. Takšno nakupovalno središče ima namreč strukturo, ki združuje tako benjaminovske pasaže kot logiko losangeleškega hotela Bonaventure, spominja tako na zaklonjeno podzemno mesto, grajeno kot bunker za sodobne oblastnike, kot na vesoljsko mesto, povezuje imidž razkošnega muzeja najnovejših tendenc medijske umetnosti s scenografijo znanstvenofantastičnih filmov. Prodajni artikli v takšnem središču so tudi aranžirani na prav poseben način, tako da proizvajajo kar se da fascinantno atmosfero.

Pogosto je videti, kot da sploh ne gre zanje, temveč le za estetiko nove utopistične in sanjske pokrajine, kajti sodobni *malls* imajo atrije z eksotičnimi rastlinami in drevesi, potovanja po tekočih stopnicah spremljajo slapovi, voda se preliva tudi v različnih vodnjakih in kaskadah, tehnologije neona, laserja in hologramov pa prispevajo k živobarvnim učinkom, potrebnim za prav posebno atmosfero. Trgovina ni ena kot je bila v primeru (modernistične, nacionalne) veleblagovnice, temveč je trgovin cela množica; West Edmondon Mall kot največji tovrstni nakupovalni park na svetu jih ima več kot 800. Te trgovine so grajene za individualiziranega, postindustrijskega kupca, ki se danes

---

[165] Isto delo, str. 48.

že izrazito ogiba velikoserijskim, uniformnim artiklom in se ne izroča več pasivni konsumpciji, temveč je akter prosumpcije (termin A. Tofflerja iz *Tretjega vala*) kot oblike potrošnje, ki ni več del masovne in neosebne marketizacije. Tu ima pomembno vlogo tudi estetski in hedonistični individualizem, prehod od (v Foucaultovi teoriji značilno osvetljene) discipline socialnega inženiringa k razpuščenim, kaotičnim in bizarnim oblikam razvedril in povratek od mase k množicam individuov kot pasantom in voyeurjem, ki gredo nakupovat artikle ne spričo njihove neizogibne uporabnosti, temveč zato, da si preko njih kupijo svoj življenjski stil, individualnost in posebno družbeno pripadnost. To so tudi posamezniki, ki vedno manj obdelujejo predmete zunanjega sveta v smislu industrialističnega ukvarjanja s t. i. prvo naravo, ampak se ukvarjajo s samim seboj, zato njihov cilj v družbi doživetij (to je tudi naslov obsežnega dela Gerharda Schulzeja *Die Erlebnisgesellschaft*, ki je s podnaslovom Kulturna sociologija sedanjosti izšla 1992. leta v Frankfurtu in New Yorku) ni golo preživetje, temveč orientacija med možnostmi in uživanje pri izbiranju med njimi. Takšni posamezniki se torej najdejo v »shopping malls«, ki, to poudarimo še enkrat, že niso več veleblagovnice, oblikovane in strukturirane kot tayloristični stroji za prodajo, ki predpostavljajo zgolj namensko, ergonomično stimulirano gibanje v prostoru, artikuliranem tako, da omogoča kar največjo propustnost kupcev in prodajalcev.

Omenili smo hotel Bonaventura in z njim nismo le pri Los Angelesu kot mestu v, glede na teoretske poglede G. Deleuzea in F. Guattarija v *Tisoč platojih*, rizomatsko strukturirani Kaliforniji, temveč tudi pri posebnem opisu tega hotela in njegove postmodernistične arhitekture, ki ga je prispeval Frederic Jameson v svojem besedilu *Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma.* Pri tem hotelu (delu arhitekta in investitorja Johna Portmana) v L. A. downtownu ga je fascinirala njegova popolna zaprtost in zaključenost, izražena v poskusu, da je ta stavba, ki je hkrati labirint trgovin in hotel, nekakšen »totalni prostor, popoln svet, neke vrste miniaturno mesto«,[166] v katerega se vstopa skozi vhode, ki nikakor ne spominjajo na stare hotelske vhode z baldahinom, kajti grajeni so kot neka postranska zadeva, se pravi, kot rahel in minoren šiv. Videti je, da bi preveč poudarjeni vhod to stavbo preveč povezal z ostalim mestom, kar pa bi ogrozilo temeljno intenco arhitekta tega hotela, ki je v tem, da je hotel Bonaventura grajen kot zaključeno mesto, kajti hoče biti ekvivalent mestu ali vsaj njegova

---

[166] Prim. F. Jameson: Postmodernizem, Ljubljana, 1992, str. 42.

koncentrirana simulacija. Zato je oblikovan kot zaključena, »samonosna« celota, ki spominja na utopistične projekte MFP (angl. multifunction polis) kot zaključena mesta, ki vključujejo v mesto celo elemente dežele (kar naj bi bilo ekološko primerneje kot da bi pokrajino obtežili z mestom).[167]

Poseben primer sodobnega zaključenega mesta so tudi tehnološka naselja bodisi po zgledu Silicijeve doline v ZDA bodisi v obliki *technopolis* kot high-tech mesta-države, ki jih v zadnjih letih gradi na japonskem arhipelagu njihovo Ministrstvo za mednarodno trgovino in industrijo. V približno 20 načrtovanih enotah, grajenih v bližini matičnih, geografskih mest, bodo uresničili zaključene znanstveno-tehnološke centre, sestavljene iz akademskih ustanov, industrijskih podjetij in stanovanjskih objektov, ki bodo povezani z digitalnimi informacijskimi mrežami in imeli svoj dostop do letališča ali vsaj do železniške postaje z »bullet train«. Naložba v vsako tovrstno enoto bo težka približno milijardo dolarjev.«[168]

Hotel Bonaventura ni shopping mall, toda s svojo samozadostnostjo stavbe-mesta-sveta in estetiko poudarjene površine je lahko model za nakupovalna področja in tematske parke, pri katerih si razvedrilne aktivnosti podajajo roko z nakupovanji ter postopanje in družbenje z ogledovanjem insceniranih dogodkov (filmov, razstav). Ko omenjamo Jamesonovo branje postmodernistične fascinacije z arhitekturo (zanimiva je tudi njegova interpretacija steklene površine hotela Bonaventura v smislu odvračanja zunanjega sveta, kar spominja na odsevna sončna očala, ki ne dopuščajo drugim, da pogledajo v oči), naj spomnimo še na neko mesto v tem Jamesonovem besedilu, ki je prav tako povezano z Los Angelesom. Mislimo na njegov vtis ob opazovanju ogromnih steklenih površin v poslovnem središču L. A., ki implicirajo holografski učinek optično lebdečega, težko določljivega objekta, ki je ves prešel v kompleksno strukturirano površino: »Ta brezglobinskost ni le metaforična: fizično in »dobesedno« jo lahko izkusi vsakdo, ki se v središču Los Angelesa z velikih Chicano tržnic na Broadwayu in Četrti ulici vzpenja proti nečemu, kar je bilo včasih Bunker Hill Raymonda Chandlerja, in se nenadoma sooči z največjo prostostoječo steno Wells Fargo Courta (Skidmore, Owings in Merrill) — s površino, za katero se zdi, da je ne podpira nikakršen volumen, oziroma katere dozdeven volumen (pravokoten? trapezoiden?) je z očesom

---

[167] Prim. R. Benson: Cities of the Future, v: The Face, London, oktober 1991, str. 102.

[168] Prim. L. Winner: Silicon Valley Mystery House, v: Variations on a theme park, ur. M. Sorkin, New York, 1992, str. 53.

povsem nedoločljiv. Ta velika ploskev oken s svojo dvodimenzionalnostjo, ki se ne meni za gravitacijo, v trenutku spremeni trdna tla, na katerih stojimo, v vsebino stereooptikona, v lepenkaste oblike, ki se profilirajo tu in tam okrog nas. Vizualni učinek je enak z vseh strani: enako zloveščc kot veliki monolit v 2001 Stanleya Kubricka...«[169]

Tudi nakupovalna galerija stavi podobno vse na brezglobinsko simulacijo površinskega leska kot holograma in bleščeče, do opazovalca agresivne površine, le da pri njej ne gre za samo eno pročelje, temveč so površine, oblikovane (obdelane) s kompleksom izgubljene globine, tudi v notranjosti, kajti v njej so veliki pokriti kompleksi (interieri), členjeni kot pokriti vodni park, botanični vrt in zabavišče hkrati. Zakaj tolikšen poudarek zunanjim učinkom, zakaj to investiranje v prostor (ob postavljanju v oklepaje zgodovinskost in časovnost), zakaj (za)čaranje z oblikami, tudi ko gre za tako profani akt kot je tisti nakupovanja?

---

[169] F. Jameson: Postmodernizem, Ljubljana, 1992, str. 16.

TRANSFORMACIJA NAKUPOVANJA V DOGODEK IN ESTETSKO DOŽIVETJE

Ta vprašanja nas nedvomno usmerjajo tako k uvodoma opisanim trendom (univerzalnih) estetizacij in k t. i. estetskemu človeku kot tudi k vrsti »postističnih« prehodov in obratov. Mislimo na prehod od (industrijskega) delavca k (postindustrijskemu) potrošniku, od produkcije k simulaciji, od discipline k razvedrilu in zabavi, od globine k površinskim učinkom in od velikoserijske, unificirane blagovne produkcije k artiklom, namenjenih individualni konsumpciji. In »homo aestheticus«, postavljen v vlogo potrošnika in hkrati subjekta družbe zabave, je tudi posameznik, usmerjen v sodobni hedonizem, katerega obzorje so situacije, ki jih je mogoče izkusiti tudi v intenzivnem dogodkovnem smislu, predvsem pa imajo zanj smisel še posebno takrat, kadar usmerjajo k estetskemu doživetju; nakupovanje torej v funkciji estetskega izkušanja, kar implicira premislek o estetskem, vendar tokrat predvsem v odnosu do blaga ter estetskega izkušanja in doživljanja.

Pri (postmodernih) estetizacijah gre nedvomno za poseben pojem estetskega, ki je širši od tistega, lastnega umetnostnim teorijam, kadar z njim tematizirajo lepo, čutno in vrednostno razsežnost umetniških pojavov sploh, vendar pa to še ne pomeni, da je tudi tukaj na delu nekakšen »anything goes«, da je estetsko le razsežnost fascinantnega in kozmetičnega, ki se razkriva v športu, pri blagovni produkciji, v modi, politiki in medijih. Estetsko v estetizacijah implicira zvezo s hedonizmom in rabi tudi kot agens posameznikovega (posamezničinega) javnega nastopanja, torej njegovega (njenega) performanca, vendar pa gre pri tem predvsem za takšne posebnosti estetskega, ki jih lahko opredelimo v naslednjih sklopih:

- igra z oblikami in ornamentalične variacije,
- lahkotno, manipulabilno oblikovanje, ki praviloma ne zadeva na težak odpor materiala,
- izhodišče v dejanskosti videza in stopnjevanju zgolj videza,
- organiziranje utopij, tudi njihovo programirano »discipliniranje« in komercializacija,
- aranžiranje atmosfer, ki stimulirajo kompleksno zaznavo.

Postmoderne estetizirane pokrajine, ki jih značilno ponazarjajo tematski parki, nakupovalna področja, kulturni domovi in športno-re-

kreativni kompleksi, so torej okolja iger z oblikami, lahkotnega oblikovanja, simuliranja doživetij, organiziranja utopij, področja videza in aranžiranja estetskih atmosfer, s katerimi se stopnjuje hedonistični feeling in estetsko načelo sodobnega sveta. Skušajmo zato natančneje opredeliti te vsebine, ki se v teh okoljih praviloma ne pojavljajo ločeno, ampak integralno sodelujejo pri njihovi celostni podobi.

Igro z oblikami razumemo v smislu neprikazovalnega, nediskurzivnega in lahkotnega, do vsebine (posledice, ideje, ideologije…) ravnodušnega, zgolj figurativnega oblikovanja, ki spominja na ornamentalično in stilistično igrivost, polno ponavljanj izhodiščnih struktur. Gre za oblike, ki prijetno stimulirajo čute, ne da bi pri tem kaj predstavljale ali pripovedovale. Pogosto so to, seveda v sedanjosti, oblike, ki so nastale kot rezultat digitalnega, računalniškega oblikovanja, še posebno tistega, lastnega računalniški grafiki in animaciji (recimo grafike fraktalov).

Lahkotno, manipulabilno oblikovanje je tisto, ki je danes značilno predvsem za medijsko kulturo, se pravi delanje v elektronskem mediju, ki ni težak kot so stvari recimo kar prve narave. Primer zanj ni le delo v medijih računalniške grafike, animacije in glasbe, ampak tudi tako enostavno, na slehernem domu mogoče konstruiranje mozaičnega tv oziroma video programa, ki ga omogoča raba daljinskega upravljalca (remote control) za tv program in videorekorder. Brez težav si lahko sleherni gledalec z njima kar doma simulira video instalacijo iz miksa tv slik; še posebno igrivo manipulabilnost slikovnih enot pa mu omogočata tudi CD-I player in zmogljivejši osebni računalnik, na katerem je mogoče instalirati programe za multimedijsko obdelavo podatkov, torej ne le zapisa, temveč ob njem tudi slikovnega in zvočnega materiala.

Lahkoten način, značilen za sodobno elektronsko in medijsko kulturo, pa je od nekdaj lasten tudi umetnosti, katere »proizvajanje« ni enako realizacijam v vsakdanji, »materialni« kulturi. Od Platona (v *Državi*) preko Hegla (v *Predavanjih iz estetike*) do fenomenološke estetike (recimo Hartmannove in Ingardnove) je bila zato pozornost namenjena prav posebnostim tega lahkotnega umetniškega načina, ki izraža celo nek posmeh in ironijo do težavnih vsakdanjih realizacij (kar je značilno, v tej knjigi že omenjeno Heglovo stališče).

Lahkotnost tv načina je blizu simulacijam v tematskih parkih, kar je Michael Sorkin izrazil z besedami: »Televizija in Disneyland delujeta podobno; s pomočjo sredstev za ekstrakcijo, redukcijo in ponovno združevanje ustvarjata popolnoma nov, antigeografski prostor… Po-

glavitno izkustvo televizije, tisto z daljinskim upravljalcem omogočeno preskakovanje kanalov, utira prehod po nenavadni poti skozi neskončnost televizijskega prostora. Podobno izumlja Disneyland s svojo preko obračanja kanalov dobljeno mešanico zgodovine in domišljije, resničnosti in simulacije način za konfrontacijo s fizičnim svetom, ki vedno bolj opredeljuje vsakdanje življenje.«[170]

Izhodišče v dejanskosti videza nas usmerja k estetskemu področju kot tistemu, za katerega je obvezujoč pluralizem resničnosti, torej svet kot multiverzum, kot soobstoj svetov, resnic in resničnosti, med katerimi ni hierarhij, temveč napetostna razmerja. To je okolje, ki je nevtralno do vprašanja resničnega in neresničnega, v katerem torej niso moteči pojavi kot so prevara, iluzija, zamenjava, norost in sanje. K zavesti o soobstoju svetov značilno usmerja sodobna tehnologija virtualna resničnost in tudi že vsakdanji soobstoj naravne, dane resničnosti z medijsko simulirano resničnostjo, še posebno televizijsko. Ontološka pluralnost svetov pa je utemeljena tudi v moderni filozofiji, še posebno Nietzschejevi, ki je radikalizirala »življenje v videzu« in apologijo sveta kot estetskega fenomena. Od *Rojstva tragedije iz duha glasbe* do *Volje do moči* in *Dionizovih ditirambov* se kot stalnica v njegovem delu javljata relativizem do vprašanja t. i. objektivne resničnosti in afirmacija estetskega načina. Da ima resnica primat nad videzom je bil za Nietzscheja samo moralni predsodek; resnica in zmota se ne izključujeta, tisto, kar je za nas svet, je produkt perspektivičnosti in posebne akcijsko-reakcijske dejavnosti, ki usmerja k razumevanju sveta kot odziva na subjektovo perspektivistično »izzivanje« sveta. Pri Nietzscheju imamo torej že pojem, pogojno rečeno, virtualne resničnosti kot manifestacije interaktivnosti, ki je opredeljena na tako sodoben način, da lahko zadovolji celo »ontologe« današnje virtualne resničnosti. V *Volji do moči* je namreč zapisal: »Vsak center moči ima za ves *preostanek svojo perspektivo,* se pravi povsem določeno *vrednotenje,* svojo vrsto akcij, svojo vrsto odpora. 'Navidezni svet' se torej reducira na posebno vrsto akcije na svet, izhajajoč iz enega centra. Sicer pa ni nobene druge vrste akcije: in 'svet' je samo beseda za skupno igro teh akcij. *Realiteta* obstaja natanko v tej partikularni akciji in reakciji vsakega posameznega nasproti celoti.« In dalje: »Nimamo nobenih kategorij, po katerih bi smeli ločevati resnični in navidezni svet.«[171] Svet je torej razumljen kot proces, ki se uresničuje v igri akcij in pro-

---

[170] M. Sorkin: See You in Disneyland, v: Variations on a theme park, New York, 1992, str. 208.

[171] F. Nietzsche, Volja do moči, Ljubljana 1991, str. 322 in 331.

tiakcij, torej znotraj dinamike subjektivitete, in videz je njegov pristni medij. V *Veseli znanosti*, in sicer v 54. paragrafu je zato celo v pesniškem jeziku vse stavil na videz in budnost sredi sanj v smislu subjekta, ki sanja in »mora še naprej sanjati, da ne bi propadel: kot mora mesečnik še naprej sanjati, da ne bi zgrmel v globino«, kajti »videz je zanj delujoče in živo samo«.[172] Usmeritev k, recimo kar metafiziki videza v Nietschejevi filozofiji je zato Norbert Bolz opisal z besedami: »Perspektivistično obzorje iz navideznosti omejuje mojo resničnost. Nietzsche torej ni strgal maske z resničnosti kot zgolj navidezne, temveč je zatrdil videz kot edino resničnost. Do sveta ne pridemo, če strgamo Majin pajčlolan, temveč če stopnjujemo videz. Tako kot ni videz Nietzscheju nasprotje do resničnosti, temveč ona sama, tako tudi ni najvišje resničnosti v nasprotju do laži, temveč v vpogledu, da se vedno laže, to pomeni pesni.«[173]

Pogled na svet kot videz, iluzijo, sklop perspektiv, sanj, utvar in neresnic kot oblik realnosti, ki implicira ontologijo sveta kot pluriverzuma, je afirmativen tudi do resničnosti tematskih parkov, nakupovalnih galerij in novodobnih kulturnih središč po zgledu Beaubourga, ki so oblikovani po logiki stopnjevanja videza in profane realizacije sanj, in v katerih taylorizem ne zadeva več organiziranja in tehnologije delovnega procesa, ampak poseže v sam proces zabave in produkcije iluzijskih učinkov; »disciplinira« jih zato, da bi postali fascinantnejši in prepričljivejši za svoje uporabnike.

Organiziranje utopičnih občutij sodi k jedru estetske prakse. Pri predmetih, ob katerih se razvijajo estetske kvalitete, smo, če parafraziramo Heideggrovo stališče v *Izvoru umetniškega dela*, drugje, kot smo po navadi. Občutek daljave in odmik do profanega je bistven za estetsko občutenje in doživljanje, ki ga sodobna nakupovališča simulirajo še posebno takrat, kadar skušajo sam akt nakupovanja spremeniti v estetsko doživetje. Ta problematika nas usmerja k metafiziki blagovne estetike, ko mora »čutno-materialni« blagovni artefakt razviti kvalitete dopadanja, ki bodo snubile kupce ne glede na uporabnost tistega predmeta in ne glede na realne potrebe po nakupu. Organiziranje utopij in simuliranje utopičnega »feelinga« je sicer bistveno za zabavo kot posebno (množično) kulturno produkcijo, in tematski parki so dejansko zabavišča, osredotočena ob določeni temi. Sociolog Richard Dyer je oba osrednja opisa zabave, namreč, da je

---

[172] Prim. F. Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Stuttgart, 1950, str. 77.
[173] N. Bolz, Eine kurze Geschichte des Scheins, München, 1992, str. 73.

»beg« in »izpolnitev želje« interpretiral v smislu utopizma, kajti zabava ponuja slike »nečesa boljšega«, kamor se lahko pobegne, in nečesa, po čemer globoko hrepenimo, kajti tisto se le redko dogaja v vsakdanjem življenju. Pri tem je pomembno, da nam zabava ne predstavlja modelov utopičnih svetov (recimo po zgledu klasičnih utopij Thomasa Moora), temveč je utopizem vsebovan v njihovem občutenju. Poudarek je bolj na tem, kako se utopizem občuti, kot pa, kako se organizira.[174]

Utopizem v tematskih parkih in »shopping malls« je sicer trivialen, kajti pomnoženo se nahaja v profanem. Postal je del postmoderne vsakdanjosti, tako da tu lahko omenimo Jeana Baudrillarda analizo fenomena Disneyland v naslednjem smislu: »Ideološki raster rabi le za to, da bi zakril simulacijo tretjega reda. Disneyland eksistira, da bi zakril 'realno' deželo, 'realno' Ameriko, ki je sama Disneyland... Disneyland se vzpostavlja kot imaginarno, da bi vzbudil videz, da je vse drugo realno.«[175] Dejansko pa je današnja Amerika (in Baudrillard podobno kot F. Jameson posebej omenja Los Angeles) že vsa v znamenju hiperrealnega, se pravi, da ni več realna v tradicionalnem smislu. Tudi v njej se uresničuje tisto, kar je lastno tematskim parkom, namreč povezovanje zabave s komercom, množične kulture z nakupovanjem (»šopingom«), rekreacije s sanjskim svetom novih mitologij.

Aranžiranje atmosfer, ki stimulirajo kompleksno zabavo. Z velikimi nakupovališči (shopping malls) in tematskimi parki smo pri sedanjih trivializiranih utopijah kot »strojih za simuliranje« koncentrirano dogodkovnega. Da bi dosegli kar se da prepričljivo inscenacijo utopičnih pokrajin, namenjenih tako zabavi kot nakupovanju, uporabljajo njihovi programerji in oblikovalci različne prijeme, namenjene takšnemu aranžiranju, ki posamezniku omogočajo situacije in izkušnje, ki ga fascinirajo in prevzamejo v estetskem smislu, kar je podlaga za njegovo pričakovano, tipično reagiranje v njih.

Tudi tukaj nismo le pri kozmetični razsežnosti estetskega, torej pri estetskem v funkciji zgolj olepševanja in krašenja, temveč pri njegovi veliko bolj aktivni vlogi, namreč pri stimuliranju kompleksnega občutenja, omogočenega ob dogodkih in situacijah, obdanih s posebno atmosfero. Ko omenjamo atmosfero, mislimo na njeno konceptualizacijo v prispevkih Gernota Böhmeja k »estetiki atmosfer«, in sicer v smislu, da je sodobna estetika »splošna teorija o zaznavanju«, da ima

---

[174] Prim. R. Dyer, Only Entertainment, London, 1992, str. 18.
[175] J. Baudrillard, Agonie des Realen, Berlin, 1978, str. 25.

zaznavanje pri tem značaj »afektivne zadetosti po zaznavanem«, da implicira torej njegovo telesno občutenje in da so atmosfere primarni predmet zaznave. Atmosfera je pri tem mišljena kot skupna dejanskost zaznavajočega in zaznavnega in je ni enačiti ne z občutki ne z oblikami; razumemo jo lahko kot posebno celoto elementov, ki sodelujejo v procesu zaznave, kar šele omogoča razločevanje (videnje) predmetov, oblik in barv.[176] V luči tega koncepta se nam potem čute bogato stimulirajoče pokrajine blaga in zabave v zabaviščih in nakupovališčih razkrijejo kot okolja stopnjevanih atmosfer, in sicer takšnih, ki zbujajo občutke, sanje in pričakovanja, povezana z akcijami, se pravi dejavnostjo v njih. Atmosfere čaranja in začaranja morajo žarčiti tam in predmete-blago morajo obdati na takšen način, da se obiskovalcu-sprehajalcu-voyeurju-kupcu izkaže kot nekaj, kar je treba nujno posedovati. To so atmosfere, ki lahko s svojimi kompleksnimi učinki vzpostavijo hladen predmet kot vroč in obratno, spreminjajo barve in stopnjujejo avro v glamour, se pravi v »bližino«, ki energetsko žarči v opazovalca (obiskovalca) samega in ga vabi k »tematski dejavnosti« v tistem okolju. Cilj je jasen: nakupovanje in srečanja s King Kongom in Mickey Mouse morajo izpasti kot prvovrstni estetski dogodki.

— — —

Estetsko v estetiziranih pokrajinah blaga, iger in zabave, katerih eminentne ustanove so v današnjem geografskem Zahodu nakupovalna galerija (angl. shopping mall), tematski park, športno-rekreacijski center in kulturno središče, usmerja k svoji aktivni vlogi v smislu transformacije nakupa iz rutine v estetsko izkušnjo, povezano z rituali v inscenirranih pokrajinah lepega blaga. Takšno umetno uprizarjanje, značilno za sodobni svet inscenirranih dogodkov (na borzah, v medijih, turizmu, politiki, spektaklu, športu in terorizmu), je del tudi nove filozofije postmodernega posameznika, povezane z oblikovanjem njegovega življenjskega stila, vsakodnevnega dokazovanja v javnih performancih in pri nakupovanju kot dejavnosti, s katero si kupuje tudi svoj imidž in identiteto. Ta prehod odpira tudi vrsto nalog za sociološka, socialnopsihološka in filozofska raziskovanja v smislu analize posameznikovih ravnanj in obnašanj v situacijah in pokrajinah, ki že niso več tiste, ki jih obravnava tradicionalna politi-

[176] Prim. G. Böhme, Atmosphäre als Grundbegriff einer neuen Ästhetik, v: Kunstforum International, št. 120, str. 253—255.

ka (dialoškega) parlamenta, javnega prostora, tradicionalnih vojn in sveta (družbeno nujno potrebnega) dela. Gre za prehod, ki je dejansko prelom; oznako kot postmoderna sicer lahko razumemo zgolj kot konvencijo in tehniško pomagalo pri teoretskem osmišljanju sodobnih pojavov, toda na odru sveta, opremljenim z mozaičnim miksom starih in novih kulis, poteka že nepreklicno nova igra, izzivalna tudi za meddisciplinarne teoretske obravnave, ki bodo morale namenjati vedno večjo pozornost prav tistemu, kar so kot temno in nevredno resnega teoretskega ukvarjanja zavrgle tradicionalne družbene in humanistične znanosti.

Na koncu tega razdelka o estetskem človeku še kratka vrnitev k Hartmannovi estetiki. Pri njej ne gre le za estetiško teorijo, temveč tudi za subtilno ontologijo različnih načinov biti, ki je polna opredeljevanj ostrih meja, ki ločijo oblikovanje in nastajanje v sferi vsakdanje realnega, moralnega in estetskega. Usmerjena je k analizam lahkega načina estetske prakse, ko njenemu subjektu ni treba vzganiti »svinčene teže dejanskega«, in ko lahkotna igra z oblikami triumfira nad moralnimi obveznostmi in celo prisilami. Se v okviru našega ekskurza k tematskim parkom, nakupovalnim galerijam in drugim novodobnim estetiziranim ustanovam tudi lahko še najde kako zvezo s Hartmannovo zastavitvijo ter tudi njegovimi rešitvami in pogledi? Se. Akcije in prostori estetskega človeka, ki se danes vedno izraziteje usmerjajo k mediju estetizirane lahkotnosti, manipulabilnosti in forsiranega, kajti programiranega estetskega ugodja, so, metaforično rečeno, »pot navzgor« v smislu hartmannovskega oddaljevanje od trdne resničnosti s premočjo nujnega nad možnim, vendar pa stopajo v (dialektični odnos) s tistimi načeli nesvobode in tudi »neigre«, za katerega je vendarle značilna neka prisila, ki dejansko pomeni tudi sestop, se pravi »pot navzdol« in podrejanje neki novi »svinčeni teži«. Mišljeno je čisto nič estetsko lahkotno, igrivo in nonšalantno uravnoteženje načela estetskega z načelom kapitala in konzuma ter z njunimi pravili. Estetizacije v tematskih parkih in »shopping malls« so praviloma komodificirane estetizacije, kajti v njih triumfirajo načela blagovne estetike; tudi lahek in subtilen način estetskih (irealnih) likov se v njih učinkovito prodaja, gre za svet plačane zabave in voyeurizma, tako da »neskončna lahkotnost estetskega« zelo profano korespondira s svinčeno težo kapitalskega načina.

Plačana zabava in estetizirano nakupovanje namreč negirata načelo igrivega, spontanega in domišljijskega, kar je Susan Willis v svoji razpravi o Disney Worldu (gre za orjaški tematski park v Orlandu,

Florida, s 30.000 zaposlenimi) izrazila v misli, da je v njem igra negirana in izključena z »absolutno dominacijo programa nad spontanostjo«, kajti videti je, da obiskovalci sprejemajo nenapisano geslo »če si plačal, se ne smeš igrati«.[177] To spoznanje je oprla na izkušnjo z majhnimi otroki, ki jim starši tam preprečujejo spontano igranje s sovrstniki in jih usmerjajo h kar se da intenzivni potrošnji disneyevskih atrakcij, do katerih se dokopljejo tako, da se postavijo v vrste pred njimi. Svobodna, neobvezna igra bi namreč pomenila nesmiselno zapravljanje družinskih stroškov za zabavo, zato otroci ne smejo pozabiti, da so starši plačali visoko vstopnino in se po vrhu še ure in ure vozili do parka. Tisto, kar se zahteva v Disney Worldu, je *disciplina za zabavo* in konformizem do predpisanih programov v tematskem parku.

To stališče, ki prepričljivo opozarja na drugo stran, recimo kar na »pot navzdol« pri fascinantnih estetizacijah, pa vendarle lahko relativiramo z mislijo Mikea Featherstonea, da disciplina in hedonizem danes nista več inkompatibilni, še posebno ne takrat, kadar gre za dieto in rekreacijsko vadbo, namenjeno vzdrževanju, mojstrenju in designiranju človeškega telesa.[178] Z neomarksistično kritiko mehanizmov potrošniške narave današnje množične kulture sicer nekaj (še) povemo, vendar pa se lahko pri tem prehitro zadovoljimo in prezremo novo »igro« in nove razsežnosti novodobnih kulturnih paradigem.

Resničnost v tematskih parkih in tudi v drugih značilnih ustanovah estetskega človeka kaže torej svoj kompleksen obraz, kajti narava estetizacij je kar se da zapletena. Tako estetski človek kot njegove akcije in prostori sodijo pod ustanovo demonsko estetskega, vendar pa, to smo poudarili v začetnem razdelku Temeljni pojmi, estetizacije ne obravnavamo kot nekaj á priori pozitivnega. Zgolj estetski človek ni najvišja oblika individuuma.

---

[177] S. Willis: Disney World: Public Use? Private State, v: The South Atlantic Quarterly, zima 1993, št. 1/92, str. 124 in 126.

[178] Prim. M. Featherstone: The Body in Consumer Culture, v: zborniku The Body, London, 1991.

TEHNOSTIMULACIJE Z DEMONSKO ESTETSKIM

ESTETIKA PROTI ETIKI?

Ta knjiga je omejena s tematizacijo zgodovinskega in mainstreamovskega pojma estetskega, ki se razodeva v fascinantni stimulaciji zaznavnih sposobnosti. Gre za estetsko, abstrahirano od moralnih posledic, katerih ovrednotenja sicer sodijo na področje etike. Vendar pa postavljanje v oklepaje etiške problematike v tem delu še ne pomeni, da pisec namenoma ignorira to področje, nasprotno, meni, da ni nič manj pomembno od estetskega. Tudi modnemu govorjenju o tem, da je estetika postala etika v postmoderni, lahko zoperstavimo (sicer ekstremno) protistališče, da je estetika dejansko le poddisciplina etike kot temeljne (filozofske) discipline o vrednostnem področju, kajti vrsta estetskih kvalitet se nanaša na uspelo in dovršeno, s tem pa sodijo vsaj posredno tudi na področje etike, in sicer »etike uspelega življenja« in ne etike moralnega spoštovanja.[179] Pisec *Demonskega estetskega* razume etiko danes predvsem kot teorijo o moralnem obnašanju, povezanem z dvema alternativama, ki ju lahko izrazimo v vprašanjih:

Ali ustvarjamo več kot uničujemo? (Pri tem je mišljeno ustvajanje pozitivnih vrednosti, recimo tistih, ki bogatijo medčloveške odnose, in ne kakih trivialnih, takoj tržno ovrednotenih artefaktov.)

Ali za sabo (po)čistimo v večjem obsegu kot onesnažujemo? (Pri tem vprašanju gre za ekološki korektiv moralne prakse, ki meri tudi na, recimo kar duhovno ekologijo, namreč na problematiko čiščenja (torej odstranjevanja) preživetih in z negativno energijo nabitih teoretskih konceptov, ideologemov, oblastnih diskurzov, fašistoidnih sloganov, pa tudi slik in znakov nasilja ter jezika dominacije in vulgarnosti.)

Predvsem v sedanjem okolju brezobzirnega špekulantstva in revivala paleokapitalizma (in njegove poslovne »morale«) po zgledu angleškega kapitalizma pred dvema stoletjema je etiška problematika zelo aktualna; videti je, da je naravnost moralna zahteva, da se danes filozofija ukvarja tudi s teorijo moralne prakse, vendar pa, in to smo zapisali že med temeljnimi pojmi, ta knjiga tematizira le eno in ekskluzivno področje estetskega, vezanega na t. i. demonsko estetsko.

Če razmišljamo o estetiki v zvezi z etiko in poudarjamo aktualnost slednje, je nujno spomniti na neko odlično mesto v svetovni filozofski

---

[179] O tem je razmišljal Martin Seel v besedilu Zur asthetischen Praxis der Kunst, v: Die Aktualität des ästhetischen, ur. W. Welsch, München, 1993, str. 398—416.

literaturi, na katerem prihaja do njune nenavadne zveze, in sicer na znamenito Platonovo prispodobo o votlini, ki načeljuje sedmi knjigi Platonove *Države*. V njej je tematizirana moč zaznave, njeno presodno gospostvo in njena zveza z nestrpnostjo, ki se kaže v sovraštvu do drugega in tujega, ne glede na posledice ter merili upravičenosti in resnice. Platonova prispodoba o votlini je tudi eno tako rekoč arhetipskih besedil, ki daljnosežno anticipira konstelacijo današnjega »video posameznika«, postavljenega pred tv zaslon in obsojenega na sprejemanje tv resničnosti, ki prej ali slej postane zanj prva in merodajna resničnost; hierarhično jo postavlja nad druge oblike resničnosti in glede nanjo tudi presoja okolje.

Če v kar se da zgoščenem opisu obudimo zgodbo prispodobe o votlini, potem povejmo, da gre za situacijo uklenjenih ujetnikov v votlini, ki lahko na steni, globoko pomaknjeni nasproti vhodu, gledajo samo sence predmetov, ki jih projecira na njej svetlobni vir (ogenj ob ozkem vhodu v votlino). Vsa dejanskost zaznave, konkretno videnja, je za njih samo dejanskost, danes bi rekli virtualnih slik-senc, ki se gibljejo na steni pred njihovimi očmi. Tudi govorjenje, recimo kar zvočna informacija, ki bi prišli do njih v trenutku, če bi spregovorili mimoidoči zunaj votline, bi votlinski ujetniki takoj interpretirali v smislu, da govorijo zgolj sence na steni-zaslonu pred njimi. (Pri tem gre tudi za tipično konstelacijo metafizičnega Zahoda, po kateri ima videnje primat nad slišanjem.) Prispodoba o votlini je interpretirana skozi dialog Sokrata in Glavkona in njena zanimivost doživi vrhunec v trenutku, ko postavita hipotezo, da bi se kak ujetnik osvobodil okovov in se napotil iz kraljestva senc v območje »zaresno bivajočega«, se pravi luči same. V stiliziranem in literariziranem opisu zvemo za njegove težave, najprej za probleme, ki bi spremljali njegovo zaznavo v zunajvotlinskem, presvetljenem okolju (v začetku bi zato najlažje gledal in razpoznaval sence in zrcalne podobe ljudi in predmetov na vodi), potem pa za težave, ki bi jih imel, če bi se vrnil na svoje nekdanje mesto v votlini, kjer bi se znašel v drugi resničnosti in bi, oslepljen od luči zunanje resničnosti, deloval kar se da neučinkovito in oslepljeno (pravzaprav, bolje rečeno, zaslepljeno). In v zgodbi te prispodobe se nahaja še eno, naravnost grozovito mesto. Izraženo je v vprašanju, ki ga spričo aktualnih implikacij kar navajamo: »In ali ne bi onega, ki bi se podal v to, da jih reši okovov in povede navzgor, če bi ga zasačili in mogli ubiti, dejansko ubili?«[180]

---

[180] M. Heidegger: Platonov nauk o resnici, Ljubljana, 1991, str. 13.

Platonovo prispodobo o votlini lahko interpretiramo na različne načine (iz novejšega obdobja je znana predvsem Heideggerjeva predstavitev njene problematike v besedilu *Platonov nauk o resnici,* v kontekstu *Demonskega estetskega* pa opozarjamo le na nekaj temeljnih elementov v tej zgodbi. Platon že govori o pluralnosti, konkretno o dualnosti resničnosti, ki implicirata dve različni obliki zaznave, namreč gledanje senc in gledanje stvari v izvirni luči sonca. Ključ za verifikacijo resničnosti je pri tej prispodobi v sposobnosti zaznavanja, tako da je celo videti, kot da je resničnost sama proizvod zaznave, ki je očitno prva in temeljna človekova sposobnost. Vsekakor smo tukaj, če posežemo v zgodovino novoveške filozofije, pri Berkeleyevi misli »esse est percipi«. Vse dogajanje v votlini se vrti okrog tega, kaj boš videl in kako, ter predvsem okrog tega, ali boš videl dovolj eksaktno in temeljito? Če boš gledal slabo, te čaka celo zasmehovanje in poraz v »kosanju naziranj o sencah«, kar pomeni, da je votlina tudi prostor igre, in sicer tiste, ki se nanaša na prepoznavanje senc-slik in poglede nanje. Moč med ujetniki v votlini prihaja od sposobnosti postavljanja naziranj o sencah, kar pomeni, da je merodajna predvsem moč spoznavnega področja, torej *episteme;* ta moč implicira tudi prepričanje, vero in politiko, ki spremlja in utemeljuje votlinsko resničnost in družbeno v njej. Zato čaka celo smrt tistega, ki bi podvomil v to resničnost, jo skušal negirati in »osvobajati za« drugo, nevotlinsko resničnost. Hierarhično najvišja resničnost torej ni odvisna od kakega nadrejenega in objektivnega merila, se pravi od kake Arhimedove točke, ampak je proizvod ustaljenega zaznavanja, konkretno gledanja. In zaznana resničnost je takoj tudi moralno sankcionirana, kajti spremlja jo strah pred drugim in radikalnimi spremembami, ki se kaže v nemorali in popolni agresivnosti, namreč v uboju tistega, ki bi skušal osvobajati iz votline. Estetsko (v smislu čutno zaznavnega) tukaj implicira tudi moralno stališče, namreč moralno pozitivno vrednotenje vsakdanje resničnosti določene družbene skupine. Iz moči in nemoči zaznavanja sledijo torej tudi moralne in politične konsekvence (zasmehovanje tistega, ki je v drugi resničnosti izgubil moč za spoznavanje prve) in celo uboj, torej žrtvovanje tistega, ki greši zoper »pravilno gledanje«. Estetsko tukaj torej implicira toleranco in netoleranco, usmerja h gospodarju pogleda, prav tako pa tudi k spoznanju, da nekaj videti oziroma opaziti vedno pomeni videti ali nevideti, torej spregledati drugo. Vsekakor pa prispodoba o votlini v svojem opisu sestopa v votlino grozeče opozarja na netoleranco, ki tako rekoč v vseh časih arhetipsko spremlja človeštvo; mišljen je uboj in izločitev tistega, ki misli in zaznava drugače ter skuša večino odvrniti od enega, zanjo edino upravičenega modela resničnosti.

Prispodoba o votlini odpira torej številne aktualne anticipacije, samo čudimo se danes lahko, kaj vse je bilo z njo že nakazano in povedano ob samem začetku filozofije Zahoda, in njene današnje pomnožene kopije nam brez težav odkriva večerni pogled v domove sodobnikov, kjer posamezniki kot ukovani sedijo pred tv zasloni in požirajo z očmi tv resničnost. So kaj manj nesvobodni od Platonovih votlinskih ujetnikov? Bojim se, da niso, celo izraziteje so izolirani, kajti številni med njimi to počno sami, kot bi se nahajali v samici. In tu si lahko zastavimo še eno vprašanje, namreč tisto, ki ponavlja grozovito domnevo o usodi ujetnika po sestopu v votlino: Ali ne bi tudi današnji ljudje ubili tistega, ki bi jim skušal za zmerom razvrednotiti ali celo prepovedati tv resničnost, ki bi jih usmerjal proč od zaslonov in zahteval »nobene televizije več«?

Z zaznavo se vse začne in, pogojno rečeno, tudi konča, lahko zapišemo po tem ekskurzu k etiški problematiki in k Platonovi prispodobi o votlini. Zaznavne sposobnosti, v zgodovini mišljenja in gospostva te zgodovine (šlo je za prevlado različnih panlogizmov v smislu, da je ekskluzivni in vrednostno priviligirani predmet mišljenja prav mišljenje samo) sicer pogosto prezrte, imajo odlično mesto (v spoznavnem procesu in iz njih izhaja tudi vrsta implikacij na umetnostnem področju. Le dejstvo, da deli človek (čutno)zaznavno sposobnost z drugimi živimi bitji (nekatera med njimi ga pri tem tudi neverjetno prekašajo), je, tu spominjamo na prispevke teoretika robotike Hansa Moravca, povzročilo zgodovinsko omalovaževanje čutnega zaznavnega področja, za katerega je tudi značilno, da ga je pogosto težje kategorizirati, formalizirati in računalniško simulirati kot nekatere povsem racionalne funkcije človeškega mišljenja, kar zelo nazorno razkrivajo tudi težave (sodobne) robotike.

Področje zaznavanja je moment estetske dejavnosti kot predmeta estetike v širšem in najširšem smislu. Zaznavne sposobnosti niso nekaj statičnega, ampak so podvržene spremembam, se pravi interakcijam z okoljem. Kot lahko posameznik, izboljšuje določene povsem razumske sposobnosti (recimo logično sklepanje, igranje šaha) ali se mojstri v poglobljenejšem spominjanju, lahko napreduje tudi pri zaznavanju. Mislimo na proces učenja za zaznavo, se pravi za to, da bi videli, slišali, otipali (okusili in vonjali) več znotraj določene časovne in prostorske enote. Mislimo na stopnjevanje zaznavnih funkcij pa tudi na napredovanje pri poglabljanju sodelovanja med njimi, kar je povezano s procesom, ki bi ga lahko poimenovali urjenje za zaznavo.

Tu naj vsekakor spomnimo na teoretske prispevke Walterja Benjamina, v katerih je skušal z analizami doživetja zdrobitve avre, (kolektivne) inervacije, šokantnih atmosfer, dadaistične in tehniške taktilnosti ter recepcije filmskega medija opozoriti na usodo čutnosti (tudi zaznavanja in doživljanja) v okolju z novimi tehnologijami podprtih medijev in tudi imperialistične in fašistične politike, ki se je usmerila k ekspropriaciji čutnega področja in k manipulaciji z njim. Področje zaznave je za Benjamina zgodovinsko, kar pomeni spremenljivo, zato

lahko profitira in napreduje v okolju sprave človeka s tehnologijami (tu mislimo na Benjaminov pogled na t. i. drugo tehniko, ki je prijazna do človeka in narave ter omogoča njuno igrivo srečevanje). Posebno vlogo je pri tem namenil filmu kot mediju, ki najbolj ustreza zahtevam sodobne zaznave, pri katerem gre torej za šokantna izkustva, taktilnost in kolektivno inervacijo. V eseju *Umetniško delo v času tehniške reprodukcije* je namreč zapisal: »Film je umetniška oblika, ki ustreza povečani smrtni nevarnosti, s katero se sooča današnji človek. Potreba, da se izpostavlja šokantnim učinkom, je način njegovega prilagajanja nevarnostim, ki ga ogrožajo. Film ustreza daljnosežnim spremembam zaznavnega aparata — spremembam, ki jih v mejah zasebne eksistence doživlja sleherni pešec v velemestnem prometu in kot jih v zgodovinskem merilu sleherni današnji državljan.«[181] V prvi verziji tega besedila pa je to trendovsko sposobnost filma še natančneje opredelil: »Film rabi za urjenje človeka v tistih apercepcijah in reakcijah, ki so pogojene z njegovo interakcijo z napravo in katerih pomen v njegovem življenju skoraj dnevno narašča. Narediti ogromni tehniški aparat našega časa za predmet človeške inervacije — je zgodovinska naloga, pri kateri dobi film svoj resnični smisel.«[182]

Tehnika, ki produktivno stimulira igro med človekom in okoljem, najprej poseže na področje, na katerem se vse začenja, in sicer na področje čutne zaznave. Preko filma se je lahko posameznik med obema svetovnima vojnama (torej v benjaminovskem času) učil avtentično zaznavati novo, industrializirano in tehnificirano okolje, polno šokov, taktilnih »bombandiranj« in presenečenj z visoko frekvenco učinkovanj. Videti je, da je bilo prav produktivno srečevanje z novimi tehnikami tako rekoč predpogoj, da je lahko uspešno »pariral« spremembam in s tem preživel. In danes lahko zapišemo, da film ni bil zadnja medijska oblika, ki omogoča zaznavno prilagoditev svojim sodobnikom in s tem tudi njihovo senzitivno preživetje. Video v razponu od video iger do glasbenega videospota in računalnik (od multimedije do virtualne resničnosti) sta novi medijski in kulturni tehnologiji, ki danes stimulirata posameznika, da je »in« na ravni čutne zaznave. To sta tudi tehnologiji, s katerima se drzno izziva tista norma povprečnega zaznavanja, ki jo je teoretik Ernst Pöppel opredelil s približno tremi sekundami kot časom, potrebnim za to, da možgani ustrezno integrirajo doživete dogodke, ne da bi kakega prezrli in, na drugi strani, precenili

---

[181] W. Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt, 1974, str. 503.
[182] Isto delo, str. 444—445.

kak drug dražljajski vir. Že takoj naj omenimo, da je današnji trendovski posameznik kot homo aestheticus zainteresiran za bistveno učinkovitejše zaznavanje, za veliko intenzivnost nevronalnih dogodkov, zato se odpira izzivom novih tehnologij, s pomočjo katerih bi lahko uril svoje možgane za zaznavo vedno hitrejših, gostejših, pestrejših in šokantnejših čutnih dražljajev.

Zaznavati več, se uriti za učinkovitejšo zaznavo, doseči tudi estetsko ugodje pri tem in te težnje povezati tudi z novimi, predvsem medijskimi tehnologijami, so zahteve, ki se danes postavljajo tudi kot predmet teoretskih opazovanj in analiz. Pri tem pa se estetika kot zanje kompetentna teorija znajde na torišču, ko mora domiselno kombinirati in upoštevati prispevke različnih znanosti, od fiziologije in znanosti o možganih do tistih medijskih in umetnostnih teorij, ki se ukvarjajo s trendovskimi izdelki medijske kulture in z njihovimi tehnološkimi konfiguracijami. Zanima jo estetski človek, usmerjen v stopnjevano zaznavanje in k visokofrekvenčnemu estetskemu doživljanju, ki dražljaje sprejema od kibernetične umetnosti, računalniške in video množične kulture in preko naprav, postavljenih v tematske parke, športnorekreacijska središča in nakupovališčne komplekse. Tu naj poudarimo, da homo aestheticus ni naključni voyeur ali flâneur, temveč posameznik s posebno držo, ki jo zahteva mehanizacija, elektronizacija, digitalizacija in kibernetizacija vsakdanje produkcije in komunikacije s svojimi stalnimi pospeševanji, avtomatizacijo in miksanjem. Gre za okolje, v katerem je, tu moramo nedvomno spomniti na tekste Paula Virilia, hitrost postala merilo bogastva in poglavitna družbena moč, in ta hitrost se je v relativno kratkem času stopnjevala od hitrosti vlaka, gnanega s parno lokomotivo, do svetlobne hitrosti, ki je danes že hitrost bežečih in na ravni virutalne vojne (s slikami slepljenja nasprotnikov) tudi že militariziranih slik. Homo aestheticus si zato postavlja celo zahteve po fiziološkem in antropološkem izboljšanju svojega senzornega aparata in, v zares ekstremni obliki, celo po izboljšanju osnovnega designa in performancev človeškega telesa, kar propagira recimo performer Stelarc.[183]

Slike, zvoki in taktilni učinki, proizvedeni s stroji, se pravi z maksimalnim stopnjevanjem frekvenc, zahtevajo namreč vedno hitrejšo in izostrenejšo zaznavo, ki se opira na sodobne tehnike, tako da je danes eno torišč sodobne estetike tudi opazovanje posameznika, vključenega v sistem med človekom in strojem. Že takoj naj poudarimo, da so cilj

---

[183] Stelarc: Okrepljene kretnje / obsoletne želje. Postevolucijske strategije, v: Časopis za kritiko znanosti, št. 162—163, 1993, str. 213—219.

estetskega človeka ekstremna doživetja in z njimi povezana občutenja, omogočena z visokofrekvenčnimi dražljaji različnih izvorov, ki so pogosto tehnološko modelirani. Gre za stanja, ki so povezana tudi s fiziološkimi spremembami organizma samega, ko pride recimo desna možganska polobla izpod nadzora leve. Tu gre tudi za stanja, ki so razpeta med koncentrirana vzburjanja in naglo, padajočo sprostitev, ko gre za koeksistenco bolečine in ekstremnega užitka, ki sta kodirana po logiki »petit mort«.

Današnji posameznik, ki opušča gole in profane preživetvene strategije, se zato mojstri v modeliranju in stimuliranju občutij, v iskanju virov za njhovo draženje, nagovarjanje in v tehnikah, za pospeševanje različnih emocionalnih, celo halucinacijskih občutij. Homo aestheticus se veliko ukvarja s samim seboj in s svojim *aisthesis,* njegovi lastni estetski aranžmaji postajajo vedno bolj zapleteni in izzivalni tudi za teorijo. Videti je, da se estetiška problematika danes torej od ravni (estetskih) objektov vedno intenzivneje seli na raven subjekta in njegovih zaznavnih, emocionalnih in doživljajskih sposobnosti. Ta obrat lahko, sicer zelo približno, povežemo tudi z obratom na ravni športa in rekreacije: prehod od paradigme množičnih gledalcev iger drugih k paradigmi rekreativnega posameznika, ki se je obrnil k svojemu telesu in ki pri svojih rekreativnih urjenjih in udejstvovanjih tudi neverjetno napreduje.

TEHNOLOŠKE STIMULACIJE ESTETSKEGA ČLOVEKA

Homo aestheticus živi v tistih razsežnostih postindustrijskih družb, ki jih lahko opredelimo predvsem kot spektakelska in potrošniška družba ter družba prostega časa, doživetij in zabave. Skupna točka teh družb je estetizacija (okolja in človeka) in vedno intenzivneje izključevanje človeka iz sveta dela, potekajočega po logiki industrijske proizvodnje. Homo aestheticus dejansko štarta v svoji avtentični vlogi v svetu *po delu.* Pomemben in celo konstitutiven element njegove vsakdanjosti vedno izraziteje postajajo tudi tehnologije, razumljene v smislu Walterja Benjamina pogledov na drugo, recimo kar nerepresivno, okolju in človeku prijazno tehniko. In ko homo aestheticus išče nove in nove dražljaje za svoje estetizirane »tripe« (se pravi »potovanja«, ki razkošno stimulirajo čute), se vedno izraziteje usmerja k ponudbi novih tehnologij, tako tistih, povezanih z že uveljavljenimi napravami (v smislu angl. izraza gadget) kot so izdelki t. i. zabavne elektronike (recimo walkman, video player za CD-I) pa tudi osebni računalnik in video kamera, prav tako pa tudi k prihodnji generaciji naprav, ki so utemeljene na nanotehnologiji in katerih cilj je »kolonizacija« organov človeškega telesa v smislu izboljšanja njihove funkcionalnosti.

Ko omenjamo te, recimo kar alternativne tehnologije, naj spomnimo na Paula Virilia razlikovanje treh revolucij hitrosti. Prva je bila revolucija transportnih sredstev v 19. stoletju, sledila ji je revolucija medijev prenašanja v 20. stoletju, danes pa smo na pragu prihodnje revolucije transplantacij, ki jo bo omogočil razvoj t. i. nano strojev kot napravic, ki bodo kompatibilne s telesom, ki jih bo telo torej sposobno sprejeti. Mišljen je prehod od superstrukture in infrastrukture (kot včerajšnjih dominant) k intrastrukturi in z njo povezani miniaturizaciji, ki se kaže v pomanjšanju motorjev, sond in naprav za oddajaje in sprejemanje, se pravi novodobnih mikroprocesorjev in drugih mikro-strojev, namenjenih stimuliranju človeškega telesa in izboljšavam njegovega »postmodernega designa«, ki naj posamezniku omogoči preživetje v obdobju svetlobne hitrosti, kar pomeni, da ga naredijo prilagodljivega okolju elektromagnetnih valov.

Mikrotehnologija se izrazito usmerja k telesu s ciljem, da izboljša in stimulira živčne funkcije ter motorične in intelektualne sposobnosti. Mišljen je obrat, ki ga je Virilio opisal z besedami: »Mesta najbolj

moderne tehnologije danes resnično ni iskati v neskončni razsežnosti planeta ali vesolja, temveč v neskončno majhnem svetu našega drobovja in celic, ki sestavljajo živo materijo naših organov.«[184] V smislu tega obrata bo walkman prihodnosti postal implantat, telo se bo torej odprlo aktivnostim vsajanja majhnih naprav, ki bodo opravilno sposobnejše od človeških naravnih organov in bodo sposobne delovanja na področju, ki sodi v velikostni red molekul. Že zelo konkreten opis opcij, ki izhajajo iz paradigme transplantacij, najdemo v Stelarcovem besedilu *Okrepljene kretnje / obsoletne želje,* v katerem naravnemu, zanj že zastarelemu telesu zoperstavlja votlo telo, pripravljeno za polnjenje s tehnološkimi miniaturnimi protezami. »Telo ne potrebuje več popravil, ampak enostavno nadomeščanje delov.«[185] Takšno telo bi bilo obdano tudi s sintetično kožo, kajti nujna je njegova večja odpornost in energetska zmogljivost, ki sta potrebni za njegov vstop v transčloveško, postbiološko, postevolucijsko in zunajzemeljsko paradigmo. Stelarc zato piše o nalogi, da se ljudi redizajnira in napravi kompatibilnejše s strojem.[186]

Homo aestheticus pričakuje od jutrišnjih inteligentnih tehnologij predvsem pomoč pri takšnih stimulacijah, ki mu bodo omogočile kar se da kompleksno in visokofrekvenčno estetsko uživanje. Vloga nanotehnologij pri zdravljenju telesa ga (vsaj prednostno) ne zanima, pozoren pa je na tisti, ta trenutek še dokaj negotov in futurističen razvoj sodobnih znanosti, ki se ukvarjajo s človeškimi možgani in človeškim živčnim sistemom sploh. Znano je, da okolje (izrazito tudi tisto, ki je kodirano umetniško) vpliva na človeške možgane in jih spreminja tudi v materialnem smislu, kajti oblikujejo se nove sinapse in opuščajo stare strukturne povezave. Doslej so vplivi na možganski sistem in njegove funkcije emocionalnega ovrednotenja prihajali posredno preko dražljajev organov zaznavanja, medtem ko je prihodnost novih mikro in nano tehnologij prav v tem, da na možgane, ki jih je sicer že dolgo mogoče stimulirati z električnimi impulzi, delujejo neposredno, in sicer s konkretno povezavo med njimi in računalniškimi sistemi umetne inteligence.

Tu so mišljeni posegi, ki trenutno potekajo še v eksperimentalni fazi na laboratorijskih živalih, da se implantirajo čipi med poškodovane živce, in ti novi »elementi« potem prevzamejo impulze iz

---

[184] P. Virilio: L'art du moteur, Pariz, 1993, str. 132

[185] Stelarc: Okrepljene kretnje / obsoletne želje Postrevolucijske strategije, v: Časopis za kritiko znanosti, št. 162—163, Ljubljana, 1993, str. 216.

[186] Isto delo, str. 218.

perifernega živčevja in jih stimulirajo, medtem pa živec, potreben regeneracije, raste skozi odprtino v čipu. Poskusi gredo tudi v smeri, da se pusti rasti nevron na silicijevi mikroelektrodi in se ga kasneje vsadi v možgane, kjer se poveže z obstoječimi možganskimi nevroni. Mišljen je torej razvoj možganskega čipa in pričakovanja, povezana s temi iskanji, že zanimajo novo generacijo hekerjev, namreč t. i. nevrohekerje. Za te usmeritve je značilno profano, skorajda vulgarno iskanje učinkov, ki izhajajo iz neposrednega vdora sodobnih inteligentnih tehnologij v samo fiziko, fiziologijo in kemijo možganske strukture, kar pomeni veliko oddaljevanjem finim in virtuoznim umetniškim stimulacijam preko razvitih »muzikaličnih ušes« ali likovno izostrenega očesa. Namesto po branju Dostojevskega ali gledanju slikarij na stropu Sikstinske kapele bo morda že jutrišnji estetski človek posegal po električnih, kemičnih, mikroelektronskih in nanotehnoloških stimulacijah, vezanih na umetniške programe. In za razumevanje njegove narave, ki je opredeljena z načeli igre, hazarda in hedonizma, je pomembno, da mu takšni poskusi ne bodo tuji; ničesar, kar lahko privede k njegovemu ekstatičnemu, vrtoglavičnemu uživanju mu dejansko ni tuje. Doma je v eksperimentiranju, iskanju kar se da divjih stimulacij in v odnosu do svojega telesa in psihe kot *work in progress*.

UMETNIŠKE STIMULACIJE EKSTREMNIH DOŽIVETIJ

Temeljni cilj estetskega človeka so tiste estetske dejavnosti, ki vodijo do estetskega ugodja in estetskega uživanja. Gre za to, da se oblikujejo bodisi takšni predmeti, dogodki in situacije, ob katerih lahko homo aestheticus uživa v njihovem opazovanju (tu naj spomnimo na v tej knjigi že omenjene analize Moritza Geigerja), ali pa da estetsko uživanje proizvede s pomočjo drugih umetnih posegov (s tehniškimi stimulacijami, drogiranjem, igro, tveganimi športi), ki ekstremno vzburijo njegovo zaznavo in ga »prestavijo« zunaj vsakdanjega toka doživljanja in vrednotenja. Že v Temeljnih pojmih smo omenili, da je bila nekoč prav umetnost odlično mesto za recimo kar ekstatično izključevanje posameznika iz vsakdanjosti; omogočala je občutja, da smo se iznenada znašli drugod kot smo po navadi, danes pa posameznik, živeč ob koncu 2. tisočletja, vedno izraziteje sprejema dražljaje tudi od drugih področij in dejavnosti. V prejšnjem razdelku smo zato opozorili tudi na njegovo odpiranje novim tehnologijam, še posebno tistim, ki so kompatibilne z njegovim naravnim telesom. Videti je, da išče celo nadomestke za tiste razrede dražljajev, ki so prihajali in še prihajajo od umetniških del, hkrati pa smo priče tudi novim usmeritvam umetnosti, ki skušajo najti stik s takšnim posameznikom, ki je vedno bolj lačen neposrednih dražljajev z visoko frekvenco učinkovanj. Tako je tudi homo aestheticus kot nejeverni Tomaž, torej nekdo, ki rabi takojšnjo, profano in prepričljivo izkušnjo, sicer stvar ali proces opusti, še vedno subjekt posebne umetniške usmeritve, in sicer tiste, ki jo lahko poimenujemo kot kibernetična umetnost in ki nadaljuje in izpopolnjuje (tudi z rabo novih naprav tretje tehnološke revolucije) usmeritev kinetične in luminokinetične umetnosti. Pri kibernetični umetnosti gre za dela, ki praviloma zahtevajo interaktivno držo sprejemnika, kar pomeni, da ni dovolj, da bere tekste drugih ali zgolj gleda razstavljena likovna dela, ampak sam v procesu interaktivne recepcije sooblikuje dela kot (nematerialne) procese.

Podobno kot niso trendovske estetizacije nekaj samoumevno pozitivnega, nasprotno, pogosto rabijo celo izrazitim manipulacijam, tako tudi homo aestheticus ni nikakršen ideal človeka, usmerjenega v tehnoludistično paradigmo. Gre dejansko za nejevernega Tomaža, torej, na eni strani, za nestrpnega posameznika, usmerjenega v takojšnja

profana preverjanja in izkušanja, in, na drugi strani, za raztresenega in z dražljaji zelo različnih izvorov preveč stimuliranega posameznika, ki ne zmore več koncentracije, da bi ure in ure sedel recimo ob Dostojevskega romanu *Bratje Karamazovi* ali večkrat tedensko obiskoval galerije in muzeje likovne umetnosti in se tam prepuščal kontemplativnemu uživanju ob (statično) razstavljenih umetninah. Tudi umetnosti, in sicer kibernetične (tudi elektronske, medijske) umetnosti, ki se prilagaja estetskemu človeku, ne razumemo (nekritično) kot najvišje umetnostne oblike, ampak jo skušamo razumeti le kot tudi za današnje estetike zanimivo področje novih umetnostnih iskanj, ki spremljajo orientacije in potrebe estetskega človeka in se mu skušajo prilagajati z izdelavo, procesiranjem in aranžiranjem takšnih del, ki omogočajo njegovo preusmeritev od estetiziranih okolij k samoestetizacijam, osebnemu performancu, samomodeliranju in eksperimentiranju z lastno zaznavo. Gre za razred del, za katera je značilen interaktivne pristop, njihovo izkušanje tudi na način igre, nematerialnost, procesualnost, digitalizirana manipulabilnost, virtualnost in pogosto tudi možnost mrežne konektiranosti.

Da ne bomo ostali le na ravni splošnega opisa, si oglejmo primer značilne kibernetične umetnine, torej dela, ki kompleksno nagovarja svojega uporabnika in mu omogoča pravcati trip, poln ekstatičnih doživetij. Za takšen primer, ki ga bomo vsaj delno umestili tudi v okvir odstopov od hartmannovske norme »pravilne umetnine«, smo izbrali delo avstralskega, vendar pretežno v Evropi delujočega likovnika Jeffreya Shawa, in sicer njegovo instalacijo *Berljivo mesto* (*The Legible City,* 1990), ki jo je razstavljal že na različnih koncih sveta in s katero se je uvrstil tudi v doslej najbolj temeljito monografijo s tega področja — v Franka Popperja knjigo *Umetnost elektronske dobe* (1993).

Berljivo mesto je interaktivna računalniška instalacija, sestavljena iz prostorske banke podatkov, ki obsega v svoji manhattamski verziji približno 2,5 kvadratnega kilometra površine, po kateri kolesari uporabnik tega dela. Kolesari na statičnem, vpetem kolesu, ki ima na krmilu in pedalih elektronske senzorje, preko katerih prihajajo ukazi za smer in hitrost gibanja po virtualnem prostoru. Uporabnik (torej ne samo gledalec) te instalacije kolesari pred velikim zaslonom in z obračanjem pedal in krmila usmerja svojo pot po virtualnem prostoru, ki je predstavljen na zaslonu 3-d računalniške animacije, ki v živo, pred njegovimi očmi kaže njegovo pot po posebni podatkovni pokrajini. Gre za načrt mesta, in sicer dela Manhattana južno od Centralnega parka, ki pa je predstavljen veristično le po strukturi ulic, parkov in

trgov, toda ne po ikonografiji stavb. Slednje so na grafiki upodobljene v obliki črk, besed in stavkov, tako da uporabnikova vožnja ni le zabavno in igrivo slalomiranje med hišami in po ulicah, ampak vključuje njegovo osvajanje prostora tudi branje mesta kot teksta, predstavljenega tridimenzionano z različnimi besedami in stavki. Mesto je torej predstavljeno kot prostorska knjiga, kolesarjenje se spreminja v branje, iskanje in kombiniranje, kajti vsak uporabnik ima priložnost, da si izbere povsem svojo, enkratno pot skozi splet tekstovnih ulic, križišč, parkov in stavb.

Katere so poglavitne značilnosti te instalacije, še posebno v primerjavi s tradicionalno koncipiranimi umetninami? Gre za delo, ki nima tradicionalnega gledalca, temveč uporabnika, ki je integralno stimuliran s programom instalacije. Tako rekoč celostno inerviran vstopa v sistem s strojem kot sistemom umetne in dialoške inteligence. Dovršena koordinacija med gibanjem rok, nog in očesom je predpogoj za njegov kakovostni umetniški »trip«, ki ga popolnoma prevzame: videti je, da na določen način pade v delo samo. Pot skozi tekst ga ne zaposli (in utrudi) le intelektualno, ampak tudi fizično. Ni le pred odrom (ali pred okvirjeno sliko), temveč tudi na odru (in v sliki). Njegovo gibanje v realnem času povzroča v živo spremembe v virtualnem prostoru ubesedenega mesta, in uporabnik uživa, ko nadzoruje prehode med realnim in virtualnim in se tudi igra z njimi. Takšna umetnina ima zelo poudarjeno »ospredje«, torej materialni del, se pravi tehniško konfiguracijo. Ob močnem hardweru je tudi sofisticiran software, ki vključuje različne verzije (ob manhattamski sta še amsterdamska in karlsruhejevska, ki omogočata izkušanje/branje tudi drugih mestnih tekstov), kar pomeni, da gre za delo kot program in kot *work in progress.* (Tudi z vmesniki za virtualno resničnost se ga bo nekega dne še lahko dopolnilo.)

Pomemben vlogo pri tem delu imata uporabnikova taktilna zaznava in njegovo gibanje; *Berljivo mesto* se sicer tudi lahko gleda (od strani), če po njem kolesari, ga torej avtentično izkuša uporabnik, toda to ni tisto. Pri tem manjka lastna izkušnja, oblikovanje lastnega programa popotovanja in s tem tudi avtentični občutek »padanja« na sam »oder«, torej v virtualni prostor instalacije. In tu smo pri glavni razliki te umetnine do tistih, ki jih je mislila in »normirala« Hartmannova *Estetika.* Plastna struktura dela (recimo ideja odkrivanja mesta in izgubljanja v njegovih labirintih) se odkriva le preko dela ospredja, in sicer računalniške grafike (interaktivni digitalni video), in še to v omejenem obsegu, kajti uporabnik se mora intenzivno angažirati pri mojstrenju

»ospredja«. Tudi kako posebno vodenje pogleda s strani umetnika, se pravi, njegovo nastavljanje »zank« in trikov skrivanja/zakrivanja je tukaj relativno neznatno. Igra s tehniškimi konfiguracijami ima primat nad metafiziko globine, aktualizira pa se uporabnikova zavest o alternativnih svetovih in o drznem prehajanju iz vsakdanje resničnosti v alternativna, tehnosimulirana okolja. Estetsko doživljanje ne nastane posredno, preko odmika, s pomočjo teoretskega stališča opazovanja, ampak veliko bolj neposredno, z lastnim fizičnim naporom uporabnikovega »kolesarjenja«. Velik del odmika, ki je bil konstitutiven za tradicionalno umetnino, je tukaj odpadel, uporabnik s svojo domišljijo »polni« le omejene praznine na zemljevidu mesta — teksta. Obstaja namreč določeno skladje med njegovim gibanjem v realnosti in potovanjem v virtualnem, kar ni mogoče recimo pri gledanju slik ali filma ter pri branju.

Percepcija je tudi izrazito igriva; na umetnini so močno poudarjeni tehniški elementi, na katere uporabnik igra. Pri tem je tudi pomembno, da iznajdba ospredja, torej tehnološke konfiguracije *Berljivega mesta,* omogoča vrsto nadgradenj, torej del kot programov računalniške grafike. Z interaktivnim kolesom ter s pomočjo istega računalnika in video naprav bi uporabnik lahko kolesaril tudi po grafiki kakega eksplicitnega literarnega dela, recimo po Kafkovem *Gradu.* Pri percepciji takšnega dela pa uživa predvsem uporabnik kot homo aestheticus, ki praviloma nima več koncentracije za dolgotrajna branja, ampak je sam neposredno zraven, kar pomeni, da je nadvse motiviran z integralnim, telesnim vstopom v svet umetnine. Pot od literarnega teksta in od njemu oddaljenega estetskega predmeta, nastalega z domišljijsko konkretizacijo na njem, skuša premostiti z nestrpnim vstopanjem v neposredno izkušanje virtualnega sveta umetnine, ki v živo celostno nagovarja vid in otip ter zahteva gibanje in tudi veliko domišljije.

Tu lahko (samokritično) ugotavljamo, da je primerjava *Berljivega mesta* s tradicionalnimi umetninami in njihovo estetiko (kokretno Hartmannovo) smiselna le v omejenem obsegu. Ilustrativno nam veliko pove o odklonih, toda v smislu zgodovinskosti, ki je neizogibna spremljevalka umetnosti, ta primerjava vendarle abstrahira od današnjega posameznika kot estetskega subjekta tako na ravni hedonizma kot na ravni njegove potrebe po igrivosti, drogiranju s fantastičnimi tripi in stalnimi čutnimi stimulacijami, ki prihajajo od različnih razredov predmetov in situacij. Vprašanje je, ali današnji homo aestheticus kot nejeverni Tomaž, potreben stalnih neposrednih izkušanj in preverjanj, še rabi mukotrpno pot do sooblikovanja estetskega predmeta na ravni zelo posrednega in oddaljenega teksta (visokoumetniškega ro-

mana), še zna brati recimo Joycevega *Uliksa,* se sploh hoče potopiti v estetsko irealnost in uživati njene subtilne kvalitete, ali pa rabi le še trenutne stimulacije v okviru šokantnih izkustev, prekinitev in (samo)-eksperimentiranja?

Pomemben dosežek sicer zelo različnih družbenih teorij o postmoderni (ki je pogosto le tehniška oznaka za stanje po kulturnih obratih in nekaj drugega v filozofiji kot v literarni teoriji in na ravni izkustva postindustrijskih družb) je njihova refleksija načela *pluralnosti* kot ene dominant v sodobnem smislu, ki gradi na načelu soobstoja (nekdaj) izključujočih si vsebin. To načelo je namreč izrazito produktivno pri teoretski obravnavi današnje umetnosti, kajti zanjo je značilno, da soobstajajo znotraj nje različne usmeritve in tudi tako med sabo različne umetnostne ustanove kot so trivialna umetnost popa, visoka umetnost, množična medijska kultura in kibernetične umetnosti, pa čeprav prihaja prav v okviru postmoderne paradigme ob posameznih primerih do njihovih zbliževanj in povezovanj, ko si, na primer visoka umetnost začne »sposojati« nekatere obrazce množične kulture in jih tudi neženirano aplicirati. Tudi znotraj elitne umetnosti so velike, celo temeljne konceptualne razlike, prav tako pa tudi znotraj t. i. kibernetične umetnosti. Če skušamo najti odgovore na prej zastavljena vprašanja, lahko zato zapišemo, da je kibernetična umetnost po zgledu *Berljivega mesta* le ena, sicer trendovska, potrebam homo aestheticusa namenjena umetniška usmeritev (dejansko oblikovana na presečišču igre, znanosti, umetnosti in tehnologija), toda takšno delo soobstaja skupaj z deli, ki so še vedno izrazito »pravilna«, neoklasicistična in estetska in ne postavlja pod vprašaj njihove eksistence ter načina (družbene) recepcije in vrednotenja.

Berljivo mesto je eno, *Nibelunški prstan* v Bayreutu ali samotno branje Borghesovih *Krožnih razvalin* pa nekaj drugega (in tretjega), vendar vse tri umetnine lahko povsem zakonito soobstajajo v sedanjosti, ne da bi zahtevale radikalna izključevanja, kajti ni vsak sodobnik konec 20. stoletja homo aestheticus kot nejeverni Tomaž, potreben neposrednosti in njenih šokantnih dražljajev, ki povzročajo drzne emocije, pa čeprav dejansko postaja prav ta lik ena najbolj avtentičnih postav sodobnika v sedanjosti. In zanj ni delano samo Shawovo *Berljivo mesto,* ampak še izraziteje Stelarcov tehnoperformance in instalacija Ulrike Gabriel *Terrain O1* (1993), ki je dopolnjena s sistemom IBVA (interaktivni vizualni analizator možganskih valov), ki raziskuje in estetsko vizualizira uporabnikov »biofeedback« v smislu, da računalnik neposredno reagira na uporabnikove mentalne dogodke. Ener-

gija mentalnega sproščanja, nadzorovana s posebnimi instrumenti na sedečem »uživalcu« te instalacije, namreč poveča svetlobno intenzivnost v prostoru nad ducatom majhnih robotov, ki opremljeni s senzorji, občutljivimi na svetlobne spremembe, potem začno svoje kaotično gibanje na zamejenem terenu. Vzpostavi se torej zanimiva interakcija med duhom, telesom in tehnologijo; videti je, da je umetnica prav s to instalacijo utrla pot za nova umetniška iskanja, namenjena raziskavi mentalnih procesov in njihovim neposrednim estetskim manifestacijam.[187]

Uporabnik nekaterih ekstremnih del kibernetične umetnosti je že danes opremljen z elektrodami, podatkovnimi rokavicami, očali s prikazovalniki in priključen recimo na AEG ali encefalograf. Podobno kot je D. Ludwig Friedrich v. Froriep v svoji razpravi *O izolaciji čutov na podlagi novega sistema izolacije jetnikov* (Weimar, 1846) razvil idejne in grafične zasnutke za blokiranje slušnih in vidnih organov, posegajo sodobni umetniki po najnovejših vmesnikih, namenjenih prav nasprotnim učinkom, torej ne izolaciji čutov, temveč njihovi kar se da intenzivni tehnostimulaciji. Njihov cilj, povezan s potrebami estetskega človeka, je videti, slišati, otipati (in morda že jutri tudi okušati in vonjati) več kot nudi naravna zaznava, kar pomeni poseči po protetičnih vmesnikih za pospeševanje zaznavnih funkcij. Umetniška dela v obliki sofisticiranih instalacij, podprtih z zapleteno tehnologijo, se s tem spreminjajo v pravcate laboratorije za več čutnosti znotraj omejenega prostora in časa. Pri tem pa njihovih obiskovalcev ne zanimajo le vhodne enote za pospešene in koncentrirane čutne dražljaje, temveč celota človekovega mentalnega življenja, ki vključuje tudi, pogojno rečeno, estetiko in tehnoestetiko možganov. Pozornost namenjajo različnim nevronalnim programom, emocionalnim ovrednotenjem dražljajev, korespondencam med levo, analitičnim in logičnim funkcijam namenjeno možgansko poloblo in desno, namenjeno emocionalnim ovrednotenjem in prostorskim predstavam. Zanimajo se za kemično substance in električne dražljaje, potrebne za stimuliranje in sproščanje, za divergenco in konvergenco živčnih celic in za možnost kategorizacije in algoritmizacije določenih nevronalnih programov. Umetnik-tehnolog-znanstvenik kibernetične umetnosti, ki danes intenzivno deluje na presečišču informatične tehnologije in umetnosti, zato posega tudi k meddisciplinarni znanosti o možganih; estetsko se zanj

---

[187] Zanimivo interpretacijo te instalacije najdemo v razpravi Derricka de Kerchove »Nevrokulturno razumevanje umetnosti in igre«, ki je uvrščena v zbornik Umetne igre (Künstliche Spiele), München, 1993.

ne začne in konča pri očarljivem pogledu na sončni zahod, ampak pri tistih delih možganov, ki jim nevroanatomi pravijo hippocampus, thalamus in hypothalamus.[188] Današnje-jutrišnji eksperimenti potekajo v smeri iskanj neposredne nevronalne stimulacije, omogočene s tehnologijo, ki bo sprejemniku omogočila estetsko uživanje, analogno tistemu, ki bi ga posredno stimulirali tradicionalni umetniški viri.

In med mesta za laboratorijsko eksperimentalno produkcijo ekstremnih čutnih vtisov in stimuliranih emocij ne sodijo danes samo interaktivna okolja kibernetičnih umetnin, ampak celo tista, namenjena nekaterim alternativnim športom. Pomislimo samo na današnje trendovsko skakanje z elastiko (angl. bungy jumping), ki tudi pomeni kar se da stimulirano ekstazo in programirano (igrivo) vrtoglavico. Tudi to področje, podobno kot tisto vedno bolj zahtevnih in sofisticiranih video iger v tematskih parkih in igralnicah, sodi danes k predmetu opazovanj estetike v najširšem smislu, ki izhaja od estetskega človeka, njegovih potreb in akcij. Zato lahko danes t. i. tehnoestetika odkriva in analizira tudi najsodobnejšo vrsto zasvojenosti, in sicer t. i. tehnodrogiranost, ki sledi mehkim in trdim drogam ter drugim razredom poživil. Homo aestheticus lahko danes avtentično živi samo, če posega k novim in novim napravam in okoljem za stopnjevano nagovorjeno čutnost, če kar se da postavljen iz sebe tripa po umetnih okoljih, se hazardno igra, uči in napreduje v zaznavanju in se prepušča tehno omamljanju. V jedru njegove (nove) življenske filozofije je, da ne gre za svet kot univerzum, temveč za soobstoj alternativnih svetov, za katere meni, da jih mora izkušati. V ospredju njegove estetiške orientacije ni lepota predmeta, temveč čisto estetsko ugodje, stimulirano na različne načine, kar predpostavlja tudi obrat od estetike objekta k estetiki subjekta ter k njegovi psihi in fiziologiji, ki sodelujeta pri estetskih emocijah.[189]

Ta usmeritev pa najde svoje opravičilo v okviru posameznikovega sedanjega bivanjskega položaja: današnjemu človeku ne gre več za mukotrpni boj s prvo in drugo naravo, za silo in nasilje nad okoljem v smislu golega preživetja, ampak se, izhajajoč iz estetiške distance,

---

[188] Spričo aktualnosti t. i. nevroestetike ni naključje, da so danes pomembna referenca pri vrsti sodobnih estetiških raziskav spisi medicinskega psihologa Ernsta Pöppla, čigar razpravo je v enega najbolj aktualnih zbornikov s področja estetike »Die Aktualität des ästhetishen« (München, 1993) uvrstil urednik Wolfgang Welsch.

[189] V že omenjenem delu Zgodovinski razvoj estetskih problemov je dr. Alma Sodnikova upravičeno opozorila na začetke teoretskih raziskav v tej smeri. Glej poglavji »Naravoslovno usmerjena estetika. Reakcija.« in »Sodobni estetski psihologizem« (Ljubljana, 1928, str. 253—286).

usmerja k izbiranju med različnimi življenjskimi stili ter se prepušča estetskemu ugodju ob izkušanju eksperimentalno stimuliranih emocionalnih stanj. Telo in celostno zavestno življenje si spremeni v (laboratorijski) predmet oblikovanja, iz dneva v dan si organizira lastni performance v družbi in pri svojem poseganju po alternativnih prostorih, okoljih in svetovih izbira tudi alternativne čase in hitrosti. Ne živimo vsi enako hitro in v enakem, recimo newtonskem času, je tudi del njegove filozofije. Čas mu priteka iz prihodnosti in ne iz preteklosti (kot včerajšnjim ljudem). Vedno izraziteje svojo igrivo in hazardno dejavnost umešča pod obnebje *tehnoludizma* kot ene poglavitnih orientacij posameznika, že opazno izključenega iz sveta dela in obsojenega na vedno intenzivnejše preživljanje prostega časa, ki postaja njegov poglavitni čas in tudi vsebina. Tehnoludizem predpostavlja igro posameznika s stroji, in sicer s stroji, na katere je priključen, ki ga dopolnjujejo in od katerih ni odtujen v smislu Marxove teorije odtujitve. Videti je, da za to njegovo odločitvijo stoji spoznanje o temeljni in izvorni antropomorfnosti strojev, kajti naredili so jih ljudje sami, o čemer je v svoji razpravi *Informacijska družba kot deževnik* duhovito razmišljal Vilém Flusser.

To pa je spoznanje, ki nikakor ni samoumevno in zato brez ugovorov in protivprašanj. Stroji niso danes samo inteligentne naprave, ki imajo svojo funkcijo v protetičnem in nanotehnološkem dopolnjevanju človekovega telesa in tudi že njegovih mentalnih sposobnosti (torej razred strojev, na katere je »prijazno« biti priključen), ampak tudi vodikova bomba, vojaška letala, tanki in druga smrtonosna orožja. Antropomorfnost teh strojev pa zveni kvečjemu ironično in tragikomično.

Tudi v tem razdelku o tehnostimulacijah z demonsko estetskim, se pravi estetskim očaranja, začaranja, ekstaze in maksimalne čutne stimulacije, se nam zato kot temna senca ali bela lisa (kakor pač gledamo) postavljajo vprašanja in protivprašanja s področja etike osebe in njene odgovornosti. Mainstreamovski homo aestheticus je del z demonskim estetskim estetizirane kulture (kopij, ekstaze, igre, profanosti, taktilnosti, ekstremnih doživetij, tehnodrogiranosti), in temu toku je treba zoperstaviti avtentično umetniško ustvarjalnost in ustvarjalno misel, ju reševati in vztrajati pri njiju. Kibernetična umetnost izvirnih in reflektiranih del se skuša upirati temu toku, toda vendarle prepogosto ostaja na pol pota in v nekem vmesnem položaju med robom in sredino. V središče estetizirane globalne kulture (v smislu tradicije in sedanjosti Zahoda) jo prepogosto zvablja prav trendovski estetski človek.

To pa je posameznik, ki očitno ne zmore več brez strojev in njihovih pogonskih jeder-motorjev. Zveza človeka in stroja je jedro današnje-jutrišnje kibernetične kulture, ki že devet desetletij, od zgodovinske avantgarde dalje vznemirja tudi umetnike. »Središče Ljubljane bo oznanjalo proti vzhodu in zahodu, da se pripravljajo piloti za polet okoli sveta potom duševnih strojev,«[190] je 1927. leta zapisal v svojem, v *Tanku* objavljanem manifestu Ferdo Delak. Samo domnevamo lahko, na kakšne duševne stroje je mislil takrat, zakaj jih je poimenoval duševne in jih torej ni profano označil z neduševnimi stroji kot so letala in rakete? Očitno je slutil, da so za umetniške polete potrebne še subtilnejše in bolj domiselne naprave. Danes so duševni stroji predvsem inteligentne in dialoške naprave ter tiste, namenjene ekstremnim čutnim stimulacijam, recimo kar temu, da sanjaš intenzivneje in dalj. »Duševni stroj« recimo poganja instalacijo V. Gabriel *Terrain 01*. Sanjati več, priti dalj, napredovati, se odlepiti od ničte točke… Zveza umetnika in stroja vendarle ni naključna ali celo nasilna, kajti *več* kot stalni spremljevalec umetnosti ali kar njen motor (v smislu: videti, slišati, sanjati… več) najde svojega sopotnika v stroju in v njegovem jedu: motorju. Za *več* je potrebna moč in ta prihaja od stroja, ki lahko tudi posamezniku pomaga, da je energetsko pa tudi domišljijsko sposobnejši, da lažje osvaja prostor in intenzivneje komunicira. In tudi motor kot jedro stroja, seveda po analogiji, spominja na umetnikovo izhodišče: nekaj manjka, treba se je odpraviti proč in uresničiti nekaj drugega. Ravnotežja ni več in iz njegove porušitve sledi gibanje in moč, kajti odpira se prehod od enega pola k drugemu, od ene točke k drugi, od toplega k hladnemu, od dejstva k sanjam, od nevednosti k spoznanju. Razlika v teži, prostoru in številu ter agregatnem stanju (tu posegamo k razmišljanju Michela Serresa v knjigi *Hermes IV. Delitev*) proizvede, da motor steče. In še tisoč in več razlik je, ki poganjajo današnje motorje. Morda tudi motor Delakovega »duševnega stroja« in vseh drugih strojev, namenjenih oddaljevanju vsakdanji resničnosti.

---

[190] Slovenski literarni programi in manifesti, ur. M. Dolgan, Ljubljana, 1990, str. 82.

KIBERNETIČNA KALIFORNIJA

LEBDENJE ODSEVOV

Ni treba, da se sprehajalec-flâneur kot Frederic Jameson v svojem opisu občutka brezglobinskosti v besedilu *Kulturna logika poznega kapitalizma*[191] vzpenja od Četrte ulice proti Bunker Hillu, lahko se za trenutek ustavi tudi na nadvozu Sedme ulice nad vpadnico Harbor, in se, če prihaja z njenega zahodnega konca, ozre na levo, ali pa pogleda navzgor kje sredi zanemarjenega okolja avenije Alameda, povsod bo ugledal nekaj, kar bo priklenilo njegov pogled, mu povzdignilo veke in hkrati spodneslo njegovo gotovost, ki temelji na povezanosti s tli, ulico, zemljo: uzrl bo središče Los Angelesa, njegov *downtown* z nebotičniki bančnega in petrodolarskega kapitala, od Wels Fargo in Arco do valjastih stebrov hotela Westin Bonaventure.

Zid steklenih, s kalifornijskim sončnim nebom spogledujočih se ogromnih površin, ki v nenavadni optiki lovijo odseve svojih sosed in se kot geometrijska telesa luči, hologramov, fraktalov in bleščic kopičijo v nekakšni gmoti svetlobnih učinkov, za katero bi se pretvarjali, če bi zapisali, da je čarobna pozlata in pristan, ki pride po dalji iskanj, prav tako pa bi pogrešili, če bi tisto okolje oblik, odsevov in nasičene površine enostavno zavrnili kot kičasto vabo darwinističnega kapitalizma. Tisto, kar je tam, namreč ne spominja ne na to ne na ono, ni primerljivo ne s tem ne z drugim, to je pač *downtown L. A.* kot izpostavljeno vozlišče razvlečene kaše velikega Los Angelesa kot mesta, ki ni ne nevadski Las Vegas (kot razvlečen Disneyland, pomnoženo prisoten že ob vsaki igralnici ali v hotelskem atriju) ne San Francisco (kot nekam evropeizirana razglednica). San Francisco je tik ob morju, se pravi zalivu z znamenitima mostovoma, tam je Twin Peaks in še več kot 40 drugih gričev, celo njegov *downtown* okrog središča Embarcadero in transameriške piramide nikakor ne moti. San Francisco je pač druga zgodba, celo njegov *skyline* je nekam mediteransko prijazen.

Pogled z letala na nočni L. A., potem ko začne po vzletu iz mednarodnega letališča LAX nad morjem, ne daleč od plaže Venice, zavijati proti Redondo Beachu in že kmalu nad višino San Pedra doseže celino, razkrije to mesto kot neverjetno razvlečeno kašo luči, razlito ob mreži poti, kanalov in avtocestnih vpadnic, po katerih se pretakajo velike energije. Videti je, kot da deluje pogon spodaj po načelu toplotnega stroja (tu naj

---

[191] F. Jameson: Postmodernizem, Ljubljana, 1992, str. 16.

spomnimo na Michela Serresa interpretacijo teorije Sadija Carnota v delu Hermes IV — La distribution, Pariz, 1977), kar pomeni, da je tista neizmerna moč, ki vzpostavlja zagonetnost in čarobnost tega mesta, prav toplotna razlika. Ogromne energije (tudi nematerialne, informatične, virtualne) prihajajo od izvorov velike toplote k, ne bomo rekli ledeno hladnim (to je vendarle Kalifornija), temveč manj vročim mestom, tako, da pogon steče, zdivja, se za trenutek umiri v ravnotežju, ki pa ga povišana temperatura v izvorih ponovno poruši. In tista vedno dovolj hladna točka v mestni mreži, ki stalno privlači te tokove (in jih, po doseženem ravnotežju, tudi spodnaša, razsipa), je prav središče L. A. kot edini razvidnejši označevalec sredi mobilne kaše in, kadar izgine jasnina, tudi oblaka, kondenzata v zamahu.

Kaj kaže, po starem bi rekli predstavlja ta lesketajoča se površina s kompleksom izgubljene globine (ki pa tam, v obrobjih in v socialnem kontekstu, ki ga je v svoji uspešnici *City of Quartz* reflektiral Mike Davis, še vedno je)? Gre pri tem za niz slik, za kako razvidnejšo figuraliko in reprezentativnost? Nikakor. To so komaj kaj razpoznavne, lebdeče in nematerialne slike, ki bi lahko tudi na posvečenih mestih nezakrite visele na veliki petek. Prepoved slik, recimo kar z nemško sestavljenko, ki vključuje popularni izraz za prepoved, namreč *Bilderverbot,* zanje ne velja. Ne odkrivajo niti ne pohujšujejo. Stare in nove postave jih prepuščajo zgolj sevanju. Gre za svetlobo, ki se srečuje z drugo svetlobo, za odseve na kvadrat, tretjo in četrto potenco. Za površino, ki je ne nosi več razvidna prostornina, težnost ni več poglavitna sila sveta, iz katerega se izsvetlijo učinki središča L. A. In če je kje kaka komunikacija in šiv, ki to energetsko polje (v njem ne gre le za igro svetlob, temveč tudi za nianse senc, za sence, ki se lovijo v intenzivnejših sencah) povezuje s čemerkoli, potem lahko, sicer zelo približno, odkrijemo korespondenco z logiko svetovnega finančnega kapitala in novih, še posebno informatičnih tehnologij. *Downtown L. A.* je tam, kjer se srečuje tudi okolje nematerialnih, ageografskih, transpolitičnih, nadnacionalnih (in zato ne etnokulturnih) količin, ki jim na ravni ikonografije ustrezajo samo liki lebdeče svetlobe, hologrami, fraktali, laserske vizualizacije, kvadrofonija in virtualna resničnost.

Prav tako pa lahko v vodnjaku luči in odsevov tega mesta odkrijemo moč magičnega očaranja, ki jo v tej knjigi poimenujemo kot demonsko estetsko: težko določljiva, na nič oprta privlačnost sijajočega izgleda, ob kateri opazovalec pozabi na vprašanja odgovornosti in socialnega čuta. Tisto skrivnostno okolje hologramov namreč abstrahira od realne bede in grozljivega roba tistih, ki jih je surovo povozil kapitalizem in katerih edina resnica je ponižujoče brezdomstvo in pogosto brezupno beračenje.

DISNEYFIKACIJE

Iz letala, ki se dvigne visoko v nočno nebo nad Los Angelesom, lahko opazovalec ob ugodni vidljivosti odkrije v daljavi skrivnostni svetlobni žarek, ki sega 10 milj visoko. Če mu bo, skupaj s pilotom potniškega letala, radovedno sledil, bo lahko po dobri uri vožnje pristal na lasvegaškem letališču in skozi lino letala že med pristajanjem povsem gotovo prepoznal vir, ki oddaja signal v nočno nebo. Skrivnostni žarek namreč žarči prosojna piramida, posajena na veliko zidano piramido hotela in tematskega parka Luxor kot 30-nadstropne zgradbe, za katero je značilno, da ne združuje v sebi samo hotela in igralnice, ampak omogoča zelo raznoliko ponudbo zabave in rekreacije, je hkrati tudi tematski park. Luxor se v svojem imenu ta trenutek še predstavlja samo kot hotel, bližnji MGM Grand (s 5005 sobami) pa se že identificira tudi kot hotel, casino in tematski park hkrati, ta oznaka pa ustreza tudi ponudbi večine novejših in novih hotelov na lasvegaškem »stripu«. Mesto igralnic se namreč z vsako novogradnjo vedno izraziteje spreminja v velikanski Disneyland, s tujko bi ta proces lahko upravičeno poimenovali kot disneyfikacija.

Ne bomo za Jeanom Baudrillardom ponavljali misli o Ameriki sami kot Disneylandu, toda logika prvega Disneylanda pri losangeleškem Anaheimu je fantastično okužila ne le sodobno industrijo zabave, temveč tudi sedanjo urbanizacijo in celo arhitekturo, ki skušata disneyevsko ikonografijo, scenografijo in ideologijo vključiti v različne, tudi po prvotnem namenu ne zabaviščne pozidave.

Disneyfikacija implicira poseben segment macdonaldizacije: narediti nekaj, kar je všečno vsem ne glede na etnokulturne posebnosti, »ozemljenje«, prav tako pa predpostavlja tudi strogo standardizacijo, racionalizacijo in sterilizacijo, pospremljeno z doziranim, skrajno ekonomičnim jezikom enostavnih ukazov. Potem je tu še ideološka nadgradnja amerikanizacije, ki preko vrste simbolov in prestižnega slavljenja tehnike poudarja varnost in uspešnost. Disneyfikacija korespodnira tudi z vrsto pocukranih stereotipov o zmagi dobrega nad zlim, izvirni nedolžnosti in zgodbah s srečnim koncem.

Prvi Disneyland je tisti pri Los Angelesu, toda že davno ni več največji in najbolj razkošen. Pomislimo le na evropski "Disney" in na Disney World pri Orlandu, prav tako pa ga že v okviru Velikega L. A. v mnogočem presega tematski park *Magična gora* podjetja Šestih za-

stav, ki je s svojimi zabavišči od Atlante in Dallasa do Houstona in Chicaga največja ameriška družba za tematske parke. Vendar vse prve, zgodnje stvari vedno žarčijo nek šarm, zato je tudi stari Disneyland pri L.A. še vedno pojem in norma za tovrstna zabavišča. Pod geslom Najsrečnejši kraj na Zemlji združuje več kot 60 atrakcij in predstav, med katerimi je nekaj tudi takšnih, ki zahtevajo discipliniranega in vzdržljivega uporabnika. Space Mountain, Star Tours, matterhornska steza za bob in Splash Mountain so pustolovščine, ki niso primerne ne le za majhne otroke in nosečnice, temveč tudi za obiskovalce z nekaterimi boleznimi in preveliko telesno težo. Takšne omejitve, napisane in razpostavljene čisto nič diskretno in z vrsto poznavalskih, medicinskih oznak za bolezni, pa so stalne spremljevalke tudi nekaterih lasvegaških atrakcij znotraj njihovih hotelov, spremenjenih v tematske parke.

Tiste hotele, spremenjene v totalne prostore, v katerih imaš, če se vanje zapreš, kaj početi dneve in dneve, spremljajo tudi močni ideološki dodatki. Luxorska piramida ni le hotel in zabavišče, temveč tako rekoč kultni objekt, ki vabi svoje goste na odkrivanje egiptovske preteklosti (postavili so tudi repliko Tutankamonovega groba); vanjo se pod vodstvom arheologov odpravijo na čolnih, ki vozijo po Nilu, speljanem skozi podzemne labirinte hotela. Obiskovalcu se na vsakem koraku vsiljuje prepričanje, da je tudi sam del nekega eshatološkega projekta, da je nekakšen medij, postavljen v službo mesijanske komunikacije med preteklostjo in prihodnostjo, ki jo spodbuja prav Luxor kot novodobni tempelj, ki komunicira tako z nebom (preko omenjenega žarka celo neposredno) kot z zemljo in podzemljem, polnim relikvij in seveda zakladov.

Višek inscenacije psevdozgodovinskega poslanstva in hkrati obskurantističnega fanatizma pa razkriva tridelni obred, ki tvori glavno atrakcijo v luxorski piramidi. Prvi del obsega pustolovsko raziskovanje obeliska na podzemnem simulatorju gibanja z močnimi vibracijami, ki povzročajo strah in pravcato trpinčenje obiskovalcev. Drugi del je multimedijska iluzija .tv talk showa na temo magije in luxorske varljivosti, obogatena še s 3-d vizijo, medtem ko je vrhunec obreda *Gledališče časa* kot simulacija apokaliptičnega potovanja na konec sveta in časa, polna spektakularnih učinkov na visokem zaslonu pred nosom gledalcev. V poslednjem razodetju, opazovanem skozi frčanje zrakoplovov, ki so nekakšni križanci med space shuttlom, metuljem in startrekovskimi plovili (nedvomno bi sodili v kibernetična mesta prihodnosti, ki jih v okviru projekta Venus načrtuje in simulira Jaque Fresco), je videti nekakšen novi »tehno Jeruzalem«, v katerega pokrajini pa odkrijemo tudi luxorsko piramido.

Z omembo tematskih parkov smo pri deklarirano srečnih in najsrečnejših koncih sveta, pri programiranih mestih zabave in čistega, dobro plačanega užitka, toda opozorili smo tudi na omejitve, celo prepovedi. Ali sodijo takšne, nedvomno nevarne, tudi mrcvarjenju živcev namenjene stvari (od Disneylanda do Luxorja) sploh v koncept sodobnega zabavišča? Nedvomno sodijo in eden »pointov« disneyfikacije je tudi aranžiranje prav takšne, čute drzno in rizično stimulirajoče zabave, ki dopolnjuje varnost zgolj macdonaldiziranih vsebin Disneylandov. Za užitke iger, hazarda, vrtoglavice in omame je treba tudi potrpeti, se pripravljati nanje in celo uriti za njihovo čim uspešnejše obvladovanje. Novodobni hedonizem pogosto prepostavlja disciplino, dril, stanja zgledne fizične pripravljenosti, zdravo in izurjeno telo, kajti ne napisano pravilo je, da je pristni užitek in na njem temelječa zabava šele takrat, ko si ju priboriš, ju iztrgaš rutini, torej tudi nekaj žrtvuješ zanju, kajti samo smrt je tista, ki pride sama od sebe. Prav to spoznanje danes vedno bolj domiselno (tudi z oprtjem na sodobne tehnologije) spodbuja snovalce tematskih parkov, ki ob otroško prijaznih napravah in prizoriščih oblikujejo tudi vedno zahtevnejša dirkališča, hiše strahov in igrive »mučilnice«. Trije umivalniki, namenjeni izpraznjevanju želodcev preveč omotičnih gledalcev, postavljeni le nekaj korakov proč od izhoda iz dineylandovskih Star Tours, povedo veliko.

Poleg drznih »rides« kot dirk z vozili po fantastičnih in futurističnih pokrajinah, polnih nevarnih prikazni (ob katerih izpadejo hiše strahov v nekdanjih luna parkih kot nekakšne tragikomične kulise že zelo odzvenelega sveta), sodi v ponudbo današnjih tematskih parkov še vrsta značilnih atrakcij, vezanih na manj tvegana potovanja oziroma vožnje z avtomobili, vlakci, letali, podmornicami itn. Posebno mesto pa imajo v ponudbi tematskih parkov tudi običajno na najnovejše tehnologije oprta mesta za filmske in multivizijske projekcije. Gre za prizorišča, ki ustrezajo trendovski težnji po tem, da gledalec-obiskovalec vidi več kot je videti mogoče, da »pade« v okolje kar se da prepričljivih slik in se vanj potopi. Tej težnji danes najbolj avtentično služi tehnologija virtualne resničnosti, vendar pa so relevantne in široko uporabne tudi druge tehnike za prepričljivo globinsko prikazovanje, ki gledalca dobesedno omamijo, mu spodnesejo noge in ga prestavijo v središče reke slikovnega. To so danes predvsem IMAX in OMNIMAX filmske projekcije, potem senzorame (kot je tista v Gledališču časa v lasvegaškem Luxorju) ali pa krožna, 360 stopinjska »vizija« v losangeleškem Disneylandu. Pri slednji gre za projekcijo po celotni površini gledališkega valja, tako da gledalci vidijo vse posneto dogajanje

spredaj, zadaj in od strani; gledajo torej »nemogoče«, postavljeni so v nenaravno vlogo, sočasna projekcija dogajanja pa je mogoča na podlagi filmskega gradiva, ki je bilo tudi v praksi, na terenu (konkretno v ZDA in na Kitajskem) posneto z devetimi, na isti nosilec vpetimi kamerami. od katerih je vsaka poskrbela za 40 stopinj vidnega polja. In ko smo pri Disneylandu, naj spomnimo še na Kodakovo *Magično gledališče za oči*, kjer predvajajo *Kapitana EO* (z Michaelom Jacksonom v glavni vlogi), in to na način, ki omogoča gledalcem, opremljenim s posebnimi očali, globinsko, tridimenzionalno sliko.

Vendar pa disneyfikacija ne ostaja samo znotraj zagrajenih in z zelo visoko vstopnino omejenih tematskih parkov, temveč se drzno in tudi vsiljivo širi na različne ustanove in področja. Eno so že omenjeni hoteli (še posebno lasvegaški), drugo velika nakupovališča, kjer so atrakcije igre v službi stimulacije nakupovanj, tretje pa danes lahko odkrivamo celo pri nekaterih kulturnih ustanovah, od filmskih domov (po zgledu bruseljskega Kinepolisa) do novodobnih tehniških muzejev.

INTERAKTIVNOST

Če nimaš kaj početi v Parizu, greš lahko za cel dan v Beaoubourg, če se znajdeš v podobnem položaju v Londonu, lahko zaviješ v njihov Barbican, v Amsterdamu imajo za tovrstne flâneurje Melkveg, v Bruslju greš lahko v Kinepolis, v Kölnu v Cinedom, v Münchnu v Gasteig... In za cel dan kar se da intenzivnega dogodkovnega ti v ZDA lahko aranžirajo njihovi znanstveni muzeji. Nekaj posebnega so, videti (pa tudi »tipati«) je, da so okuženi tako s trendovskim »cyber« kot z disneyevstvom, kar pomeni, da so v določenem smislu že disneyficirani v tematske parke. Srečevanje z znanostjo in (sodobnimi) tehnologijami tudi na zabaven, igriv, interaktiven in celo fantastičen način, ki za cele popoldneve priklene tudi družine z (ne premajhnimi, ravno prav zvedavimi) otroki? V muzejih, kot sta na primer bostonski Muzej znanosti in Muzej računalništva, losangeleški Kalifornijski muzej znanosti in industrije in Exploratorium v San Franciscu je to povsem mogoče.

Že podnaslov Exploratorija pove, da gre za muzej znanosti, umetnosti in človeške zaznave, katerega bogat program ne oblikujejo le kustosi in znanstveniki, temveč tudi umetniki, vključeni v njihov štipendijski program (angl. artist-in-residence program). In v tem muzeju, ki je že dineyficiran park za kakovostno preživljanje prostega časa (tudi na podlagi učenja za zaznavo), se obiskovalci seznanjajo s področji kot so valovanje in resonanca, elektrika, jezik, zvok in poslušanje, dotik, gibanje, toplota, gledanje, barve, svetloba, vreme itn., prav tako pa se tam srečujejo z razstavami umetniških instalacij na temo (sodobne) znanosti, na razpolago so jim na Internet priključeni računalniki, tam pa je tudi knjižnica, nekaj laboratorijev, nekaj prodajaln s knjigami in spominki s področja znanosti in tehnologije ter restavracija. Tisto, kar manjka, je IMAX kinodvorana s projekcijami filmov, kakršen je recimo *Usoda v vesolju* s fantastično računalniško animacijo poleta nad Marsom in Venero, narejenim za NASA. Tega pač ni v San Franciscu, toda tako v bostonski kot losangeleški znanstveni muzej sta že vključeni kinodvorani za globinske projekcije IMAX, tako da je ponudba tovrstnih hiš popularno predstavljene znanosti v večini ameriških tehniških muzejev kar se da celovita.

Disneyfikacija tematskih parkov in celo tehniških muzejev pa je že dosegla tudi Evropo, in sicer v mestu, ki se je kot prvo na stari celini odprlo Disneyu, in sicer v Parizu. Mislimo na njihovo središče Le cité des Sciences et de l'Industrie, ki nima le interaktivnega muzeja z veliko mediateko in OMNIMAX filmsko gledališče Géode, ampak tudi »osni kino« Cinaxe, ki je dejansko ogromen, skupini 60 gledalcev namenjen simulator. Gre za na šestih hidravličnih nogah vpeto 12 tonsko »vozilo«, v katerem vrtijo animacijo kot je na primer Alpha Bravo, torej kar se da potopitveno in stresno uspešno dirko po globinski pokrajini drznih slik.

Za te muzeje-tematske parke pa je bistveno, da se skoznje ne sprehodiš, ampak tam si, nekaj delaš, raziskuješ, obračaš stikala, udarjaš po tipkovnicah, se dotikaš informacijskih zaslonov (angl. touch screen), vzpostavljaš računalniške povezave, oblikuješ z računalniško grafiko… skratka si v igri trendovske kibernetične kulture, ki je predvsem kultura aktivnega, učečega se sprejemnika, uporabnika. Ta kultura temelji na konstelaciji današnjega posameznika, ki vedno izraziteje komunicira preko različnih vmesnikov, se pravi, da udarja po tipkovnici, »boža« zaslon »touch screena«, se kot faličnega označevalca oklepa joysticka ali pa draži miško. In to lahko počne tudi v interaktivnih in disneyficiranih muzejih, ki nikakor niso delani za kontemplativnega uporabnika, temveč za zvedavega raziskovalca (resda na relativno enostavnem, pop nivoju), ki se bo vsedel pred eksponat, skrbno prebral navodila in razlage ob njem in potem sam začel eksperimentirati in odkrivati zakonitosti, ki so tam predstavljene kar se da domiselno. Ali pa bo preko dialoga z računalnikom oblikoval vojaškega lovca-presreznika (upoštevajoč vse tiste uporabnikove želje, ki so na današnji stopnji razvoja projektiranja tovrstnih plovil uresničljive), ki bo potem tudi poletel na 3-d računalniški animaciji, ki jo je torej bistveno sooblikoval uporabnik. (Takšno interakcijo omogoča Kalifornijski muzej znanosti in industrije v okolju, napolnjenem z vesoljsko tehniko, uporabljeno pri legendarnih osvajanjih vesolja.)

Pritiskanje na tipkovnico, obračanje stikal, sprožanje nihal, krmiljenje po virtualni resničnosti s podatkovno rokavico, torej vznemirljiva vsakdanjost z vmesniki, pa nas usmerja tudi k širši, recimo kar kulturološki problematiki človeka in stroja, ki tvori eno temeljnih predpostavk kibernetične kulture. Vprašanje človeka in stroja (še posebno tistega, ki sodi h »cutting edge« sodobnih tehnologij) se danes postavlja na vsakem koraku, zelo opazno pa je tudi v okviru sodobne arhitekture in njenih projektov, ki so namenjeni prav disneyficiranim

pokrajinam nakupovanj, zabave in iger učenja za zaznavo. To področje je reflektirala tudi že teoretska misel o postmoderni, spodbujena s poslopji, kakršen je hotel Westin Bonaventure, do katerega sta se opredeljevala tudi Jean Baudrillard in Frederic Jameson. Hotel Bonaventure, delo arhitekta in investitorja Johna Portmana, je v losangeleškem *downtownu* in bistveno prispeva k igri odsevov in holografskega lebdenja, že opisanega v tem besedilu. Gre za zgradbo presenetljivih razsežnosti in z zapleteno, nič antropomorfno organizacijo prostora in komunikacijskih poti v njem, ob kateri se upravičeno postavlja vprašanje, za kakšnega uporabnika je sploh zgrajena? (Podobnih objektov je v ZDA še veliko, komaj kaj manj nenavadna je recimo že Portmanova izvedba hotela Hyatt Regency v okviru središča Embarcadero v San Franciscu.) V besedilu *Kulturna logika poznega kapitalizma* je Frederic Jameson ob losangeleškem hotelu Bonaventure ugotavljal, da mutacijam v tem zapletenem objektu (hotelskem hiperprostoru, oblikovanem le z neznatnimi šivi do okolja), ni sledila evolucija in s tem ustrezna mutacija v subjektu, tako da današnji posameznik še ne posreduje aparata za dojemanje, ki bi ustrezal tej novi izkujšnji. »Ta novejša arhitektura se potemtakem (...) postavlja kot nekakšen imperativ, ki zahteva rast novih organov, razširitev našega čutnega sistema in telesa do nekih novih, za zdaj še ne zamisljivih, najbrž v končni instanci nemogočih razsežnosti.«[192]

Ta imperativ implicira odgovora na dveh ravneh. Prvi zadeva dojemanje, se pravi čutno percepcijo. In v zvezi z njo smo pri odgovoru, ki izhaja iz dediščine Walterja Benjamina in njegovih razmišljanj ob tehnošokih, ki so flanêurja pariške bohéme bombandirali v Parizu 19. stoletja. Benjamin je poznal zdravilo za razbohoteno »tehno okolje«, in sicer taktilno umetnost filma in dadaističnih provokacij, ki s šoki in kolektivno inervacijo odgovarja zunanjim impulzom in jim parira. Tudi za hiperprostor je potreben trening, dril, učenje za zaznavo in tudi napredovanje pri njej v smeri nemogočega: videti, slišati, tipati več, kot je »uporabnik« zaznaval včeraj. Takšen trening pa lahko poteka tudi s pomočjo naprav-igral-atrakcij v novodobnih luna parkih, interaktivnih muzejih, tematskih parkih in s pomočjo interaktivnih instalacij elektronske, kibernetične umetnosti.

Drugi odgovor pa izziv hiperprostora jemlje naravnost dobesedno, zato se usmerja k robotiki, in sicer tako k robotskemu podaljševanju in pospeševanju naravnega človeškega telesa kot, na drugi strani, k

---

[192] F. Jameson: Postmodernizem, Ljubljana 1992, str.. 41.

nanotehnološkemu preoblikovanju telesa od znotraj. Smo pri fenomenu, ki ga v vsej radikalnosti premišlja (in tudi jemlje nase) umetnik performanca Stelarc,[193] iz dneva v dan napreduje pri njem sodobna robotika (spomnimo naj na najnovejši prehod od insektoidnih robotov k humanoidom, kakršen je Cog, izdelek Rodneya Brooksa iz media Lab na MIT), zanimiv pogled na, recimo kar kulturo odnosa med človekom in strojem pa je prispevala tudi znanstvena fantastika. Če spomnimo na same začetke te pomembne literarne in filmske zvrsti, smo hitro pri knjigi Mary Shelley *Frankenstein.* Morda je prav bitje, ki ga je zasnoval Victor Frankenstein, primerno za obvladovanje hiperprostora?

[193] Značilno Stelarcovo besedilo je »Okrepljene kretnje / obsoletne želje. Postevolucijske strategije«, objavljeno v Časopisu za kritiko znanosti št. 162—163, 1993, str. 213—219.

FRANKENSTEIN

Robert de Niro in Kenneth Branagh sta glavna igralca in ustvarjalca novega filma na temo iskanj Victorja Frankensteina z naslovom *Mary Shelley's Frankenstein.* Kaj ima ta film opraviti ne le z odnosom človeka in stroja, ampak tudi z estetiko in estetizacijami, o katerih razmišljamo v tej knjigi, zakaj kar iznenada v okolje tehnoludizma, disneyfikacije in macdonaldizacije vlečemo tragično zgodbo o Frankensteinu in njegovem neuspelem izdelku — umetelnem tehnočloveku, recimo kar kiborgu?[194] Ali nismo že večkrat razmejili področje estetskega od etičnega in to besedilo namenili le pretresu t. i. demonsko estetskega?

Ta film, posnet sicer za tiste, ki vedo, zakaj se junaki tepejo in žrejo v njem, zakaj njihov grozoviti napor, pa tudi zanos, ustvarjalna ekstaza in zagonetna vprašanja, namreč ob usodi »tehnobitja« presenetljivo aktualizira vprašanje estetskega v okviru postbiološkega življenja in tehnookolij. Pri tem ni mišljeno demonsko estetsko, temveč estetsko v smislu tradicionalnega pojma o njem, ki temelji predvsem na kvalitetah reda, harmonije, kompatibilnosti, prepariranosti vseh sestavin brez ostanka, disciplini in strogosti oblike. Neestetski junak, proizvod anatomije, mehanike, kemije in elektrike, namreč v svojem življenju stalno naleti na neskladja, blokade, mučna srečanja in neustreznost na kar se da visoko potenco. Neestetski je, nepreparirani, komaj kaj kompatibilne sestavine štrlijo iz njega, ustvarjalni, vse homogenizirajoči duh ga je očitno spregledal, zato povzroča nezadovoljstvo okolici in tudi sam je razočaran nad samim seboj. Prav neestetskost njegovega izgleda je vir vsega zla.

V igri je grozljivo, vendar za estetiko pomenljivo spoznanje: funkcija sledi estetiki in ne obratno. Estetska kompetenca šele omogoča pravilnost, brezhibno procesualnost, uspelost akcije in celo preživetje. Manko na estetskem, nasprotno, vodi v smrt.

---

[194] Termin kiborg kot okrajšavo za kibernetični organizem je »skoval« 1960. leta Manfred Clynes, širšo odmevnost v teoriji pa je kiborg doživel z Manifestom za kiborge, ki ga je Donna Haraway objavila 1985., že 1982. leta pa je Anne Hudson Jones objavila besedilo Revolucija kiborga v znanstveni fantastiki. Problematiko kiborga reflektirajo tudi besedila s področja feminističnih študij, tako je Jenny Wolmark 5. poglavje svoje knjige Aliens and Others (Iowa City, 1994) naslovila z Kiberpank, kiborgi in feministična znanstvena fantastika.

V filmu naredi Victor Frankenstein iz svoje umorjene ljubezni tudi kiborginjo, torej kibernetični organizem ženskega spola, in vrhunec v filmu nastopi v trenutku, ko se je hoče polastiti kiborg sam in ko se začne z njim spogledovati tudi sama. S tem smo pri središčni točki ne le filma in knjige o Frankensteinu in njegovih neestetskih stvorih, ampak tudi t. i. kiberpanka, namreč pri kiborgovi želji, da bi dobil nevesto. Kiborg kot tehnoorganizem, narejen iz sestavin, ki pripadajo dvema različnima svetovoma, hoče preživeti in pustiti sledi v okolju, želi si enakovredno, le spolno različno tehnopartnerko, ki mu lahko edina zagotovi prihodnost. Njegov stvaritelj ga je namreč postavil v svet čiste sedanjosti, dal mu je aktualnost, polno pasti, neustreznosti, bolečine in tudi zla, vendar pa mu je kot edinemu bitju te vrste na svetu odrekel prihodnost.

V filmski verziji Frankensteinov kiborg za bežen trenutek sicer dobi nevesto, dejansko sintetizirano za Frankensteina samega, toda dekle se ob spoznanju svoje neestetskosti odloči za samouničenje. Konča v ognju, in razkošni zublji na njenem telesu pomenijo dokončen poraz tako za kiborga kot za njegovega stvaritelja Victorja Frankensteina. Oba ostaneta brez prihodnosti in v sklepnem prizoru filma se za samouničenje ob mrtvem Frankensteinu odloči tudi njegov kiborg. Zgodba o umetnem življenju in reprodukciji kiborgov se zalomi. S tem pa smo pri pojavu, ki ga je Georg Slusser (ob Tomu Shippyju sourednik zbornika *Fikcija 2000*) v svoji razpravi poimenoval kot Frankensteinova preprека in s tem opozoril na blokado prihodnosti, ki v romanu o Frankensteinu prihaja od prihodnosti same. Kreatorje prihodnjih stvari je namreč strah prihodnosti same, v svojih zasnutkih gredo do določene točke, potem pa se ustrašijo in svojim kiborgom odrečejo reprodukcijo. Vprašanje prihodnosti tehnobitij in samoreprodukcije umetne inteligence v življenjskih okoljih torej ostaja odprto. In prav ob tej dilemi se bo verjetno že kmalu morala odločati znanost, usmerjena v robotiko, h genetiki in k nanotehnološkim posegom v človeški organizem.

Frankensteinov »monster« nam sicer lahko rabi le kot primer protokiborga in zanimivega literarnega junaka, ob katerem se vzpostavlja vrsta danes aktualnih vprašanj, vendar pa to še ni high-tech bitje v smislu današnjih kiborgov, ki so značilni junaki kiberpanka kot trendovske usmeritve dela sodobne znanstvenofantastične literature. Pristni kiborgi so namreč tehnobitja, bistveno povezana z umetno inteligenco, računalniškimi mrežami in kiberprostorom; pojavljajo se na primer kot digitalno kodirani, posneti in shranjeni človeški možgani, ki kot baudrillardovski simulakri (kopije brez izvirnikov ali z že pozabljeni-

mi izvirniki) obstajajo že brez svojih nekdanjih, za kiberprostor obsoletnih teles. Pogosto se kopirajo in širijo le na ravni softwara, potem ko so postale njihove možganske celice, nošene z naravnim telesom, nadomeščene z računalniškimi čipi (v smislu daljnosežne, vendar futuristične ideje Marvina Minskyja). Vendar pa, in to je pomembno za vrsto zgodb o kiborgih, ohranjajo na ravni softwara kopirani možgani seksualno indentiteto, zato so tudi vsi mogoči in nemogoči tehnoorganizmi v kiberpanku praviloma seksualno profilirana bitja; kiberprostor je zanimiv predvsem kot erotiziran in seksualiziran. Tudi spričo seksualne razsežnosti romana o Frankensteinu smo zato izdelek Victorja Frankensteina opredelili kot protokiborga.

Frankensteinov protokiborg ta trenutek še ostaja brez možnosti razmnoževanja, toda tisto bitje bi gotovo uspevalo v velikanskih interijerih takšnih kolosov, kot je hotel Westin Bonaventure. Uživalo bi tudi v demonskem estetskem, lastnem estetizacijam. Toda tako roman kot zadnji film o Frankensteinu vendarle odpirata še eno vprašanje: kiborg dejansko propade spričo manka na estetskem, kar pomeni, da v boju za prihodnost uspejo, preživijo samo estetska bitja, kar implicira svojevrstni estetski darwinizem. Če je vsa težava pri kiborgih v znanstveni fantastiki tipa Frankenstein samo v manku na estetskem, se lahko vprašamo, ali bo »Frankensteinova zapreka« odpadla v trenutku, ko bo robotiki uspelo izdelati dovolj estetsko bitje?

POTOPITEV

Potem ko uporabnik, ki si je poprej s pomočjo asistentke nadel opremo za virtualno resničnost, sestopi iz svoje virtualne ploščadi na osrednjo ploščad-igrišče-ring, se znajde sredi virtualne igre *Daktilna mora*, katere smoter je, da udeleženec čim prej odkrije nasprotnika in ga ustreli prej, predno bo to storil on. Pri tem so mu v pomoč nenavadni stebri in geometrijska telesa na šahovnici ringa, za katerimi se lahko uspešno skriva in izmika nasprotnikovim strelom. Vendar pa nevarnost ne preži nanj le od soigralcev (največ lahko igrajo hkrati štirje), temveč tudi od leteče pošasti pterodaktila, ki kroži nad igriščem (spodbujajo ga še posebno zgrešeni streli, sproženi z igralčevim kazalcem na preprosti podatkovni rokavici, na kateri je aktiven še palec z ukazi za smeri gibanja) in skuša zgrabiti igralca in ga dvigniti pod virtualno nebo.

Igralec se lahko zato osredotoči prav nanj, kajti užitek je, ko ga zadane in se roparica razleti na prafaktorje, ki odfrčijo mimo njega. Tudi tu smo pri demonsko estetskem, pri ekstazi, povezani z lepim in prijetnim uničevanjem, ki udeleženca igre povleče iz vsakdanjega toka doživljanja in običajne moralne presoje. Toda izzivanje pterodaktila je lahko tudi usodno. V trenutku nepazljivosti ptič pograbi igralca, dvigne ga v nebo in spusti v prazen prostor. In potem nastopi za udeleženca igre, ki vidi svoje padajoče virtualno telo, občutek dejanske tesnobe: še naprej skuša krmiliti po zraku, nadzorovati svoj položaj in streljati, toda ukazi na podatkovni rokavici ostajajo brez odgovora. Izgubil je, dejansko propadel, vržen je iz virtualnega sveta. V tistem trenutku zato spozna, da je bil še malo prej v virtualno igro kar se da intenzivno potopljen in da je izpad iz nje pravzaprav mučen, celo boleč. Daktilna mora je primer virtualne igre v digitalnem tematskem parku *Cybermind* (v San Franciscu je dostopna kar na dveh lokacijah, in sicer v središču Embarcadero in v zabavišču na Pomolu 39), ki tudi naključnega obiskovalca kar prepričljivo seznani z zabavnimi implikacijami virtualne resničnosti.

Občutek, ki spremlja virtualno resničnost, je potopitev v s 3-d računalniško grafiko generirano podatkovno (in niti slučajno »navidezno«) okolje. Ne potapljamo se samo v morja ali jezera, ampak se potapljamo tudi v številne druge stvari. Povsem vsakdanja je potopitev v delo ali potopitev v kako branje, kajti tisto, kar je pri potopitvi

bistveno, so prav zavestne spremembe potapljača in njegove interakcije z okoljem. Potopitev je kar se da intenzivna aktivnost, zahteva, preprosto rečeno, celega človeka, kajti če se potopiš, si ves v nečem, se pravi, brez ostanka notri. Splavati na površje ali »zajeti sapo« pomeni prekinitev potopitve in razbremenitev telesa, ki je, kadar je potopljeno, povsem v nečem. Za potopitev sta vedno potrebna dva, in sicer tisti, ki se potaplja, skratka potapljač, in medij potapljanja, torej okolje, ki sprejme potapljača. Se potapljamo v sveži zrak ali v pomladni veter? Nikakor. Okolje, ki sprejme potapljača, mora biti težko, zahtevno, kompliciranо, gosto, naporno, se pravi takšno, da pritiska na potapljača, mu seda na vsako vlakno njegovega telesa, mu komaj pusti dihati in vsakemu njegovemu gibu odgovori s primernim upiranjem. Potopitev vsekakor implicira svojevrstno, zelo zahtevno ekstazo; ni dovolj, da prideš ven (iz sebe), ampak se moraš tudi popolnoma prepustiti intenzivnemu, subjektovi akciji upirajočemu se okolju.

Zahtevno in težko okolje, ki dovolj oteži potapljača, je s 3-d računalniško grafiko simulirana pokrajina, katere elemente interaktivno v živo spreminja uporabnik naprav za virtualno resničnost. Od okolja te grafike in vmesnikov za VR se zahteva, da sprejmejo uporabnika na način potapljanja, da ga torej kar se da obtežijo, postavijo iz njega in povlečejo vase. In posameznik konca 20. stoletja se rad prepušča intenzivnim okoljem, rad je stimuliran, se pravi nagovorjen, pa čeprav ta nagovor in z njim povezana komunikacija prihajata od naprav umetnega okolja, od nekakšne kibernetične Kalifornije.

Kako sedanje knjižne uspešnice opisujejo virtualno resničnost? Avtorja dela *Silicijeva iluzija* Steve Aukstakalnis in David Blatner jo definirata kot »računalniško generirano, interaktivno, tridimenzionalno okolje, v katerega je potopljena oseba«[195] Ken Pimentel in Kevin Teixeira, avtorja knjige *Virtualna resničnost,* pišeta, da je »virtualna resničnost več kot računalniška tehnologija, ki postavlja uporabnika znotraj 3-d sveta; je umeten svet sam in nova vrsta izkustva. Je tudi metoda za komuniciranje idej.«[196] Po besedah enega utemeljiteljev VR in ustanovitelja podjetja *VPL Research* Jarona Laniera, ki je patentiral več vmesnikov za VR in jih kot prvi ponudil trgu, se »VR razlikuje od drugih konfiguracij računalniške tehnologije predsem po tem, da postavlja človeško bitje v središče. Ko delamo s sistemi za virtualno resnič-

---

[195] Aukstakalnis S., Blatner, D.: Silicon Mirage, The Art and Science of Virtual Reality, Berkeley, 1992, str. 12.

[196] Pimentel, K., Teixeira, K.: Virtual Reality, Through the new looking glass, New York, 1993, str. XV.

nost, začenjamo z vprašanjem, kaj je dejansko človeško telo in kako naj oblikujemo stroj, da bo kar se da ustrezal naravnim oblikam zaznave in dejavnosti osebe?«[197] Že ti kratki opisi opozarjajo, da je VR tehnologija in hkrati več kot tehnologija, da je tudi okolje in s tem resničnost ter da postavlja človeka v središče, mu torej omogoča komunikacijo.

Te zahteve pa lahko izpolni le zelo napredna in dovršena tehnologija, ki mora stalno slediti, kje se nahaja uporabnik (uporabnica) in kaj počne, ter koordinate njegovega (njenega) gibanja v živo sporočati računalniku, da bo takoj »kompjutiral« ustrezne spremembe v virtualnem okolju. Naprave za sledenje morajo bedeti nad tremi smermi gibanja in tremi funkcijami obračanja (glave, roke…), se pravi nad »šestimi stopnjami svobode«, kajti potopitev bi se prekinila, če bi potapljač zaznal, da se okolje ne odziva na njegovo gibanje gor/dol, naprej/nazaj ali levo/desno. Prav tako morajo vmesniki prevesti tista gibanja roke, ki so v funkciji (virtualnega) dotika, v ustrezne računalniške ukaze, sicer zataji občutek pristne interakcije s predmeti.

Razvoj znanih vmesnikov kot so čelada z zaslonoma za vsako oko posebej (ang. head-mounted displey, tudi eyephone), podatkovna rokavica (angl. data glove), podatkovna obleka, naprave za taktilni feedback in tiste, namenjene sledenju pogleda in gibanju uporabnika, je zato nujno tematiziral tudi anatomijo, fiziologijo, nevrologijo in estetiko človeškega telesa; proizvajalci tehnologije za nekdaj samo hladno digitalnost so iznenada odkrili vso kompliciranost človeškega gibanja, zaznave in reagiranja. Vsak taktilni živec ali členek na prstu roke je postal presoden, celo na novo odkrit v svoji zapleteni strukturiranosti in funkcionalnosti. Virtualna resničnost, tu bežno opisana le s stališča družboslovca, je dejansko področje, ki zadeva tudi najsplošnejša vprašanja estetike. Ob njej se postavlja vprašanje, kako zaznavati, kakšna je struktura čutil, kako je z zaznavnimi možnostmi človeka?

Pokrajine nakupa, zabave, kulture kopij, atrakcij in iger, v tem sklepnem poglavju opisane ob kalifornijskih in lasvegaških primerih, tudi že vključujejo virtualno resničnost, vendar na ravni tistih njenih aplikacij, ki so namenjene industriji zabave. Omenili smo igrico *Daktilna mora*, ki je dostopna v digitalnih tematskih parkih *Cybermind* (»Kiberduh«), veliko je tudi različnih »virtua racing« kot simulatorjev vožnje s formulami (ki pa niso pravi seti za VR), zato je po prepričljivosti potapljanja v virtualno resničnost napravam v središčih Cybermind (pri njih gre za sistem Virtuality SU 1000 in SD 1000, izdelka britanske W

---

[197] Silicon Mirage, str. VII.

Industries) še najbližja virtualna resničnost v *Virtualnem svetu* (Virtual World) v Walnut Creeku nad San Franciscom in tudi še v kar številnih drugih ameriških mestih.

Če je *Daktilna mora* kar se da preprosta, pa *Virtualni svet* s ponudbo dveh iger vključuje igralca v pravcati scenarij, kajti najprej se mora vpisati v Virtualno geografsko ligo, ki sta jo že 1895. leta ustanovila Alexander Graham Bell in Nikola Tesla z namenom, da njeni člani odkrivajo in raziskujejo nove razsežnosti sveta in zavesti. Igralec si mora izbrati tudi vzdevek, pod katerim ga bo odslej vodil računalnik, prejme izkaznico pridruženega člana, gre skozi posebno preizkušnjo in čaka ga kar obsežno seznanjanje s pravili igre in uporabe simulatorjev. Gre za pravcate metalne »stroke«, torej kapsule sistema Battletech za učenje vožnje s tankom. Ob dveh zaslonih in pedalih sta v njih zelo senzibilni komandni palici, kajti z njima je mogoče proizvesti vrsto ukazov, potrebnih za dirke (»interdimenzionalna potovanja«) na življenje in smrt po virtualni pokrajini. Posamezna igra, skupaj z uvodno in sklepno analizo strogega inštruktorja, traja približno 25 minut, uspeh v igri se točkuje in na koncu prejme udeleženec tudi tiskano poročilo z grafom o njegovi vožnji po virtualnem svetu, iz katerega je mogoče zelo natančno razbrati vse poglavitne kazalcev uspehov in neuspehov.

V *Virtualnem svetu* gre za izrazito tekmovalno igro, udeleženec se bori proti trem protiigralcem, lahko pa se spopadata po dve ekipi štirih udeležencev, zato obstaja vrsta regionalnih in nadregionalnih tekmovanj, o katerih poroča tudi bilten Virtualne geografske lige. Zelo priljubljena igra na tistih simulatorjih je *Rdeči planet*, v kateri je udeleženec postavljen v vlogo zasužnjenega rudarja na Marsu, ki skuša z noro vožnjo v futurističnem vozilu ponoči uiti iz svojega grozljiveg ujetništva. To pa je tudi edina igra (v njej je prepovedano streljati na ljudi!), za katero se pogosteje odločajo ženske, ki so, tako vsaj kažejo statistični podatki, še vedno slabo zastopane; najštevilnejša populacija v kalifornijskih digitalnih tematskih parkih so namreč še vedno moški med 20. in 30. letom starosti.

Tudi v igrah z virtualno resničnostjo je prisotno demonsko estetsko, razodevajoče se v užitku hipnega uničevanja, v privlačnih likih in valovih svetlobe različnih virov, nihanj in moči, ki je namenjena čisti fascinaciji in zapeljevanju, pa tudi v dotikih virtualnih predmetov, ki zvedavi roki vrnejo prijazni »odgovor«. Privlačnost demonskega estetskega spremlja danes številne (družbene) ustanove, situacije, akcije in oblikovanja, v tej knjigi pa je tovrstno estetsko tudi točka, ki povezuje

dvoje, na prvi pogled nič kompatibilnih področij, in sicer premislek o Hartmannovi varianti fenomenološke estetike in, na drugi strani, analizo estetizacij različni družbenih ustanov, še posebno amerikaniziranih nakupovališč in tematskih parkov. Kako uresničiti nemogoče in najti povezavo med dvema tako različnima področjema? Vez, ki povezuje ti »zgodbi«, je avtor te knjige našel v tistih nastavkih Hartmannove estetike, kjer je poudarjen rahel, lebdeč, igriv, nesnoven, (moralno) neobvezujoč, v vsakem pogledu lahkoten način estetskega področja. Z demonsko estetskim,[198] nepreklicno razmejenim od etičnega področja smo ga poimenovali, vendar pa ga nismo odkrivali na Hartmannovem področju, torej v umetnosti (umetniške manifestacije takšnega estetskega je tudi Hartmann ugotavljal le v omejenem obsegu, recimo pri ornamentalični igri z obliko), temveč v trendovski amerikanizirani resničnosti konca 20. stoletja. Implicitno je torej Hartmannovo delo proizvedlo teoretsko paradigmo, ob kateri se lahko osredotoča sedanja analiza in razumevanje zunajumetniških estetizacij.

---

[198] Demonskega estetskega v tej knjigi ne razumemo kot kak manko ali podstopnjo, temveč kot dovršeno lastnost čutno privlačne atmosfere slepljenja in zapeljevanja. Iz zgodovine estetike naj tukaj spomnimo na Karla Rosenkranza »Estetiko grdega« (1853), v kateri je grdo opredelil kot negativno sredino med pojmoma lepega (na sebi) in komičnega, pozornost pa je v razdelku Priskutno namenil tudi pojmom zločinskega, diaboličnega, demonskega (na str. 364) in satanskega. Pri Rosenkranzu stopa demonsko v okolje pojavov kot so amorfnost, nekorektnost, defiguracija in pokvarjenost.

THE DEMONIC AESTHETICAL

The core of contemporary aestheticized culture, accompanying the society of experiences, spectacle, information, staged events, entertainment and leisure activities, lays in the demonic aesthetical. The demonic aesthetical is thus the name for the aesthetics of fascination, bewitchment (blinding), extasy, and maximum sensorial stimulations. Its sustainer and at the same time its consumer is *homo aestheticus* - the trendy individual maintaining an aesthetical relationship towards the environment as well as towards his own body and psyche. Indeed *homo aestheticus* aestheticizes - among other things - even his own body, thinking and dreams; furthermore it is *homo aestheticus* who brings about the transition from aesthetic objects to an aestheticized subject - a transition which after all is also relevant for the modern theory of aesthetics. The posture of the demonic aesthetical is nondependent on the issues of the moral and the immoral, the good and the evil (that is why it even accompanies modern, i. e. media wars), it is commited to extasy and persists in the paradigm of transition from simulations to stimulations. The latter now originate primarily in the apparatus invented during the third technological revolution, and that is why the demonic aesthetical opens daringly to those classes of high-frequency stimuli which originate in modern machines. *Homo aestheticus* enters into a playful and even hazardous relationship with these machines. *Technoludism,* which even implies *techno-druggedness,* thus provides a name to this new trendy orientation . The original needs a most profane, condensed and instantly verifiable sensorial experience contained in daring stimuli and in shocking emotional evaluations thereof - are nowadays intended to be appeased through the (primarily electronic) Cyberart of interactive installations which enables aesthetic man to indulge in playful trials and derive extreme sensorial experiences.

In the book *The Demonic Aesthetical,* the problem of aesthetic man is brought explicitely into focus only in the final chapters titled *Actions and Spaces of Aesthetic Man* and *Techno-stimulation by Means of the Demonic Aesthetical,* respectively. However, these problems are concentrated on also in the opening section (*Basic Notions*). The central and the most extensive part of the book is a reflection upon the (*traditional*) aesthetic theory, related primarily to art. In his analyses, the author concentrates above all on the contributions by Nicolai Hartmann, but he does take into account Hegel's aesthetics as well. In the treatment of traditional aesthetics much attention is paid to its phenomenological branch. It is largely the merit of such an approach that the treatment of traditional aesthetics proved productive in the discovering of exactly those dimensions of the aesthetical which partake in the actual concept of the demonic aesthetical, for the aesthetics in question is aesthetics based on the *de-*

realisation (in German *Entwirklichung*), i. e. on the withdrawal from everyday reality, it is strictly detached from the domain of ethics and practical interests, it is expresed in an easy, manipulable and playful mode. The province of the aesthetical in question is *as-if-reality* (in German *Wirklichkeit-als-ob*), *non-reality* (in German *Nichtwirklichkeit*) or *irreality*. The descriptions of phenomenological aesthetics beginning with Moritz Geiger's views (which are also presented in this book) represent considerable endeavour in conveying the definition of that particular aesthetic mode - a mode easy and unbinding, and extremely remote from the weight of the world and moral necessity.

Nicolai Hartmann's aesthetics encouraged the author to consider the basic constants of the so-called approved neo-classical work of art; *The Demonic Aesthetical* also pays attention to that particular tradition in art which *homo aestheticus* finds familiar, i. e. contemporary Cyberart with its predecessor in avantgard and neo-avant-gard kinetic art. On the very basis of the strict rules related to the phenomenological concept of the work of art as a plastic structure, modern aesthetics, too, can observe and discuss transgressions from this norm. These transgressions accompany both kinetic and Cyberarts. In fact, the transgressions in question are not transgressions in terms of contemporary art's new play, but, rather, they crucially define this art. The tendencies of the mentioned play are dealt with primarily in the chapter *Instantaneous and Superficial Work of Art,* and in the concluding sections *Artistic Stimulations of Extreme Experiences* and *Cyber-California.*

The book *The Demonic Aesthetical* thus deals both with Hartmann's aesthetics and the aesthetics of extreme orientations in the contemporary art on the one hand, as well as with the broadest notion of the aesthetical, which nowadays amounts primarily to aesthetic activity, on the other. Its fate can be monitored through the analyses of aesthetizations (e. g. the aesthetizations of politics, the public, war, sport, commodities, culture, sciences and various environments) as well as through - let us put it this way - a new anthropological position of the contemporary individual, who is connected to machines that direct him towards alternative worlds and towards extremely stimulated perception. That is also why the aesthetic implications of the system *man - (intelligent) machine* were as a theme given special attention.

The demonic aesthetical points the way towards fascination and extasy; these properties, however, do not accompany the author's reflection upon the current culture of copies, instantaneousness, tactility, staged events, simulation and *techno-druggedness.* Aesthetizations are not understood as something positive (per se), for they often function only as apparatus conveying fascination and blinding in favour of the interest of great powers. Trendy *homo aestheticus* - an incredulous Thomas in need of ever new techno-accellerated sensorial stimuli to grant a maximal frequency of effectuations, is not the most eminent stand of the contemporary individual.

LITERATURA

Adorno, Th. W.: Ästhetische Theorie, Frankfurt na Maini, 1974.
Adorno, Th. W.: Noten zur Literatur I—III, Frankfurt na Maini, 1973.
Adriani G., Konnertz W., Thomas K.: Joseph Beuys, Leben und Werk, Köln, 1981.
Althusser, Balibar, Macherey, Pêcheux: Ideologija in estetski učinek, Ljubljana, 1980.
Ars electronica (Ur.): Philosophien der neuen Technologien, Berlin, 1989.
Aukstakalnis, S., Blatner, D.: Silicon Mirage, The Art and Science of Virtual Reality, Berkeley, 1992.
Baudrillard, J.: Le crime parfait, Pariz, 1995.
Baudrillard, J.: L'échange symbolique et la Mort, Pariz, 1976.
Baudrillard, J.: Les stratégies fatales, Pariz, 1983.
Baudrillard, J.: La transparence du mal, Pariz, 1990.
Benjamin, W.: Illuminationen, Frankfurt na Maini, 1969.
Benjamin, W.: Gesammelte Schriften I.1, I.2, I.3, Frankfurt na Maini, 1974.
Benedikt, M. (Ur.): Cyberspace: First Steps, Cambridge, Mass., 1992.
Bense, M.: Aesthetica, Baden-Baden, 1982.
Bloch, E.: Ästhetik des Vor-Scheins 1, Frankfurt na Maini, 1974.
Bloch, E.: Verfremdungen I, II, Frankfurt na Maini, 1962, 1964.
Bolz, N.: Eine kurze Geschichte des Scheins, München, 1991.
Böhringer, H.: Begriffsfelder: Von der Philosophie zur Kunst, Berlin, 1985.
Bonitzer, P.: Slepo polje, Ljubljana, 1985.
Bürger, Ch. in P.: Postmoderne: Alltag, Alegorie und Avantgarde, Frankfurt n. M., 1987.
Cadwallader, E. H.: Searchlight on values: Nicolas Hartmann's twentieth-century value Platonism, London, 1964.
Caillois, R.: Les jeux et les hommes, Pariz, 1991.
Caudwell, Ch.: Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit, Frankfurt na Maini, 1975.
Claus, J.: Chippppkunst, Frankfurt — Berlin, 1985.
Claus, J.: Kunst heute, Frankfurt — Berlin, 1986.
Damnjanović, M.: Estetika i razočaranje, Zagreb, 1970.
Deleuze, G., Guatari, F.: Rhizome, Introduction, Pariz, 1976.
Deleuze, G.: Podoba — gibanje, Ljubljana, 1991.
Dery, M. (ur.): Flame Wars (The Discours of Cyberculture), The South Atlantic Quarterly, 4/1992.
Documenta 8, Katalog razstave, Kassel, 1987 (1. zvezek).
Dolgan, M. (ur,): Slovenski literarni programi in manifesti, Ljubljana, 1990.
Dyer, R.: Only Entertainment, London, 1992.
Ferry, L.: Homo aestheticus (L'invention du goùt à l'âge démocratique), Pariz, 1990.

Fiedler, C.: Schriften zur Kunst (1,2), München, 1989.
Fischer, E.: Überlegungen zur Situation der Kunst, Zürich, 1971.
Fischer, E.: Auf den Spuren der Wirklichkeit, Reinbeck, 1968.
Focht, I.: Uvod u estetiku, Sarajevo, 1972.
Foucault, M.: Nadzorovanje in kaznovanje, Ljubljana, 1984.
Frit, S.: Sociologija roka, Beograd, 1987.
Gane, M.: Baudrillard's bestiary, London, 1991.
Geiger, M.: Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses, Halle a.d.S., 1913.
Geiger, M.: Zugänge zur Ästhetik, Leibzig, 1928.
Gibson, W.: Agrippa, New York, 1992.
Gilbert-Kuhn, Zgodovina estetike, Ljubljana, 1967.
Goldberg, R.: Performance Art, London, 1988.
Grlić, D.: Estetika IV, Zagreb, 1979.
Gruber, B. in Vedder, M., Kunst und Video, Köln, 1983.
Habermas, J.: Die philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt na Maini, 1985.
Haraway, D.: A manifesto for cyborgs: Science, technology and Socialist feminism in the 1980's, v: Socialist Review, Part 80, str. 65-107
Hartmann, N.: Ästhetik, Berlin, 1953.
Hartmann, N.: Zur Grundlegung der Ontologie, Berlin, 1935.
Hartmann, N.: Novi putevi ontologije, Beograd, 1973.
Hartmann, N.: Möglichkeit und Wirklichkeit, Berlin, 1938.
Hartmann, N.: Der Aufbau der realen Welt, Berlin, 1940.
Hartmann, N.: Das Problem des geistigen Seins, Berlin, 1949.
Haug, W. F.: Kritik der Warenästhetik, Frankfurt na Maini, 1977.
Hartwagner, G., Iglhaut, S. in Rötzer, F. (ur.): Künstliche Spiele, München, 1993.
Hegel, G. W. F.: Ästhetik, Berlin, 1955.
Hegel, G. W. F.: Werke in zwanzig Banden 3, 10, Frankfurt na Maini, 1970.
Heidegger, M.: Izbrane razprave, Ljubljana, 1967.
Heim, M.: The Metaphysics of Virtual Reality, New York, 1993.
Henckmann, W. in Lotter, K.: Lexikon der Ästhetik, München, 1992.
Henri, A.: Total Art, London, 1974.
Herrigel, H.: Was heisst Ontologie bei Nicolai Hartmann, v: Zeitschrift f. Phil. Forschung 17 (1963), str. 111—116.
Ingarden, R.: Doživljaj, umetničko delo i vrednost, Beograd, 1975.
Ingarden, R.: Eseji iz estetike, Ljubljana, 1980.
Ingarden, R.: Das literarische Kunstwerk, Tübingen, 1965.
Jacobson, L. (ur.): Cyberarts (Exploring Art & Technology), San Francisco, 1992.
Jameson, F.: Postmodernizem, Ljubljana, 1992.
Jameson, F.: Signatures of the visible, New York, 1992.
Jauss, H. R.: Ästhetische Erfahrung und literarische hermeneutik, Frankfurt na Maini, 1984.

Jencks, Ch.: What is Post-Modernism?, London, 1986.
Jerman, F.: Sprehodi po estetiki, Ljubljana, 1983.
Kagan, M.: Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin, 1975.
Kant, I.: Kritik der Urteilskraft, Hamburg, 1974.
Kreft, L.: Estetika in poslanstvo, Ljubljana, 1994.
Krueger, M.: Artificial Reality II, New York, 1990.
Langmaier, A. V. (ur.): Das Verschwinden der Dinge, Neue Tehnologien und Design, München, 1993.
Lash, S.: Sociologija postmodernizma, Ljubljana, 1993.
Lefebvre, H.: Critique de la vie quotidienne, Pariz, 1958.
Lippard, L. R.: Pop art, London, 1985.
Lukács, G.: Die Eigenart des Ästhetischen, Berlin, 1987.
Lukač, Đ.: Hajdelberška estetika I, Beograd, 1977.
Lyotard, J. F.: Immaterialität und Postmoderne, Berlin, 1985.
Lyotard, J. F.: La condition postmoderne, Pariz, 1979.
Marcuse, H.: The Aesthetic Dimension, Boston, 1977.
Marcuse, H.: Kraj utopije / Esej o oslobođenju, Zagreb, 1972.
Marcuse, H.: Kunst und Gesellschaft I, Frankfurt na Maini, 1965.
Marx, K.: Theorien über den Mehrwert, Werke, zv. 26. I.
Metscher, T.: Kunst und sozialer Prozess, Köln, 1977.
Nietzsche, F.: Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik, Stuttgart, 1981.
Osterwald, F.: Pop art, Köln, 1989.
Paetzold, H.: Neomarxistische Ästhetik I, II, Düsseldorf, 1974.
Petrović, S.: Negativna estetika, Gradina, 1972.
Pimentel, K. in Teixeira, K.: Virtual Reality, New York, 1993.
Popper, F.: Art of the electronic Age, London, 1993.
Popper, F.: Die Kinetische Kunst, Köln, 1975.
Rheingold, H.: Virtual Reality, London, 1991.
Rosenkranz, K.: Ästhetik des Hässlichen, Darmstadt, 1973.
Rossler, E. O.: Endophysik, Berlin, 1992.
Rötzer, F. (ur.): Digitaler Schein, Frankfurt na Maini, 1991.
Sartre, J. P.: Qu'est-ce que la littérature, Pariz, 1947.
Sayre, H. M.: The Object of Performance, Chicago, 1989.
Schelling, F. W. J.: System des transzendentalen Idealismus, Hamburg, 1962.
Schiller, F.: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Stuttgart, 1981.
Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung, Stuttgart, 1987.
Serres, M.: Hermes III — La traduction, Pariz, 1974.
Serres, M.: Hermes IV — La distribution, Pariz, 1977.
Shields, R. (ur.): Lifestyle Shopping, London, 1992.
Sloterdijk, P.: Kopernikanische Mobilmachung und ptolemäische Abrüstung, Frankfurt na Maini, 1987.
Slusser, G., Shippey, T. (ur.): Fiction 2000, Atene in London, 1992.
Smart, B.: Modern Conditions, Postmodern Controversies, London, 1992.

Sodnik, A.: Zgodovinski razvoj estetskih problemov, Ljubljana, 1928.
Sorkin, M. (ur.): Variations on a Theme Park, New York, 1992.
Stollman, R.: Ästhetisierung der Politik, Stuttgart, 1978.
Strehovec, J.: Oblika kot problem, Ljubljana, 1985.
Strehovec, J.: Besedila z napakami, Maribor, 1988.
Strehovec, J.: Virtualni svetovi, Ljubljana, 1994.
Šmit, Z. J.: Estetski procesi, Gradina, 1975.
Taylor, B.: Modernism, postmodernism, realism, Winchester, 1987.
Veber, F.: Estetika, Ljubljana, 1985.
Virilio, P.: L'art du moteur, Pariz, 1993.
Virilio, P.: Esthétique de la disparition, Pariz, 1980.
Virilio, P.: L'Écran du Désert, Pariz, 1991.
Virilio, P.: La machine de vision, Pariz, 1988.
Welsch, W.: Unsere postmoderne Moderne, Berlin, 1993.
Welsch, W. (ur.): Wege aus der Moderne, Berlin, 1993.
Welsch, W. (ur.): Die Aktualität des Ästhetischen, München, 1993.
Willis, S. (ur.): The World According to Disney, posebni zvezek South Atl. Quarterly, 1993 (1/92).
Wolff, J.: The social production of art, London, 1981.
Wolmark, J.: Aliens and Others (Science Fiction, Feminism and Postmodernism), Iowa City, 1994.
Zimmermann, R.: Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft, Dunaj, 1858 (Hildesheim, 1973.)

KAZALO

TEMELJNI POJMI 5

ESTETIKA KOT FILOZOFIJA UMETNOSTI IN KOT TEORIJA ČUTNEGA, ESTETIZACIJ IN POETIZACIJ 25

K ESTETIKI NICOLAIA HARTMANNA 35
Umetnost v identitetnih procesih absolutnega duha 35
Ontološka posebnost umetniškega dela 42
Stroga določitev področja estetiških raziskav — estetik ni estet 48
Posebnost umetniškega oblikovanja in vprašanja estetskega predmeta ... 53
Posebnost estetskega sprejemajočega akta 61
Umetnina kot objektivirani duh 68
Problematika ospredja in ozadja v različnih umetnostih 76
Hartmannova estetika in Geigerjev zasnutek fenomenološke estetike 84
Pogled v globino ozadja 92
Hartmannova obravnava naravno in človeško lepega 100
Estetska oblika in posebnosti umetniškega oblikovanja 111

INSTANTNA IN POVRŠINSKA UMETNINA 129
Luminokinetična, kinetična in kibernetična dela 131
Zanimive umetnine poznih 80. let 139

AKCIJE IN PROSTORI ESTETSKEGA ČLOVEKA 157
Univerzalnost estetizacij v postmoderni 160
Zabavanje, postopanje, nakupovanje in rekreiranje v »lepih« prostorih .. 165
Transformacija nakupovanja v dogodek in estetsko doživetje 172

TEHNOSTIMULACIJE Z DEMONSKO ESTETSKIM 180
Estetika proti etiki? 180
Ekstremna doživetja, spodbujena z visokofrekvenčnimi dražljaji 184
Tehnološke stimulacije estetskega človeka 188
Umetniške stimulacije ekstremnih doživetij 191

KIBERNETIČNA KALIFORNIJA 200
Lebdenje odsevov 201
Disneyfikacije 202
Interaktivnost 206
Frankenstein 210
Potopitev 213

THE DEMONIC AESTHETICAL(Abstract) 218

LITERATURA 220

225

Narodna in univerzitetna knjižnica LJUBLJANA

COBISS Koroška knjižnica

KAZALO

KAZALO SLIK 5

KAZALO PREGLEDNIC 7

ZAHVALA 9

1 UVOD 11

2 ESTETIKA 15

2.1 Estetika kot filozofska disciplina 15

2.2 Estetika kot znanost 17

2.3 Estetika kot umetnost 19

2.4 Estetika kot teorija 21

3 ESTETIKA IN FILOZOFIJA UMETNOSTI 23

3.1 Filozofija umetnosti 23

3.2 Estetika in filozofija umetnosti 25

4 ESTETIKA IN TEORIJA UMETNOSTI 27

4.1 Teorija umetnosti 27

4.2 Estetika in teorija umetnosti 29

5 ESTETIKA IN ZGODOVINA UMETNOSTI 31

5.1 Zgodovina umetnosti 31

5.2 Estetika in zgodovina umetnosti 33

6 ESTETIKA IN KRITIKA UMETNOSTI 35

6.1 Kritika umetnosti 35

6.2 Estetika in kritika umetnosti 37

7 ESTETIKA IN PSIHOLOGIJA UMETNOSTI 39

7.1 Psihologija umetnosti 39

7.2 Estetika in psihologija umetnosti 41

8 ESTETIKA IN SOCIOLOGIJA UMETNOSTI 43

8.1 Sociologija umetnosti 43

8.2 Estetika in sociologija umetnosti 45

9 ESTETIKA IN ANTROPOLOGIJA UMETNOSTI 47

9.1 Antropologija umetnosti 47

9.2 Estetika in antropologija umetnosti 49

10 ESTETIKA IN ETNOLOGIJA UMETNOSTI 51

10.1 Etnologija umetnosti 51

10.2 Estetika in etnologija umetnosti 53

11 ESTETIKA IN ARHEOLOGIJA UMETNOSTI 55

11.1 Arheologija umetnosti 55

11.2 Estetika in arheologija umetnosti 57

12 ESTETIKA IN KIBERNETIČNA KATEGORIJA 59

12.1 Kibernetična kategorija 59

12.2 Estetika in kibernetična kategorija 61

13 ESTETIKA IN FORMALNA LOGIKA 63

13.1 Formalna logika 63

13.2 Estetika in formalna logika 65

14 ESTETIKA IN TRANSCENDENTALNA LOGIKA 67

14.1 Transcendentalna logika 67

14.2 Estetika in transcendentalna logika 69

15 ESTETIKA IN DIALEKTIČNA LOGIKA 71

15.1 Dialektična logika 71

15.2 Estetika in dialektična logika 73

16 ESTETIKA IN ANALITIČNA FILOZOFIJA 75

16.1 Analitična filozofija 75

16.2 Estetika in analitična filozofija 77

17 ESTETIKA IN FENOMENOLOGIJA 79

17.1 Fenomenologija 79

17.2 Estetika in fenomenologija 81

18 ESTETIKA IN HERMENEVTIKA 83

18.1 Hermenevtika 83

18.2 Estetika in hermenevtika 85

19 ESTETIKA IN STRUKTURALIZEM 87

19.1 Strukturalizem 87

19.2 Estetika in strukturalizem 89

20 ESTETIKA IN SEMIOTIKA 91

20.1 Semiotika 91

20.2 Estetika in semiotika 93

21 ESTETIKA IN SEMANTIKA 95

21.1 Semantika 95

21.2 Estetika in semantika 97

22 ESTETIKA IN SINTAKTIKA 99

22.1 Sintaktika 99

22.2 Estetika in sintaktika 101

23 ESTETIKA IN PRAGMATIKA 103

23.1 Pragmatika 103

23.2 Estetika in pragmatika 105

24 ESTETIKA IN TEHNOSTRUKTURALIZEM 107

24.1 Tehnostrukturalizem 107

24.2 Estetika in tehnostrukturalizem 109

25 ESTETIKA IN DEKONSTRUKTIVIZEM 111

25.1 Dekonstruktivizem 111

25.2 Estetika in dekonstruktivizem 113

26 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALIZEM 115

26.1 Poststrukturalizem 115

26.2 Estetika in poststrukturalizem 117

27 ESTETIKA IN POSTMODERNIZEM 119

27.1 Postmodernizem 119

27.2 Estetika in postmodernizem 121

28 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA PSIHOANALIZA 123

28.1 Poststrukturalna psihoanaliza 123

28.2 Estetika in poststrukturalna psihoanaliza 125

29 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA ANTROPOLOGIJA 127

29.1 Poststrukturalna antropologija 127

29.2 Estetika in poststrukturalna antropologija 129

30 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA ARHEOLOGIJA 131

30.1 Poststrukturalna arheologija 131

30.2 Estetika in poststrukturalna arheologija 133

31 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA ZGODOVINA UMETNOSTI 135

31.1 Poststrukturalna zgodovina umetnosti 135

31.2 Estetika in poststrukturalna zgodovina umetnosti 137

32 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA SEMIOTIKA 139

32.1 Poststrukturalna semiotika 139

32.2 Estetika in poststrukturalna semiotika 141

33 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA SOCIOLOGIJA 143

33.1 Poststrukturalna sociologija 143

33.2 Estetika in poststrukturalna sociologija 145

34 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA FILOZOFIJA 147

34.1 Poststrukturalna filozofija 147

34.2 Estetika in poststrukturalna filozofija 149

35 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA FENOMENOLOGIJA 151

35.1 Poststrukturalna fenomenologija 151

35.2 Estetika in poststrukturalna fenomenologija 153

36 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA HERMENEVTIKA 155

36.1 Poststrukturalna hermenevtika 155

36.2 Estetika in poststrukturalna hermenevtika 157

37 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA ANALITIČNA FILOZOFIJA 159

37.1 Poststrukturalna analitična filozofija 159

37.2 Estetika in poststrukturalna analitična filozofija 161

38 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA DIALEKTIČNA LOGIKA 163

38.1 Poststrukturalna dialektična logika 163

38.2 Estetika in poststrukturalna dialektična logika 165

39 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA TRANSCENDENTALNA LOGIKA 167

39.1 Poststrukturalna transcendentalna logika 167

39.2 Estetika in poststrukturalna transcendentalna logika 169

40 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA FORMALNA LOGIKA 171

40.1 Poststrukturalna formalna logika 171

40.2 Estetika in poststrukturalna formalna logika 173

41 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA KIBERNETIČNA KATEGORIJA 175

41.1 Poststrukturalna kibernetična kategorija 175

41.2 Estetika in poststrukturalna kibernetična kategorija 177

42 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA TEHNOSTRUKTURALIZEM 179

42.1 Poststrukturalni tehnostrukturalizem 179

42.2 Estetika in poststrukturalni tehnostrukturalizem 181

43 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA DEKONSTRUKTIVIZEM 183

43.1 Poststrukturalni dekonstruktivizem 183

43.2 Estetika in poststrukturalni dekonstruktivizem 185

44 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 187

44.1 Poststrukturalna postmoderna 187

44.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 189

45 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 191

45.1 Poststrukturalna postmoderna 191

45.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 193

46 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 195

46.1 Poststrukturalna postmoderna 195

46.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 197

47 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 199

47.1 Poststrukturalna postmoderna 199

47.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 201

48 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 203

48.1 Poststrukturalna postmoderna 203

48.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 205

49 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 207

49.1 Poststrukturalna postmoderna 207

49.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 209

50 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 211

50.1 Poststrukturalna postmoderna 211

50.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 213

51 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 215

51.1 Poststrukturalna postmoderna 215

51.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 217

52 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 219

52.1 Poststrukturalna postmoderna 219

52.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 221

53 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 223

53.1 Poststrukturalna postmoderna 223

53.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 225

54 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 227

54.1 Poststrukturalna postmoderna 227

54.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 229

55 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 231

55.1 Poststrukturalna postmoderna 231

55.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 233

56 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 235

56.1 Poststrukturalna postmoderna 235

56.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 237

57 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 239

57.1 Poststrukturalna postmoderna 239

57.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 241

58 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 243

58.1 Poststrukturalna postmoderna 243

58.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 245

59 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 247

59.1 Poststrukturalna postmoderna 247

59.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 249

60 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 251

60.1 Poststrukturalna postmoderna 251

60.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 253

61 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 255

61.1 Poststrukturalna postmoderna 255

61.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 257

62 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 259

62.1 Poststrukturalna postmoderna 259

62.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 261

63 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 263

63.1 Poststrukturalna postmoderna 263

63.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 265

64 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 267

64.1 Poststrukturalna postmoderna 267

64.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 269

65 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 271

65.1 Poststrukturalna postmoderna 271

65.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 273

66 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 275

66.1 Poststrukturalna postmoderna 275

66.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 277

67 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 279

67.1 Poststrukturalna postmoderna 279

67.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 281

68 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 283

68.1 Poststrukturalna postmoderna 283

68.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 285

69 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 287

69.1 Poststrukturalna postmoderna 287

69.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 289

70 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 291

70.1 Poststrukturalna postmoderna 291

70.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 293

71 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 295

71.1 Poststrukturalna postmoderna 295

71.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 297

72 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 299

72.1 Poststrukturalna postmoderna 299

72.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 301

73 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 303

73.1 Poststrukturalna postmoderna 303

73.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 305

74 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 307

74.1 Poststrukturalna postmoderna 307

74.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 309

75 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 311

75.1 Poststrukturalna postmoderna 311

75.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 313

76 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 315

76.1 Poststrukturalna postmoderna 315

76.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 317

77 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 319

77.1 Poststrukturalna postmoderna 319

77.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 321

78 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 323

78.1 Poststrukturalna postmoderna 323

78.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 325

79 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 327

79.1 Poststrukturalna postmoderna 327

79.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 329

80 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 331

80.1 Poststrukturalna postmoderna 331

80.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 333

81 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 335

81.1 Poststrukturalna postmoderna 335

81.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 337

82 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 339

82.1 Poststrukturalna postmoderna 339

82.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 341

83 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 343

83.1 Poststrukturalna postmoderna 343

83.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 345

84 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 347

84.1 Poststrukturalna postmoderna 347

84.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 349

85 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 351

85.1 Poststrukturalna postmoderna 351

85.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 353

86 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 355

86.1 Poststrukturalna postmoderna 355

86.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 357

87 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 359

87.1 Poststrukturalna postmoderna 359

87.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 361

88 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 363

88.1 Poststrukturalna postmoderna 363

88.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 365

89 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 367

89.1 Poststrukturalna postmoderna 367

89.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 369

90 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 371

90.1 Poststrukturalna postmoderna 371

90.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 373

91 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 375

91.1 Poststrukturalna postmoderna 375

91.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 377

92 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 379

92.1 Poststrukturalna postmoderna 379

92.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 381

93 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 383

93.1 Poststrukturalna postmoderna 383

93.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 385

94 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 387

94.1 Poststrukturalna postmoderna 387

94.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 389

95 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 391

95.1 Poststrukturalna postmoderna 391

95.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 393

96 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 395

96.1 Poststrukturalna postmoderna 395

96.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 397

97 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 399

97.1 Poststrukturalna postmoderna 399

97.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 401

98 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 403

98.1 Poststrukturalna postmoderna 403

98.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 405

99 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 407

99.1 Poststrukturalna postmoderna 407

99.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 409

100 ESTETIKA IN POSTSTRUKTURALNA POSTMODERNA 411

100.1 Poststrukturalna postmoderna 411

100.2 Estetika in poststrukturalna postmoderna 413

Janez Strehovec
DEMONSKO ESTETSKO

Opremil
Bojan Štokelj

Za založbo
Jože Mahnič

Izdala
Slovenska matica v Ljubljani
1995

Tiskala
Tiskarna Jože Moškrič d. d. v Ljubljani

Izid knjige je podprlo Ministrstvo za znanost in tehnologijo
Republike Slovenije

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS ®
0000000063786

Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

458158

SLOVENSKA MATICA V LJUBL