

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Andreja Hribernik

VOJNA IN ESTETIKA

Diplomsko delo

Mentor: izr. prof. dr. Mitja Velikonja

Somentor: asis. mag Milan Brglez

Ljubljana, 2003

KAZALO

UVOD	2
1. NEDOLOČLJIVOST KONCEPTA	5
1.1 MODERNIZEM - kaj je bilo prej	6
1.2 POSTMODERNIZEM - kaj je bilo po	7
2. ESTETIKA	11
2.1 RAZVOJ ESTETSKE MISLI	12
2.2 UMETNOST	13
2.2.1 UMETNOST V MODERNIZMU	15
2.2.2 AVANTGARDA	20
2.2.3 UMETNOST V POSTMODERNI	22
2.3 CELOSTNA UMETNINA	24
2.4 CELOSTNA UMETNINA IN POSTMODERNA	25
2.5 KONCEPTUALNA UMETNOST	25
3. ZLO	27
3.1 VOJNA	28
3.1.1 VOJNA OD VEDNO	30
3.1.2 VOJNA ZA VEDNO	31
3.2 TOTALITARIZEM vs. DEMOKRACIJA	37
4. ESTETIZACIJA	40
4.1 ESTETIZACIJA POLITIKE	42
4.2 ESTETIZACIJA VOJNE	43
4.2.1 SEDMA UMETNOST	43
4.2.2 ZALIVSKA VOJNA	46
4.2.3 DEMONSKO ESTETSKO	49
5. SUBLIMNO	50
6. TEMNA SFERA	53
7. VOJNA IN ESTETIKA	56
ZA KONEC	63
SLIKOVNI DODATEK	66
VIRI	71
OPOMBE	78

UVOD

Primerno bi bilo na samem začetku napisati opozorilo!

Nujno je namreč, da se zavedamo dejstva, da so stvari in predmeti vedno bolj pravilnih oblik in homogenih barv, z večje oddaljenosti gledamo nanje. Bolj se jim namreč približujemo, bolj se nam predoči zapletenost linij in odtenkov. Prej pravilne črte postanejo lomljene in vijugaste, tudi barvne označbe, ugotovimo, so samo približki.

S to primerjavo v zavesti se lahko šele lotimo predmeta, o katerem želimo govoriti. Tako smo na prvi pogled prepričani, da pojma vojna in estetika ležita na popolnoma različnih bregovih 'človeškega'. Estetsko v splošnem dojemamo kot nekaj lepega, kot kreacijo človeka, ki ga samega presega. Vojna pa je popolno nasprotje tega, je uničevanje brez vsakršne lepote. Vendar se ne moremo slepiti, kajti s katere koli plati že pogledamo nanju, nikakor ne moremo zanikati, da sta tako estetika in vojna samo človeška produkta. Kot taka sta tudi del nas samih. Človek je sposoben ustvarjati, hkrati pa vse okoli sebe spreminjati v prah.

Sam naslov diplomskega dela "Vojna in estetika" odpira zelo široko področje razprave. Pojma predstavljata popolno nasprotje, skorajda do mere, kot bi dekli: "Dan in noč." Poseben izziv pa predstavlja ravno ta kontradiktornost.

To je torej pogled iz velike razdalje, bolj pa se tematiki približamo, bolj postane odnos med vojno in estetiko zapleten in večplasten. Vojna je sestavni del človeške preteklosti, sedanjosti, in nič ne kaže na to, da ne bo tudi prihodnosti. Dejstvo pa je, da kadarkoli govorimo o vojni, vendarle vedno govorimo o neki podobi, ki jo imamo o njej. Ljudje na vse stvari gledamo iz točke, ki nam jo določata kultura in čas. To stališče pa ni objektivno. Morda bi bil iz tega razloga bolj primeren naslov naloge "Podoba o vojni in estetika". Po drugi plati pa že sama oznaka *podoba* nakazuje na nekaj samo zunanjega, kar pa je še dlje od cilja, preseči ravno to enoznačno dojetje nasprotja med vojno – kot izključno grdim in estetiko – kot izključno lepim.

Spremembe, ki se dogajajo v svetu vplivajo na človekovo dojetje razmer.⁰ Tako se v različnih obdobjih pojavljajo različni teoretični koncepti, tako na področju umetnosti in estetike, kot na področju mednarodne politike in vojn. Trdimo lahko torej, da se s **spreminjanjem družbe spreminja tudi dojetje umetnosti in estetskih normativov. Vprašanje je, kako se vojna, kot sestavni del družbe, odraža v umetnosti in zakaj se odraža tako.** V ospredje bo postavljena predvsem sodobna sprememba percepcije vojne v umetniških, estetskih praksah. Poudarek bo na dveh t.i. kulturnih obdobjih; modernizmu in postmodernizmu. Modernizem je obdobje, ki ga je zaznamovalo mnogo političnih in kulturnih avangard. Obdobje po moderni, torej 'postmoderna', pa tudi odpira mnogo dilem. V povezavi z to novo ero se pojavljajo novi pojmi, kot so kibernetika in

hiperprostor, popkultura in podobno. Ti pojmi bodo obravnavani, le do stopnje, ki je nujno potrebna za razumevanje same teme.

Bistveno pa je vprašanje, **kakšno je bilo dojemanje vojne in estetike v obdobju pred postmoderno in kakšno je sedaj?** Pojem estetike zajema obširno filozofsko prakso danes in v preteklosti. Razprava o estetiki bo potekala predvsem v luči umetnosti ter estetskih normativov v preteklosti in danes. Obravnava le ene zvrsti umetnosti, bi bila zelo težavna, saj tudi razvoj prinaša inovacije, poudarek pa bo predvsem na vizualni umetnosti, kot je slikarstvo, film in novodobna umetnost, ki vključuje tudi nove medije. Za našo razlago pa je pomemben tudi koncept estetizacije življenja. Razprava pa se bo vrtela tudi okoli nejasnosti, **kaj se dogaja z estetiko in vojno v t.i. postmoderni, kjer pride do pojava estetizacije življenja samega. Spremembe v svetu so namreč dojemanje družbe pripeljale do točke, ko se pojavlja relativizacija realnosti same, s tem pa tudi človeka. Postavlja se vprašanje, ali koncepti vojne in miru ter estetike in neestetike še obstajajo.**

Struktura naloge bo usmerjena k temu, da bo vodila od razlag in pojasnil osnovnih pojmov, ki so potrebni za razumevanje, do končne povezave med vojno in estetiko. Potek razprave si lahko bolj slikovito predstavljamo kot potovanje med dvema skrajnostma, približevanje predmetoma iz nasprotnih smeri. Obravnava bo razdeljena v sedem sklopov. V prvem delu bodo zarisane osnovne družbene spremembe, do katerih je prišlo v veliki meri zaradi tehničnih inovacij, skušali bomo nakazati tudi razlike v dojemaju svetovnih razmer. Koncepta modernizma in postmodernizma zahtevata natančnejši opis. Izpostavljene bodo njune osnovne značilnosti, poudarek pa bo na razlikah. Opis družbenih razmer bo ločen od opisa smernic v umetnosti, predvsem zaradi obsežnosti predmeta. Umetnost bo bolj natančno predstavljena v drugem sklopu. Pod prvo točko bo ta zaobsegel pojem estetike, ločeno od umetnosti. Šele po natančnejši pojasnitvi pojma estetike bo sledila razprava o umetnosti.

Tretji sklop bo vseboval razpravo o 'nasprotnem polu'. Vojna bo obravnavana iz več vidikov. Poskušali bomo odgovoriti na vprašanja, zakaj vojna, kako so jo obravnavali v preteklosti, kam se je 'razvila' danes, itd. Izpostavljeni bodo različni pogledi na vojno, glede teorij bomo skušali potegniti vzporednico z umetnostjo.

V razlagi svetovnih razmer je dolga desetletja prevladoval realizem, ki skuša dogodke razlagati iz neke objektivne točke. Nakazane bodo osnovne značilnosti tega pristopa, njegove slabosti, ter alternative. Pri govoru o alternativah bodo omenjeni predvsem novodobni relativistični pristopi, ki sicer nudijo nov pogled na svetovne razmere, vendar prav tako niso brez pomanjkljivosti.

Sledi opis procesa estetizacije, kako se kaže in kaj pomeni, ter zakaj je prišlo do tega procesa, ter komu je v korist, če je sploh komu. Kot primer bo v tem delu izpostavljena Zalivska vojna, predvsem pa njen prikaz v medijih. Že v tem delu bodo izpostavljene osnovne smernice povezave med vojno in estetiko, vendar le na neki očitni, vidni ravni. Sam predmet pa zahteva, če želimo zadostiti cilju, ki smo si ga zadali, še drugo plat razlage. Poglobitev bo sledila v poglavjih, ki se ukvarjata s pojmom sublimnega in t.i. *temno sfero*. Ti dve poglavji je nujno uvrstiti v zadnji del naloge, saj presežeta sam družbeni vidik in se obračata k osnovnemu človeškemu dojemanju. Šele po teh razlagah je možno osnovna spoznanja in ugotovitve uporabiti na konkretnih primerih.

Metode, ki so uporabljene v tem delu, so predvsem interpretacija in analiza primarnih virov, pod katere prištevamo tekste vseh klasičnih avtorjev, ki so se ukvarjali bodisi z aspektom vojne, bodisi z estetiko. Sem spadajo tudi slikarska dela in druge umetniške stvaritve o katerih bo govora v zaključnih poglavjih. Vsekakor pa so bistveni tudi sekundarni viri, na katere se bomo skušali naslanjati le do neke mere, z zavestjo, da je vsaka interpretacija zaznamovana s 'klicami' časa. Vsekakor je sama sinteza otežkočena s tega stališča, da gre za področji razprave, ki sta bili vsaj do nedavnega obravnavani s popolnoma različnih pozicij.

Poleg sodobnih del (sem prištevamo dela druge polovice 20. stoletja) je bistven obrat k preteklosti in iskanje tistih vzvodov, ki so pripeljali oziroma vodili razvoj do stopnje, v kateri se nahajamo danes, ko le težko še označujemo stvari kot bele in črne. Zdi se, da smo se znašli v celi paleti barv in kosov brez enotne podobe. Po drugi strani pa smo se morda vsemu tako približali, da več ne vidimo celote.

1. NEDOLOČLJIVOST KONCEPTA

Izraz postmodernizem je danes nepogrešljiv v vseh sodobnih delih, ki se ukvarjajo z družbo in katerimkoli aspektom človekovega bivanja. Prvič naj bi izraz uporabil Charles Jencks v spisih '*Jezik postmoderne arhitekture*', kmalu pa se je ta izraz tako razširil, da govorimo o njem kot o "globalni

kulturni temi" (Erjavec 1995: 82). Nekateri avtorji ločujejo med postmodernizmom in postmoderno. Postmodernizem naj bi se nanašal na umetniške prakse, podobno kot izraz modernizem v 20. stoletju, ki označuje modernistično gibanje v umetnosti in literaturi. Izraz postmoderno pa zajema celoto estetskih, socialnih, političnih, filozofskih, etičnih in ekonomskih kulturnih elementov, pomenil naj bi način življenja (Natoli 1997:9). Vsa teorija se v sodobnosti vrti okoli te predpone 'post', vendar se mnenja avtorjev razhajajo. Tako npr. Scott Lash (1993) piše o kulturni paradigmi, Frederic Jameson (1992) o kulturni dominantni (postmodernizem zanj pomeni "kulturno logiko poznega kapitalizma"), Aleš Debeljak (1989) označuje postmodernizem kot kulturno formacijo, nekateri avtorji pa uporabljajo celo nevtralen izraz 'gibanje'.

Možno je razbrati, da postmodernizem JE, ni pa natančno določeno, kaj JE POSTMODERNIZEM. Ravno to pa je v skladu s stališčem, ki naj bi ga ta 'izem' predstavljal. Namreč, da (laično rečeno) nič 'več' ne more biti določeno. "Filozofije iskanja ene same absolutne resnice ni več. So le filozofije. Nič več ni Resnice, le 'diskurzi', ljudje, ki govorijo, mislijo, pišejo, oddajajo. Ni središča, so le meje, ki se hitro širijo." (Solomon, Higgins 1998: 442)

Samo ime 'postmodernizem' ne pove veliko o tem 'gibanju', pomen same predpone 'post' pomeni konkretno samo nekaj 'po'. Kljub nedoločenosti in morda celo neprimernosti imena pa se je izraz ohranil. Večinoma ima negativen predznak, redko pozitiven. Slavi konec in ni znanilec ničesar novega. Vendar postmodernizem vztraja pri tem, da ni skupnega 'totalizirajočega' zornega kota, objektivnosti in absolutnega. Za večino postmodernistov obstajajo le interpretacije, razdrobljenost kultur, pomena, politike, etike, itd.¹

1.1 MODERNIZEM - kaj je bilo prej

Kadar govorimo o postmodernizmu, ga je na začetku vsekakor nujno ločiti oz. vsaj nakazati točke, kje se razlikuje od modernizma. Med modernizmom in postmodernizmom obstaja problematičen odnos, pri tem pa ni popolnoma jasno, kje je ločnica in ali sploh obstaja, ter kje gre za osnovno razliko med tema 'obdobjema', oziroma ali sploh lahko govorimo o obdobjih.

Scott Lash (1993: 16) govori o moderni. Izraz se nanaša na obdobje, v katerem za umetnost in kulturno dejavnost uporabljamo izraz modernizem. Bistvena značilnost moderne, ki jo navaja isti avtor, je avtonomizacija na vseh področjih. Gre za ločevanje med duhovnim in družbenim, med posvetnim in religijo. To ločevanje pa pomeni, da za vsako področje obstajajo lastna pravila, kar Weber (1988) imenuje 'samozakonodajnost'. Vrednost znotraj nekega področja je torej odvisna od tega, kako se nek objekt v tem področju sklada z normami in vrednotami, ki so lastne temu področju. Zunanja univerzalna instanca ne obstaja več.

Moderna družba predstavlja radikalen prelom s statično naravo tradicionalnih družb. Zanj je značilno prizadevanje po sistematični transformaciji in stremenje po večanju nadzora nad fizičnim okoljem (Callinicos 1989: 29). K temu so pripomogle tudi mnoge tehnične inovacije, ki so dejansko omogočale ta proces. Poleg tega se je začela rušiti brezprizivna avtoriteta meščanskega razreda, ki je bil v večji meri receptor modernistične kulture. Delavski razred se je okreplil in pojavljalo se je "nasprotovanje prevladi meščanstva" (Lash 1993: 207), kajti nižji sloji so se začeli udeleževati v političnem in družbenem življenju. Prišlo je tudi do prehoda od liberalnega k organiziranemu kapitalizmu, kar je pomenilo ponovno krepitev kapitalističnih ekonomij (Lash, 1993: 27).

Delavski razred torej ni bil osrednji percepcijski razred modernistične kulture (mišljen nadrealizem, dadaizem, itd.). Hkrati, ko je le-ta močno vplivala na elite, se je delavski razred pomaknil k sekularni realistični kulturi, katere vsebina je bila v nasprotju z individualističnim modernizmom izrazito družbena.

Modernizem v družboslovju je obdobje, ki časovno ni popolnoma usklajeno z modernizmom v umetnosti in je veliko bolj homogeno kot slednje. Modernistična umetnost zajema skrajne oblike, od racionalizma do popolnega iracionalizma. O modernizmu v družboslovju pa govorimo hkrati z modernističnim projektom. Ta naj bi težil za spoznanji, ki jih je možno empirično dokazati. Družboslovje je tako skušalo prenesti naravoslovne koncepte izmerljivosti in določenosti na lastno področje. Tako so (in v veliki meri še danes) prevladovale znanstvene raziskave, ki so temeljile na predpostavkah razsvetljenstva, prevladovalo je načelo objektivnosti in določenosti.

1.2 POSTMODERNIZEM - kaj je bilo po

Družba je torej prešla industrijsko obdobje, stanje v katerem se nahajamo danes lahko imenujemo 'zrela industrijska doba', 'doba množične potrošnje', 'tehnološko obdobje', 'informacijsko

obdobje' in 'postindustrijska družba'. Kljub temu, da se te formulacije razlikujejo, pa jim je skupno to, da je z vsemi izrazi mišljeno obdobje, v katerem se je povečala vloga informacij in tehničnega znanja ter storitev pred, v preteklem obdobju, dominantno težko proizvodnjo (Fukuyama 1992: 91). Jameson (1985: 70-72) opozarja na same spremembe glede razvoja tehnologije in ekonomskega sistema. Debeljak (1989: 13) pa po drugi strani opozarja na osnovni premik v sistemu, ki je pripeljal do postmodernizma oz. postmoderne kulture. Ta se sklada s postindustrijsko družbo: in pomeni premik od razmerja kapital-delo k strukturalni značilnosti postindustrijske družbe na os moč-informacija.²

Bistvena v postindustrijski družbi je postala konsumpcija.³ Potrošnike k temu usmerjata socializacija in inkulturacija, ki jo izvajajo korporativna kapitalistična proizvodnja in informacijske ekonomije, "ki jih prepričujejo naj sprejmejo lažno nujnost trošenja" (Debeljak 1999: 119).⁴ Učinkovit mehanizem za ohranjanje in tudi ustvarjanje konformnosti v družbi pa je diktat okusa. "Življenjski stil, oblačenje, 'predstave' in zabave" - to nekdanje v obdobju meščanske države indiferentno področje - so postali "ideološki aparat države novega kapitalizma" (Močnik 1996: 110). Govorimo lahko celo o tem, da potrošnja predstavlja posamezniku način družbene aktivnosti. S tem pa je prišlo do razosebljenja, kajti vsaka drugačnost in specifičnost v družbi je izbrisana. Tako da "društvena /.../ ni preganjana, temveč je sploh ni." (Zupančič 2000: 70). Kot eno bistvenih značilnosti postmodernizma lahko navedemo tudi 'dediferenciacijo', ki je v nasprotju z 'diferenciacijo' modernizma. Tako prihaja do prepletanja vlog pri posamezniku, prepletanja samih družbenih sfer, ni več jasne razmejitev med označencem, označevalcem in referentom. Vloge so fluidne in zamenljive. Problematizira se odnos med podobo in realnostjo. Skozi proces zgodovinskega razvoja naj bi se večala vloga reprezentacij v družbi. V postmodernizmu pa delež reprezentacij doseže stopnjo, kjer se začne odpor proti realnim objektom. Tukaj niso več problematične reprezentacije, temveč status realnosti (Lash 1993: 25). Realno se tako nadomesti z znaki realnega (Baudrillard 1999: 10). Baudrillard (1999) pravi, da realnega ni več, že sama produkcija je hiperrealna. Hiperrealno pa ne pomeni nerealnega, ampak "tisto, kar je realnejše od realnega, je učinek stvari, postavljenih v umetno stopnjevanost, v ekstatično potenco" (Baudrillard 1999: 374). Kadar ne moremo govoriti o realnosti, tudi težko govorimo o enem samem svetu.⁵ Človek namreč skozi razvoj opravlja proces počlovečenja okolja, ta proces pa izvira iz strahu pred neznanim. Sposoben je ustvarjati umetne svetove, ki so prijetni in domači. Edinost sveta in ene resnice torej danes nadomešča pluralnost naravnega-danega sveta in alternativnih sintetičnih, umetniških in umetnih svetov. Živimo torej v svetu spektakla in simulacij. Spektakel, ki vznikne na tem mestu in njegovo vabljivo svetlikanje, pa odvrta pogled od splošne banalne materializacije sveta. Sami predmeti, torej blago "je namreč realno učinkujoča iluzija in spektakel je njena splošna

manifestacija" (Debord 1999: 46-51). Govorimo lahko o popredmetenem pogledu na svet. Zgodi se paradoksní obrat, ko spektakel prevzame vlogo realnosti, kljub temu, da je sam spektakel izšel iz stvarnega sveta (Debord 1999: 31). Lahko bi celo trdili, da realnost v postmoderni ni več realnost, temveč samo podoba. Gre torej za realno podobo realnosti, ki pa nikoli ni obstajala, za tako imenovan simulaker. Na stopnji, ko se zabriše realnost, edinstvo sveta, pa le še težko govorimo o klasičnih konceptih časa in prostora. Čas je danes koncentriran samo na sedanjost. V zadnjih dveh desetletjih je namreč prišlo do izrazite časovno prostorske zgošitve, kar pa je posledično pripeljalo do dezorientacije in rušenja ekonomsko političnih praks in kulturnega ter družbenega življenja (Gržinić 1996: 27). Za sedanjost naj bi bil značilen psevdociklični čas (izraz uporabi Debord 1999). Psevdociklični čas naj bi bil industrijska predelava časa, ki se sam ravna po sistemu blagovne proizvodnje in posnema star ciklični ritem, "p/otrošni psevdociklični čas je spektakelski čas. Strogo vzeto je to čas, namenjen za potrošnje podob, v širšem smislu pa podoba potrošnje časa." (Debord 1999: 106). Prihaja torej do paralize spomina in zgodovine,⁶ spektakelski čas pa pomeni samo dozdevno doživljanje spreminjajoče se realnosti in je lažna zavest časa. Baudrillard (1999) enako zastopa skrajno pozicijo, pravi namreč da ves svet obstaja v iluziji, saj zaradi razpršenosti, različne oddaljenosti in relativne hitrosti svetlobe vse stvari obstajajo v zamiku, v neredu časovnosti.

Predstava prostora je nujna, če si sploh hočemo zamišljati predmete v njem. "Nikoli si ne moremo narediti predstave o tem, da ni nobenega prostora, čeprav si lahko zamislimo, da v njem ni nobenih predmetov. Prostor si torej predstavljamo kot pogoj možnosti pojavov" (Kant 2001: 62). Vendar tudi prostor ne predstavlja več klasičnega prostora, kjer je šlo za premagovanje razdalje, ampak se je ta danes preobrazil v hiperprostor (Jameson 1985: 70-73). Prostor se je torej s kapitalistično produkcijo poenotil, podrla pa se je tudi meja med sosednjimi družbami. Gre za tako imenovan "ekstenziven in intenziven proces banalizacije prostora" (Debord 1999: 113).

Za tradicionalne družbe sta značilni načeli hierarhičnosti in piramidalnosti, ti dve načeli pa nikakor nista več skladni z zgoraj omenjenimi spremembami. Kadar govorimo o postmoderni družbi, se v povezavi z njo pogosto pojavlja izraz kibernetika.⁷ Vendar pa "k/ibernetika ni tehnično oblikovanje glede na nek izgled oziroma proizvodnje izgleda, temveč je mešanje, povezovanje, spajanje, paritev, združitvev dveh nasprotij: moškega in ženske, svetlobe in teme, glasu in tišine." (Hribar 1990: 151). Na tem mestu pa lahko omenimo estetiko, čeprav se na prvi pogled zdi, da nima neposredne povezave z obravnavano tematiko. Vendar se estetika pri procesu spajanja in mešanja uporablja kot sinonim za tisto, kar je produkt sklapanja stvari, ki so drugače nekompatibilne. Kadar ne obstajajo več meje med družbenimi področji, se dogaja to, da estetika vdira v vse sfere življenja.

"Umetnost se namreč razširja na vse sfere in se razlije v mešanju stilov in antistilov, v kulturo in antikulturo v neko skupno generalno estetiko." (Gane 1991: 138).

Postmodernizem v umetnosti naj bi bil reakcija na 'banalnost modernizma'. V mednarodnih odnosih pa postmodernizem pomeni neko širšo študijo družbe. Predvsem so vključeni novi, sodobni vidiki, kot strukturalizem, feminizem, itd. Ti 'novi' pristopi naj bi bili namreč reakcija na omejenost moderne v družboslovnih znanostih. V nasprotju s prejšnjo statičnostjo moderne, postmodernizem ruši temelje racionalističnih predpostavk. Vera vanje se je zamajala z pojavi, kot so Vietnamska vojna in razpad Sovjetske Zveze. Racionalistična dognanja teh dogodkov niso predvidevala (Pettman 1999: 7-10). Modernistične razlage so temeljile na entitetah, kot so država in trg, postmodernisti pa svet obravnavajo s stališča odnosov, ki niso statični, temveč gre za procese; odnosi so dinamični, kontingentni, subjektivni in relativistični (Pettman 1999: 10). Kljub 'širini' postmodernizma pa se ravno v tej njegovi največji prednosti nahaja tudi največja slabost, namreč tendira k popolnemu relativizmu.⁸ Tako za postmoderniste nobena razlaga ne predstavlja resnice, kajti razlaga nikakor ni enoznačna reprezentacija, temveč je hkrati tudi interpretacija. S samim razlikovanjem interpretacij pa se razlikujejo tudi resnice. Postmodernisti namreč verjamejo, "da svetloba misli ne samo osvetljuje, temveč tudi slepi" (Pettman 1999: 97).

Preden pa nadaljujemo z razlago, pa je nujna natančnejša opredelitev že bežno omenjenega pojma estetike. Z njim je povezana dolga zgodovina, tako v filozofiji, kot umetnosti.

2. ESTETIKA

Estetika kot filozofska disciplina, katere predmet je vprašanje lepega, čutnega in umetniškega, se pojavi pod tem imenom šele v osemnajstem stoletju. Prva, ki sta to filozofsko disciplino imenovala 'estetika', sta bila Batteux (estetika je zanj pomenila izdelovanje lepega) in Baumgartner (estetika je bila po njegovem filozofska znanost o čutnem spoznanju). Pojavlja pa se ključno vprašanje, v čem je smoter estetike kot take, kaj je njena naloga. Kreft zapiše: "Lepa umetnost je pot k najvišji formi človeške družbene skupnosti, in v tem je tudi njeno poslanstvo, pa čeprav bi se izkazalo, da je edini prostor uresničenja te estetske utopije-lepa duša." (Kreft 1994: 12). O estetiki je tako velikokrat govora v navezi z umetnostjo, vendar pa nikakor ne smemo enačiti estetike in umetnosti. V preteklosti je sicer odnos med estetiko in umetnostjo bolj neposreden, to pa predvsem zaradi tega, ker je bilo polje umetnosti enotno. Danes pa je estetika prisiljena, kot predmet raziskovanja, sprejeti različne umetniške izdelke, kajti "avtoritativni estetiški normativni sistemi" ne obstajajo več (Erjavec 1995: 23).

2.1 RAZVOJ ESTETSKE MISLI

Razmišljanje o lepem obstaja že od vsega začetka filozofije. Podobno kot grški misleci, ki so lepoto povezovali z neko višjo idejo, pa jo je krščanstvo opredeljevalo v odnosu do religije. Ideja lepega naj bi bivala v Bogu kot absolutna lepota, relativne stvari pa so lepe, kadar se v njih zrcali božanstvo. (Jerman 1980: 51)

Razsvetljenstvo uveljavi subjektivistično pojmovanje lepega, lepota namreč ne obstaja na samem predmetu, ampak se občutek lepote porodi v človeku. Estetika se rodi kot filozofska disciplina v povezavi s psihologijo in spoznavno teorijo. A.G. Baumgartner (1714-1762) je spoznavno teorijo ločil na, estetiko kot teorijo čutnega spoznanja, in logiko. Estetsko doživljanje naj bi temeljilo na čutnem zaznavanju, medtem ko naj bi bile logične predstave estetsko ravnodušne. Doživljanje umetnine naj bi bilo pot k spoznanju, neko slutenje resnice. Novost, ki pa se pojavi na tej točki filozofske misli, pa je domneva, da lahko estetsko področje obstaja samo zase, torej ni več nujno, da je lepota povezana z resnico ali dobroto. Estetsko uživanje torej nima povezave z moralo.

S Kantom je nastopilo novo obdobje v filozofskem razmišljanju o estetiki. V svojem delu *Kritika razsodne moči* se Kant (1799) ukvarja s 'kritiko okusa'. Ugotovil je, da v nasprotju z občutkom ugodja in prijetnosti pri lepem ni nekega interesa posedovanja, ki obstaja pri prvih dveh občutjih. Prav tako se strinja s predhodniki, da lepo ni lastnost predmeta ampak našega dojetja. Uvede nov pojem estetske smotrnosti kot smotrnosti harmoničnega predstavljanja. Tako je lepota ali lepo po Kantu (Kant, citirano po Jerman 1980: 102) "apriorna fantazijska harmonija med čutnostjo in umom". V romantiki so se filozofi zgledovali predvsem po njem.

Kot filozof, ki je bistveno prispeval k estetski misli romantike, je naveden Friderich Schiller (1759-1805). Schiller pa je v nasprotju s Kantom v lepoti videl simbol dobrega. Estetika naj bi imela po njegovem mnenju tudi izrazito vzgojno in pedagoško plat. Umetnost je postala tako v obdobju romantike cenjena zelo visoko, postala je nosilec "prave resničnosti" (Jerman 1980: 108).

V nasprotju s temi misleci, pa Veber (1985: 27) navaja definicijo, ki pravi, da je estetika veda o "lepem in grdem ter (o) vseh ostalih niansah tega nasprotja". Lepota in grdota sta zanj pojava, ki ju nikoli ne najdemo sama zase, temveč sta vedno vezana na druge dejavnike in šele študij teh drugih dejavnikov nam lahko razjasni sama pojma. Predmeti torej niso lepi ali grdi sami po sebi, kolikor si jih samo predstavljamo, temveč mora pri označevanju neke stvari kot lepe ali grde sam subjekt sodelovati z estetskim čustvovanjem.⁹ "Ni in ne more biti pojavov, ki bi bili že po lastni naravi lepi ali grdi, temveč so pojavi lepi ali grdi samo 'za nekoga'." (Veber 1985: 136)

Pri Heglu pa je estetika "popolnoma ali skorajda popolnoma izključila iz svojega obsega to, kar je bilo nekoč njeno metafizično jedro: objektivno lepoto ali kakor so govorili v romantiki: lepoto narave" (Jerman. 1983: 113). Lepota narave naj bi bila okrnjena, saj zgolj kaže duha oz. idejo v okrnjeni obliki. Narava je torej daleč od duha, medtem ko je umetniška lepota v bistvu po svoji substanci blizu duha. Lepota je torej čutno svetlikanje ideje, čutni videz oz. čutna pojavnost ideje (Jerman 1983: 114). Estetika se je tako neločljivo povezala z umetnostjo.

2.2 UMETNOST

Trditev, da je področje umetnosti¹⁰ "sfera lahkega in gibkega, ki je kontrastna z realnostjo" (Strehovec 1994: 112), izvira iz dejstva, da že sama umetnost vznikne ravno iz napetosti med umetnostjo in stvarnostjo. Ta napetost je celo predpogoj obstoja umetnosti. Le-ta pa ima pomembno funkcijo nosilca "sprave individuuma z obstoječim svetom" (Erjavec, Kreft, Paetzold 1988: 70). Človek je namreč sposoben ustvarjati predmetni svet in obdelovati neorgansko naravo. V razmerju do živali, ki producirajo le same sebe, pa lahko človek reproducira vso naravo, človek lahko oblikuje po zakonih lepote. S tem, ko človek deluje in ustvarja, si prisvaja nek svet, že samo ta aktivnost pa v bistvu pomeni samo "udejstvovanje človeške dejanskosti" (Marx, Engels 1977: 192). V polju umetnosti se lahko namreč uresničujejo ideali, ljudje lahko uživajo v sreči. Za klasično meščansko umetnost je bilo nujno, da se oddalji od realnosti in vzpostavi avtonomno sfero idealnega sveta v umetnosti. Kajti obstoj takšne iluzije naj bi nudil zadnje upanje, da je sreča možna tudi v realnem svetu (Marcuse 1977: 49).

Poudariti pa je treba dejstvo, da umetnost dobi status umetnosti samo preko kulture, preko kulturnih norm, kajti "kultura je tako formativna osnova za razlikovanje med umetnostjo in neumetnostjo" (Erjavec 1995: 28). Tako bi bilo zmotno enačiti umetnost in kulturo, saj v vsakem obdobju umetnost tvori le del kulture. V preteklosti je funkcijo čutne fascinacije in ustvarjanja ugodja pretežno nosila samo umetnost, tako so npr. v obdobju baroka predstavljali verske vsebine na prijeten način. Estetika se je torej v zadnjih 150-ih letih uveljavljala predvsem kot filozofija umetnosti (estetska umetnost). Samo na tem področju so bili vzpostavljeni predmeti namenjeni čutni stimulaciji. Učinki, ki so na čute delovali stimulatивно, so le redko prihajali preko ustanov, če izvzamemo cerkvene obrede, procesije, čaščenja, ki jih lahko označimo kot spektakle in atraktivne demonstracije

znanstvenih eksperimentov, nastope glumačev, čarodejev, začetke cirkusa, itd. Skupna točka teh ustanov je bila simulacija okolij, kjer naj bi estetske kvalitete stimulirale čutne zaznave (Strehovec 1995: 5-6).

Obstajalo naj bi pet glavnih družbeno zgodovinskih obdobj v razvoju moderne umetnosti, ki jih Debeljak (1999: XVII-XX) povzema po Webru. V obdobju renesanse naj bi umetnost zapustila sfero aristokracije in religije, ter stopila na kapitalistično tržišče. Takrat naj bi se umetnost prvič pojavila v vlogi, ko se umetniška dela uporabljajo v potrošniške namene. V 18. stol. so se pojavile institucije, ki so posredovale med umetniki in občinstvom. Te institucije naj bi tudi pripomogle k pospeševanju razosebljenja, poblagovljenja. Nudile so svoboden in enakopraven dostop do umetniških del, vendar pa se je z njimi izbrisal prej osebni odnos med ustvarjalcem, torej umetnikom in uporabnikom. Romantika je nadalje ustvarila pogoje za rojstvo umetnosti zaradi umetnosti, vladala je ideologija esteticizma, ko so se umetniška dela nagibala k ezoteričnim vsebinam, prisoten je bil tudi občutek družbene osamitve. Te teme so potem doživele vrhunec z modernizmom, ki je predstavljal naslednje obdobje. Avangarde v 20-ih letih 20. stol. pa pomenijo menjavo slogov znotraj avtonomne institucije umetnosti (Debeljak 1999: XVIII-XX). Vse do moderne je bila umetnost del vsakdanjega življenja, bila je torej "integrirana v vsakdanje življenje kjer je služila kot potrditev absolutne oblasti" (Debeljak 1999: 68).

Z umetnostjo je povezano čustvovanje in stremljenje, na tem dejstvu pa temelji tudi možnost, da je umetnost lahko uporabljena v izvenestetske namene; kot npr. vzgojne, poučne, verske, nacionalne, politične, itd. Vendar pa to dejstvo o uporabnosti umetnosti ne izvira iz nje same, ampak zgolj iz dejstva, da se ob umetnosti vzporedno pojavlja tudi čustvovanje. Veber (1985: 529) trdi, da umetnost ni svobodna, saj se mora uklanjati zapovedim višjih moralnih interesov človeštva. To pa naj nikakor ne bi pomenilo zatiranja, ampak podpiranje umetnosti v njenem lastnem avtonomnem razvoju, ob tem pa naj bi bili pozorni tudi na to, da naj umetnost prinaša koristi človeškemu razvoju, oziroma vsaj ne škoda.

V nasprotju z Vebrom pa Strehovec (1994: 116) trdi, da je umetniško delo odrešeno teže realnega, lahkotne pa so tudi estetske vrednosti, ki niso obtežene z moralnostjo. V zadnjem desetletju dvajsetega stoletja so umetniška avangarda, neoavangarda, modernizmi in postmodernizmi pripeljali do temeljnega premika od prikazovalnih umetnosti do neprikazovalnih, abstraktnih in sintetičnih del, ki niso več utemeljena na klasičnem 'mimesis', ampak gre za produkte kot rezultat 'poezis', za rezultat avtorjeve domišljije. Ti različni stališči lahko razložimo z Benjaminovo (1998: 152) ugotovitvijo, ki pravi: "V velikih zgodovinskih obdobjih, se s celotnim načinom

človekovega kolektivnega bivanja spreminja tudi način njegovega čutnega zaznavanja. Način, kako je človekovo čutno zaznavanje organizirano - medij v katerem se uresničuje - pa ni le naravno, marveč tudi zgodovinsko določen." V preteklosti je namreč umetnina parazitsko prebivala v ritualu. Pogoj za njeno odrešitev pa je možnost tehnične reprodukcije umetnine. Na tem mestu pa v umetniški produkciji odpove tudi merilo pristnosti, ki pa spremeni celotno funkcijo umetnosti. Ta na tem mestu ne izhaja več iz rituala, temveč iz prakse, namreč politike.

V fazi, ko pa se umetnost osvobodi religioznega konteksta, postane v bistvu produkcija ločenih umetniških del, ne predstavlja več nekega skupnega jezika družbe, njena samozadostnost pa naj bi bila tudi začetek njenega razkroja, "tako umetnost postane samozadostna in s kričečimi barvami predstavlja ostarelo življenje, kajti njena lastna veličina se začne kazati šele ob zatonu življenja" (Debord, 1999: 122). Adorno (2002: 134-137) pa gre še celo dlje pri razlagi stanja v katerem se nahaja umetnost. Govori o kulturni industriji, ki je monopolizirana in proizvaja standardizirane izdelke. Tako se radiu in televiziji ni treba več izdajati za umetnost, ampak javno razglašajo resnico, da niso nič drugega kot industrija. To dejstvo pa je že preraslo v ideologijo, s katero legitimirajo šund. Umetniško delo, ki je nekoč še nosilo idejo, je bilo skupaj z likvidacijo te ideje samo likvidirano, kajti "kulturna industrija se je razvila z nadvlado efekta, oprijemljivega dosežka, tehnične podrobnosti nad umetniškim delom" (Adorno, Horkheimer 2002: 138).

Industrijsko proizvedeni kulturni izdelki (izogibamo se nazivu umetniški) pa so dejansko namenjeni predvsem zabavi.¹¹ Poteka namreč zlitje med kulturo in zabavo, ni več nobene moralne dimenzije, zabava pa je vsekakor povezana z kratkočasjem. Kadar pa govorimo o kratkočasu "pomeni vedno, da ni treba misliti na nič, pozabiti trpljenje, tudi kadar je pokazano" (Adorno, Horkheimer 2002: 157). Temelj kratkočasia je namreč nemoč, vendar pa ne pomeni bega pred realnostjo, temveč je "beg pred poslednjo mislijo na odpor" (Adorno, Horkheimer 2002: 157).

2.2.1 UMETNOST V MODERNIZMU

Umetnost predstavlja mesto, kjer je možna povezava med estetsko in družbeno sfero. Modernistična revolucija, kot jo imenuje Lash (1993: 208), je revolucija, v kateri umetnosti ne presojamo toliko po njeni vsebini, kot po obliki. Gre za prelom s tradicionalno estetiko lepega, ki je hkrati tudi fundacionalistična estetika reda. "Ne pomeni samo preloma s pomembnostjo vsebine, ampak tudi s tradicionalno in uveljavljeno estetiko oblike." (Lash, 1993: 208)

Beseda modernizem izvira iz pojma moderno. Tomaž Brejc (1991: 9) razloži, da je:

"Moderno razumljeno kot modno in minljivo, kot sočasna prevzetnost in površna puhoglavost, kot sprenevedanje in spakovanje, kot artistično prikrivanje bistva in vsebine, kot stilna manira in izguba resnega in usodnega območja snovi in predstav, ki pa naj bi jih umetnostna tradicija in stari mojstri še obvladovali. Biti moderen je vedno pomenilo nekaj, kar ne le, da ni udomačeno, temveč je že v načelu problematično, vprašljivo, dvomljivo."¹²

Sama modernizacija je proces ločevanja kulturnih sfer in kulturnega področja od družbenega. Modernizem pomeni torej odsotnost reda, ki je estetskim praksam vsiljen od zunaj. Na tej točki lahko nato estetske prakse povečujejo odsotnost zunanjšega reda in poudarjajo nered, ali pa lahko tudi ustvarjajo lasten red (Lash 1993: 206). S tem pa je tudi umetnost osvobojena realnosti družbenega življenja.¹³ Tako je modernizem pomenil prelom s prejšnjim historičnim slogom, predvsem v slikarstvu in arhitekturi, ko je šlo pri slikarstvu za tipično portretiranje zgodovinskih osebnosti, v arhitekturi pa za posnemanje slogov iz preteklosti. Umetnik je bil še v 19. stoletju resen in uglajen esteta, ki pa je hkrati nosil poslanstvo pripovedovalca moralnih zgodb. Moderna umetnost je tako pogosto v nasprotju s prejšnjo, dokončano obliko slikarstva nosila konotacijo nedokončanega in nedodelanosti. Takšna konotacija pa je v nasprotju s klasičnim dovršenim umetnikom zadevala tudi modernega ustvarjalca. Tukaj moramo namreč vleči vzporednico s spremembami v družbi. Moderno slikarstvo je bilo namreč soočeno z industrijsko proizvodnjo stvari in je bilo tako prisiljeno začeti ustvarjati protipol serijsko proizvedenim izdelkom. Promovirati so morali začeti unikatnost, subjektivnost lastnega dela, lastne vizije (Brejc 1991: 34).

V slikarstvu so se pojavile naturalistične in impresionistične slike - slike 'modernega življenja'. Sama vsebina teh slik je bila v nasprotju s prej omenjenim historičnim slikarstvom. Impresionizem je nasprotoval akademskemu slikarstvu tako po obliki kot vsebini, saj sta se ti dve kategoriji od klasičnega in idealiziranega prav tako premaknili k vsakdanjemu in naključnemu. Slikanje ni bilo več urejeno, temveč se je prepuščalo naključju vsakdanjega življenja. Vse do moderne dobe je namreč možno trditi, da je veljala Hamletova prisposoba o tem, da umetnost drži življenju zrcalo. Danes pa je situacija drugačna, saj s sodobnimi spremembami le malo slikarjev še ustvarja po principu 'mimesis', kajti pojavlja se potreba po novih načinih izražanja (Butina 1997: 163). V kaotičnem svetu moderne industrializacije se namreč pri človeku ustvari potreba po smislu in redu, ki ga ne najde več v družbenih razmerah. Ta občutek pomanjkanja reda se kompenzira z umetnostjo. Abstraktna umetnost je nastala kot poskus umetnikov, da bi ustvarili idealen in uravnotežen svet (Butina 1997: 181).

Vrednota na estetskem področju ni več v reproduciranju realnosti. Pojavilo se je namreč spoznanje, da umetnost ne oblikuje po naravi, temveč oblikuje na isti način kot narava, vendar iz lastnih elementov. S tem spoznanjem se je na področju umetnosti odprl nov svet. Kandinski (citirano po Butina 1997: 181) je zapisal, da je "ustvarjanje umetnine ustvarjanje sveta". S to zavestjo se je lahko umetniško področje osamosvojilo in vzpostavilo lastno zakonodajnost. Zaradi te možnosti oz. prisiljenosti postavljanja lastnih kriterijev znotraj vsake vrednotne sfere, pa se je tudi znotraj umetnosti prvič pojavila možnost, da se razvijejo različne umetniške prakse. Tako so se umetniki podali na pot eksperimentiranja, tako v smislu novih materialov kot tudi novih tehnik. Tako je potekal razvoj od impresionizma, ki je bil prvi korak pri osvobajanju umetniškega ustvarjanja, izpod okrilja klasičnih normativov, ki so veljali v tradicionalni umetnosti, do ekspresionizma, ki je začel zamenjevati impresionizem. Ekspresionistična umetnost nas tako pelje skozi vizualne geste, ki posredujejo čustva in imajo čustveno nabito sporočilno funkcijo. Dejstvo je, da so posebej obdobja krize producirala tako obliko umetnosti (Lynton 1991:30). Ekspresionizem pomeni uporabo umetnosti za podajanje osebne izkušnje. Osnovo ekspresionizma lahko najdemo v romanticizmu 19. stoletja, katerega predstavniki so bili Goya, Blake, Delacroix, Friedrich, itd. Najbolj pa se je razmahnil v Nemčiji, ki je bila v 20. stoletju država, lahko rečemo z najbolj razgibanim političnim življenjem in polna preobratov (Lynton 1991: 33-39). Ob ekspresionizmu pa naj omenimo tudi kubizem. Težil je k temu, da se osvobodi vizualnih podob. Picasso je bil tako začetnik kot glavni predstavnik kubizma, gre za to, da so se postavljala nova načela lepega in grdega. Porušena je bila tradicionalna razlika med lepim in grdima. Kubizem je tako anti-naturalističen, predstavljal je novo realnost in razvil novo antinaturalistično figuralno obliko (Golding 1991: 77). Futurizem se je prav tako upiral tradicionalnim umetniškimi vrednotam. Idejni vodja futurizma je bil Filippo Tommaso Marinetti, ki je leta 1908 napisal *Futuristični manifest*, v katerem je poveličeval tehnologijo in vojno.

Prva svetovna vojna pa je prinesla drugo skrajnost razvoja, namreč dadaizem in nadrealizem. Debord (1999) označi dadaizem in nadrealizem kot tokova, ki pomenita konec moderne umetnosti. Idejno sta si sicer obe smeri nasprotujoči, dadaizem si je prizadeval, da bi umetnost ukinil, ne da bi jo prej realiziral, medtem ko si je nadrealizem prizadeval, da bi realiziral umetnost ne da bi jo ukinil. Nobena od teh dveh smeri pa ni uspela uresničiti zastavljenega cilja, saj sta v končni fazi obe še zmeraj pristali v polju umetnosti, ki pa sta ga pred tem razglasili za zastarelega (Debord 1999: 124). Dadaizem je bil po Bretonu "stanje zavesti in to stanje zavesti naj bi bilo anemično že pred vojno, vojna pa je dala nov smisel nezadovoljstvu mnogih umetnikov". Vojno so namreč takrat dojemali kot smrtno agonijo družbe, ki je temeljila na antagonizmu in pohlepu. Tako je dadaizem

predstavljal tudi boj proti umetnosti, ki je tako postala podrejena kapitalizmu in pohlepu (Ades 1991: 111). V svojem uporuh proti družbi je bil ironičen¹⁴, saj je sam temeljil na le-tej. Uničenje družbe pa bi pomenilo tudi uničenje dadaizma. V nekem smislu je torej obstajal z namenom, da uniči samega sebe. Pri dadaizmu pa tudi ne moremo govoriti o obstoju nekega koherentnega dadaističnega stila, saj so ustvarjali bolj ko ne vsak v svoji smeri. Tako je bil tudi dadaizem v Nemčiji povezan z vojno in je nosil politično vsebino, razvil se je iz ekspresionizma, ki je sprva nudil možnost pobega pred realnostjo.

Iz ruševin samodestruktivnega dadaizma se je tako v naslednji fazi rodil nadrealizem, zrased pa je iz želje, da se v umetnosti znova ustvari nek pozitiven tok. Odnos med nadrealizmom in dadaizmom pa je zelo kompleksen, saj je tudi nadrealizem videl sovražnika v tradicionalni umetnosti in je bil nek substitut dadaizmu (Ades 1991: 122). Pod vplivom freudovstva so začeli nadrealisti raziskovati nezavedno in sanje. Eksperimentirali so z drogami in hipnozo, vendar so te tehnike zaradi tveganja kmalu opustili. Nadrealizem se je sicer sprva razvil kot literarna smer, šele kasneje pa se je razširil tudi na slikarstvo. Umetnosti je dal nov razlog za obstoj, ne pa tudi estetskih pravil (Ades 1991: 124).

Moderna umetnost je bila tako v 20-ih letih s strani mnogih kritikov označena kot komunistična, anarhistična in boljševisitična, itd. Vse te konotacije so izvirale iz političnega besednjaka. Tako je bil tudi konstruktivizem, kot stil, izraz prepričanja, da lahko umetnost doprinese k zadovoljitvi fizičnih in intelektualnih potreb družbe, s tem ko stopi v neposreden stik z tehnologijo in komunikacijo, vendar ne v smislu, da bi obstajala politična umetnost, ampak da bi prišlo do socializacije umetnosti (Scharf 1991: 160). Tako je bil konstruktivizem pogosto propagandne narave, prizadeval si je k unifikaciji umetnosti in družbe. V samem jedru je bil materialističen in je sovpadal z Marxovo idejo, da način produkcije določa družbene, politične in intelektualne procese v družbi. Tako niso več postavljali na piedestal slikarstva, arhitekture in kiparstva, uporabne umetnosti so bile izenačene z njimi. Konstruktivističen je tako monument Tretje internacionale (Tatlin), kjer naj bi šlo za prepletanje informacije, slikarstva, kiparstva, arhitekture in propagande. Tatlinov stolp tako izraža vero v komunistično družbo. Ni presenečenje, da se je ravno v Sovjetski Zvezi močno razvila abstraktna umetnost, saj je bila ravno ta deželna prizorišče mnogih nasprotij in družbenih konfliktov, ki so se delno izrazili tudi v socialistični revoluciji, ki je pomenila zmago proletariata. Proletariat, ki je tako rekoč 'zmagal' pa vendar ni bil toliko razvit in tako je umetnost regresivno postala umetnost patriotičnega realizma. Butina (1997: 191) pa kljub temu meni, "da je možno reči, da je bil

socrealizem v svoji osnovi abstakten, ker je skušal s sredstvi meščanskega realizma 19. stoletja izraziti življenje 20. stoletja in zato ni mogel odraziti družbene stvarnosti na njej ustrezen način."

Druga svetovna vojna je tako prinesla nove spremembe v umetniškem ustvarjanju. Značilen je bil pomik umetnosti k arhaičnim, mitološkim temam, romantični antropologiji, vse to pa naj bi zavarovalo umetnost pred trivializacijo socialnega življenja. V zgodnjih 40-ih letih naj bi bilo pri umetniškem ustvarjanju bistveno spoznanje, da sta motiva za ustvarjanje teror in nasilje. Pred tem je bilo neposredno nasilje bolj umaknjeno in ne tako prisotno. Sodobni dogodki so materializirali nasilje, ki je postalo tako realno kot življenje samo. Umetniško ustvarjanje je tako težilo k vedno večji abstrakciji, razvil se je abstraktni ekspresionizem (Harrison 1991: 191-196). Zgodnja abstrakcija si je še zmeraj prizadevala, da bi v slikah ustvarila ravnotežje in red, v nasprotju z novo abstrakcijo, ki pa je bolj kot ne nadaljevala izročilo futuristov in dadaistov, kot je avtomatizem, slučaj, podzavest, itd. Butina (1997: 194) opiše osnovno značilnost te ekspresionistično-abstraktne umetnosti kot popolno razbitost, "eno samo gibanje napetosti, ki nima trdne oblike" (Butina 1997: 194).

Po drugi svetovni vojni so abstraktni ekspresionizem povezovali z nacionalističnimi in ekspanzionističnimi interesi Združenih držav Amerike (ZDA). Muzej moderne umetnosti naj bi s podporo *Central Information Agency* (CIA) in *United States Information Agency* (USIA) promoviral abstraktni ekspresionizem kot višek slikarstva v Ameriki, ki je odstranil realizem in konkurenčne smeri v modernizmu. Cilj serije razstav naj bi bil nasiti druge kulture z ameriški idejami, načinom življenja, kapitalom. Abstraktni ekspresionizem v bistvu predstavlja začetek boja za 'ameriško umetnost' in novo ortodoksijo. Ekonomski uspeh abstraktnega ekspresionizma pa je pomenil ujemanje estetične vrednosti umetnosti z blagovno (Gržinič 1996: 27).

Tudi barve so dobile v modernem slikarstvu nov pomen, postanejo tesno povezane s psihičnimi stanji, tako so tudi nosilke posebne simbolike (Brejc 1991: 37). Pojavi se tudi nova dvodimenzionalnost in ne več volumičen prostor kot v preteklosti. Razvoj slikarstva je namreč v zadnjih 100-tih letih tendiral k dvodimenzionalnosti. Ta dvodimenzionalnost naj bi pomenila neko minljivost, predstavljala naj bi tudi krhkost eksistence. Sama materija je uporabljena kot izraz občutka, da je človek sam in ogrožen v lastnem fizičnem bivanju. Uporablja se svobodna kompozicijska tehnika, značilna je tudi spontanost potez, kar lahko razumemo kot odgovor na vedno večjo gnečo urbanega življenjskega okolja in omejenost vsakdanjega življenja. Umetniki se trudijo izdelkom odvzeti uporabno vrednost in mehansko anonimnost, ki sta značilnost industrijsko proizvedenih izdelkov (Butina 1997: 194-197).

Umetniško ustvarjanje v moderni dobi pa se je, po drugi strani, moralo podrediti nujnosti tržišča in tudi končni cilj proizvodnje umetnika je postalo abstraktno občinstvo. Umetniška dela niso bila več strogo namenska, tako je umetnik sam postal ločen in izoliran od drugih družbenih sfer. Modernizem je tako odprl globoko rano odtujenega človeka, posameznika, ki se čuti izločenega iz družbenih razmerij takratnega obdobja. Odslikaval je pozicijo umetnika v vse bolj kapitalistični in monopolizirani industrijski dobi, ki se more poistovetiti s takrat zelo prisotnimi in agresivnimi ideologijami (Brejc 1991: 38). Zgodnje avantgarde so napovedovale in izražale optimizem, vero v preobrazbo sveta, vendar pa je modernizem v nadaljnjem razvoju pridobil nasprotno konotacijo. Vseeno pa lahko rečemo, da v moderni umetnosti obstaja lepota, in sicer intelektualizirana, histerična lepota nadrealizma, poetična lepota čudnih stvari, to je grozljiva lepota ali estatična nora nova lepota (Collings, 2000: 104).

2.2.2 AVANTGARDA

Modernizem je ustvaril prepad med umetnostjo in vsakdanjim življenjem, zato se pojavi potreba po premostitvi te vrzeli. Meščanska družba naj bi namreč po eni strani osvobodila posameznika, toda ta posameznik je prisiljen, da sam sebi postavlja ovire in se "drži na vrvici" (Erjavec, Kreft, Paetzold 1988: 68). V umetnosti naj bi namreč ljudje doživljali srečo preko čutne lepote, ki pa je hkrati tudi nevarna lepota, kajti dejanskost je ne nudi. Družba mora zato omejevati to srečo, jo racionalizirati, ter ji dovoliti sproščanje le v zabavi (Erjavec, Kreft, Paetzold 1988: 68). Avantgarda je prevzela poslanstvo uničiti institucijo umetnosti (v tem primeru z institucijo ni mišljena samo lokacija in članstvo, temveč institucija v širšem pomenu, ko zajema tudi določene vzorce družbenega obnašanja in delovanja, ki jo določajo), ter znova zliti umetnost z življenjem. Institucije so tako v zelo širokem smislu nizi relativno stalnih interakcij med zainteresiranimi akterji (Roter 1999:40). Institucije namreč zagotavljajo neko stabilnost, "služijo za ohranjanje določene ureditve." (Šabič, 1999: 16) Pogosto pa takšne ureditve vzpodbujajo tudi nasprotne reakcije, kot je konkreten primer predstavljala avantgarda.

Umetniške avantgarde so tako podprle revolucionarne in politične akcije iz umetniškega stališča, propagirale so večinoma idealistične koncepte. Točka na kateri se namreč srečata politična in umetniška avantgarda je točka utopično razumljene revolucije (Erjavec 1995: 62). Umetniško delo avantgardnega značaja naj bi prekinilo vse povezave s preteklostjo, s tradicijo umetnosti. Avantgarda

naj namreč ne bi stremela za vzpostavitvijo " 'novega' sistema predstavljalivosti, ampak za slovo od tradicije novodobne ideje o avtonomni umetnosti" (Paetzold 1987: 386). Govorimo lahko torej o dveh ciljnih, od katerih je eden pomenil uresničenje absolutne estetike, drugi pa družbene spremembe.

Umetnost v avantgardi¹⁵ nima več tiste povzdignjene 'razsvetljenske' vloge, vloge, ko bi lahko povzdigovala človeške in družbene moči k odrešitvi, prav tako pa ni zreducirana na raven sredstva za doseganje nekih ideoloških ciljev. Pozicija avantgarde je skrajna, vendar ima ta skrajnost različne pôle. Tako po eni strani zavrača napredek (dadaizem, poetizem, itd.) po drugi strani pa ga popolnoma sprejema, tudi povečuje (futurizem, produktivizem, itd.). Prva svetovna vojna je pripomogla k razvoju obeh skrajnosti, najbolj pa se je razvila tista smer, ki je "uvidela sorodnost med destruktivno spontanostjo množic in lastno negatorsko pozicijo" (Baudrillard, 1999: 225). Razbije se koncept lepega, dobrega in človeškega. Ničelno točko estetike naj bi odprl Duchamp, ki je začel s postavljanjem navadnih predmetov iz svojega konteksta v kontekst umetnosti. Tako je lahko "katerikoli odpadki odigral vlogo umetniškega dela, sleherno umetniško delo pa posledično postane odpadki" (Baudrillard, 1999: 225). Zgodovinska avantgarda je torej osvobodila umetnost v smislu njene večne zavezanosti določenemu slogu. Za to obdobje je bil torej značilen pojav fragmentiranja in netotalne umetnine, ki jo je sestavljala množica - skupek neodvisnih delov. Argument je bil, da "le fragmentirano umetniško delo lahko zrcali razdrobljeno meščansko družbo in blodnje njene zavesti" (Debeljak 1999: 156). Avantgarda ni povzdigovala sedanosti nad preteklost, ampak jo je v skladu s svojim poslanstvom in cilji navduševala prihodnost v imenu katere pa je treba sedanost "estetsko in družbeno spremeniti" (Debeljak 1999: 162). Avantgardno gibanje pa naj bi dokončno uničila fašizem in stalinizem, kajti avantgardnemu gibanju sta odvzela možnost socialne revolucije, ki je bila bistvenega pomena za integracijo umetnosti v življenje (Callinicos 1989:60). Tako je italijanski futurizem doletela žalostna usoda, da je postal uradna umetnost fašizma in se s tem preobrazil v propagandni realizem. Prav tako pa je svojo različico propagandnega realizma ustvarila nacistična Nemčija, temeljil pa naj bi na vrednotah humanističnih idealov preteklosti (Butina 1997: 188). Razlika med umetniško in politično avantgardo je nastopila na mestu, ko je politična avantgarda prevzela oblast in potisnila umetniško avantgardo nazaj v polje umetnosti ter ji odvzela politično avtonomijo (Erjavec 1995: 65).

Avantgarda naj bi v končni fazi sicer uspela vzeti legitimnost sami instituciji umetnosti, kar je bil sicer eden od ciljev, vendar pa nikakor ni mogla uresničiti drugega cilja, namreč družbene spremembe, ki naj bi se zgodila v skladu z utopičnimi merili lepote, svobode in dostojanstva. Tako je sama izgubila konotacijo kot etično gibanje, saj je s tem, ko se je sprijaznila, da umetnost nima

možnosti oz. moči za družbeno spremembo, postala estetično gibanje. Tako je tudi umetniška dela doletela žalostna usoda, da so izgubila položaj nosilcev resnice in kritike, s tem ko je avantgarda postala rutinizirana. Na tem mestu pa je bila osvobojena tudi estetska forma, ki se je lahko razširila na vsa področja življenja (Debeljak 1999: 167).

2.2.3 UMETNOST V POSTMODERNI

"Postmodernistična umetnost je paradoksní proizvod kreativnih moči, osvobojenih neposrednega družbenega smotra ali posedovanja moralnega imperativa *obljub sreče*." (Debeljak 1999: 170, poudarek avtorja). Tako umetniška dela niso več nekaj drugega glede na družbo, kajti v okolju sodobnih družb je vse estetsko oblikovano. Dejstvo je namreč, da je vse, kar je modernost zanikala oz. je veljalo za njeno pomanjkljivost, postmodernost povzdignila na najvišjo raven. S tega stališča je torej umetnost estetizirala življenje, je torej vanj neposredno vnesla estetiko, vendar se je posledično sama spremenila v "lepega poraženca" (Debeljak 1999: 172). Pri t.i. estetizaciji življenja gre za to, da lahko vse označimo kot umetnost, s tem pa le-ta izgubi vso vsebino. V takem svetu nič več ni zatirano, načelo realnosti in ugodja obvladuje načelo simulacije. Dejstvo pa je, da takšen svet ni fantastičen in vročičen, kot bi bilo možno sklepati, ampak je hiperrealna umetnost "hladna in radikalno odčarana" (Gane 1991: 103). Postmodernistična umetnost se razlikuje od modernizma tudi v stališču, da smo danes ljudje nesposobni zaznavati svet kot koherentno celoto. Modernizem se je namreč odzval na anarhijo in nesmisel v takratnem obdobju z pogledom v nostalgčno preteklost. Postmodernizem pa več ne gleda nazaj, ampak se osredotoči na možnost ustvarjanja novih pravil igre (Callinicos 1989: 17).

Na področju umetnosti danes govorimo o soobstoju več umetniških praks. Osnovna ločnica poteka med visoko umetnostjo in ljudsko oz. trivialno.¹⁶ V sedanosti je umetnost projekt ustanov, trga in mrež distribucije. Njeno sodobno jedro je *poiesis*, torej kreativnost. Namenjena je oblikovanju konstruiranih svetov. Danes pri sodobni umetnosti ne moremo več govoriti o načelu odseva (*mimesis*), temveč gre bolj za načelo simulacije. Simulacija pomeni preigravanje vseh možnosti od estetike, postestetike in protiestetike, od umetnosti čutne fascinacije, do umetnosti odčaranja. Pri umetniških delih ne gre več za klasične izdelke, kot smo jih poznali v preteklosti, ampak se je spekter

umetniških proizvodov razširil tudi na druga, s sodobno tehnologijo podprta področja. Uveljavljajo se tudi umetnine kot programi in estetske situacije (Strehovec 1995: 6).

Govorimo o pojavu množične umetnosti, ki je danes najbolj razširjena oblika estetske izkušnje za kar se da veliko število ljudi, ki se razlikujejo glede na raso, spol, kulturo, itd. Množična umetnost je tako redko obravnavana kot umetnost. V primerjavi z ekspresivnostjo t.i. visoke umetnosti naj bi bila trivialna, neosebna, množice pa naj bi zajemala s ciljem ustvarjati ekonomski profit.¹⁷ Za postmoderno institucijo umetnosti lahko navedemo tri bistvene značilnosti. Prva pomeni odklanjanje subjektivnosti in individualnosti del, kar je namreč posledica neskončnih možnosti reproduciranja, nadalje se sprejema blagovni fetišizem, vzrok za to je popolna integracija v krogotok tržišča. Slednjo značilnost pa predstavlja politična ravnodušnost, ko umetnost ne predstavlja več alternativne resničnosti (Debeljak 1999: 193). Množična umetnost je pogosto tarča obtožb o škodljivih učinkih na ljudi. Vsekakor so v ospredju obtožbe o pasivizaciji in prikitem širjenju ideologije, ter o nemoralnosti. Obstaja tudi teorija, o atraktivnosti množične umetnosti za totalitaristične režime. Dejstvo pa je, da množična umetnost ne more razširjati ideologije, ki bi bila nekonsistentna s splošnimi in najbolj razširjenimi vrednotami in normami. Množična umetnost lahko namreč razširja samo to, kar je dostopno množicam. Tako množična umetnost naslavlja splošno razširjena čustva, koncepte in ideologijo, za katere se predvideva, da so skupni večini ljudi. Tako lahko navedemo kot primer *pop art*, ki sam po sebi ni imel več namena šokirati ali pa celo ogrožati obstoječi red, ampak je samo "reproduciral sodobna razmerja moči z reproduciranjem tistega, kar je samo še množično reproducirana resničnost" (Debeljak 1999: 188). *Pop art* predstavlja umetnost, ko so ustvarjalci skušali predstaviti popularne podobe v kontekst 'lepih umetnosti'. Je brez vsebine in ga ni možno opisovati. Nastal je kot odgovor na pop kulturo, ki je sama produkt industrijske revolucije in serije tehničnih revolucij, ki so ji sledile. Tako je Andy Warhol v svojih delih hkrati kopiral in abstrahiriral, ta 'realizem' *pop arta*, kjer gre za kopiranje detajlov, prikazuje oziroma osvetljuje novo iznajdbo 'realnega' (Sylvester 2001: 544). Prišlo je do spremembe v dojetju stvari, saj so te z možnostjo množične produkcije izgubile svojo edinstvenost. Tako več nimajo vrednosti zaradi njih samih, ampak zaradi namembnosti. Umetniška dela so tako sama predstave funkcije in ne več same stvari. *Pop art* se izogiba edinstvenemu in posebnemu, ljubša mu je množičnost (Lucie-Smith 1991: 252-235).

Tako banalnost pri *pop artu* "postaja kriterij estetskega blagoslova, način kako povečevati ustvarjalno subjektivnost umetnika" (Baudrillard 1999: 275). Tako tudi A. Warhol "pričenja s poljubno podobo, da bi iz nje izločil imaginarno in naredil čisti vizualni produkt. Tako je vsaka Warholova slika

hkrati na sebi nepomenljiva in ima absolutno vrednost, vrednost figure, katere vsa transcendentna želja se je umaknila, prostor pa pustila le imanenci podobe./.../ Iz njegovih slik tako blešči znak v praznini z vso umetno lučjo." (Baudrillard 1999: 273). Baudrillard (1999) je tako v umetniški usmeritvi *pop arta* prepoznal obrat, točko, na kateri umetnost opusti globinsko vizijo sveta in postane homogena z industrijsko in serijsko produkcijo. Takšna umetnost se ne upira več svetu objektov, ampak stopa v vsakokratno družbeno resničnost, usmerja se v reprodukcijo znakov, ki so osvobojeni referenčnih vezi. Umetnost tako postane del skupne igre različnih družbenih ustanov in področij. Tako "/u/umetnost danes ne moti več, nima več kritične drže do reda sveta, saj je postal ta red tudi njen. Umetnost tako le še *parodira, ilustrira in simulira*." (Baudrillard 1999: 371, poudarki avtorja). Sama nima več nič estetskega, Debord (1999) pa pravi, da je že sam kriterij lepote zadosten pogoj za to, da je neko delo priznано kot umetniško, medtem ko pa sporočilna funkcija ne igra nobene vloge več.

2.3 CELOSTNA UMETNINA

Izraz 'celostna umetnina' se uporablja za delo take vrste, ki z združevanjem presega razpad umetnosti na zvrsti, ki ustrezajo posamičnim čutom, hkrati pa ima ta celostna umetnina univerzalno poslanstvo v razvoju človeštva. V obdobju modernizma, ki je prinesel vse že omenjene spremembe v družbi, je bila umetnost strogo ločena od družbe. Prav zato pa se pojavi potreba po celostnem konceptu, celostni umetnini, ki bi združevala razdvojeni svet (Kreft 1994: 18). V preteklosti so obstajale umetnine, ki bi jih lahko glede na značilnosti opisali kot 'celostne', kot primera Kreft (1994) navaja tragedijo v antični Grčiji in gradnjo baročnih katedral. Takrat je bil status umetnosti glede povezave z družbenim življenjem neproblematičen "neposredno zlit z življenjem skupnosti" (Kreft 1994: 18-19). Potreba po ustvarjenju 'celostne umetnine' se zatorej pojavi šele s problematizacijo statusa umetnosti. Ta novodobna programska celostna umetnina vsebuje torej dva bistvena kriterija: tehnično celovitost (združevanje različnih zvrsti) in neko poslanstvo, družbeno vrednost. Ta zadnji kriterij pa je po mnenju nekaterih sporen, saj naj bi glede družbenega vpliva sama 'celostna umetnina' imela totalni karakter. Vsekakor pa naj bi se 'celostni umetnini' pripisoval prevelik pomen tako v pozitivnem smislu, kot v negativnem. Kot pravi Kreft (1994: 28), pa: "Celostno umetniško delo ni nekaj, kar je prisotno v delu, ampak je neka ideologija univerzalnosti umetnosti in njenega

poslanstva, ki deluje le med tistimi, ki jo privzemajo ali jim je vsaj fascinantno prezentna, ko se srečujejo s takim umetniškim delom/.../Univerzalnostni, celostni, totalni efekt umetniškega dela je torej ideološko pogojen tako, kot je bil efekt grške tragedije pogojen mitološko." Tako je torej umetniški razvoj vodil po eni strani do ideje 'celostne umetnine', ki bi človeku "pomagala in ga odrešila iz razbitosti in razdeljenosti, kakršni ga načenjata v moderni civilizaciji" (Kreft 1994: 29), po drugi strani pa je bila uporabljena v zgolj utilitarne ideološke namene.

2.4 CELOSTNA UMETNINA IN POSTMODERNA

Značilnosti postmoderne, ki zavračajo vse univerzalno in vsako vero v zgodovinski napredek, so prav nasprotni konceptu 'celostne umetnine'. Ni več smotrnosti v angažiranosti umetnosti in "pojav 'celostne umetnine' je arhaizem in atavizem, če je sploh možen", pravi Kreft (1994: 36). Kulturni proizvodi sedanosti se nagibajo k vedno večji unifikaciji. Adorno in Horkheimer (2002: 137) menita, da gre za neke vrste porogljivo izpolnitev sanj o celostni umetnini, "čutni elementi, ki vsi brez ugovora zapisujejo površino družbene realnosti [so] načeloma proizvedeni v istem delovnem in tehničnem postopku, enovitost tega postopka pa se izraža kot njihova prava vsebina." Postmodernizem se torej osvobaja in zavrača vsako ciljnost ali podajanje smisla estetskemu. Tako zavrže idejo napredka, ki je bila vseskozi prisotna in s tem tudi avantgardno idejo o napredku estetske negacije kot ustvarjanju nečesa novega, naprednejšega. Tako postmodernizem v nasprotju z modernizmom ne verjame več, da bi umetnost sploh lahko na kakršenkoli način prispevala k človeškemu napredku. Umetnost je danes bolj pogosto uporabljena v namene prikrivanja in prekrivanja nekega prepričanja, kot pa kot znanilka resnice in novih idej (Kreft 1994: 164).

2.5 KONCEPTUALNA UMETNOST

Pod tem imenom je združena vrsta sodobnih umetniških praks, ki nosijo imena: idejna ali informacijska umetnost, *body art*, *performans art*, narativna umetnost, itd. Gre za umetnost, ki namreč zahteva novo pozornost gledalca. Koncept in namen sta postala bolj bistvena kot plastična oblika izdelka. Sama ideja konceptualne umetnosti pa izvira iz idej Marcela Duchampa, ki je bil

mnenja, da so sami umetniški nameni bolj pomembni kot tisto, kar umetnik sam naredi z rokami ali kar čuti do lepote (Smith 1991: 256).

Performans je izzivalna oblika umetniške neoavantgarde in postmodernizma. Lahko se izvaja na različnih prizoriščih: od kavarn, diskotek, galerij, do alternativnih prizorišč, gre za to da ni več ekskluzivistično vezan na oder. Strehovec (1994: 93) navaja dve definiciji performansa. Prvo povzame po Gerhardu Johannu Lischki (citirano po Strehovec 1994), ki pravi, da: "Umetniški performans ni interpretacija vloge, ki naj gledalca predvsem v pedagoškem smislu vzgaja in zabava, temveč spojitve umetnika s po njem oblikovano celoto besedila, tona in slike, ki se jo večinoma uprizori enkrat.", drugo pa po Roselee Goldberg (citirano po Strehovec 1994), ki pravi, da: "Drugače kot v gledališču je izvajalec performansa umetnik sam, le redko oseba, ki jo igra igralec, in vsebina le malokrat sledi tradicionalni glavni zgodbi ali pripovedi. Performans je lahko vrsta intimnih kretenj ali veliko-formatno vizualno gledališče, ki traja lahko od nekaj minut, do več ur; lahko je uprizorjen samo enkrat ali ponavljan večkrat, narejen je na podlagi pripravljenega scenarija ali brez njega, lahko je spontano improviziran ali pa je na sporedu več mesecev."

Iz teh dveh opredelitev je razvidno, da se izraz performans uporablja za zelo raznolike oblike ustvarjanja. Teoretik J. Sabatini ga primerja celo s svetovnim terorizmom. Povezava je v tem, da tako performer kot terorist nastopata v realnem zgodovinskem času, se pravi, da gre za konkretni osebi in simbolni vlogi, performans in njuno življenje je neločljivo povezano. Po drugi strani pa sta oba prepričana, da je njuna akcija edini način, s katerim lahko opozorita na vsebino svojega sporočila. (Strehovec 1994: 94)

Performans je v zadnjem obdobju edina umetnost, ki je blizu avtentičnemu izkustvu smrti. Pogosto gre tukaj za raziskovanje odnosa med okoljem in telesom, ki se izogne medijski manipulaciji in kjer je izvajalec performansa, torej sam umetnik, izpostavljen v svoji enkratnosti in bolečini, ranljivosti ter smrti. Ravno to pa je "dokaz življenja in gonilo njegovega ohranjanja v smislu reprodukcije in iskanj 'več-kot-življenja', ki se značilno izražajo prav v umetnosti" (Strehovec 1994: 121). Pri performansu, kot umetniškem delu, gre torej za spoj umetnika s svojo stvaritvijo. V preteklosti je bilo umetniško delo ločeno od avtorja, ko je bilo ustvarjeno, je v bistvu pridobilo neko samostojnost, začelo je 'živeti' ločeno od avtorja, kar pomeni, da je imelo lastno avro, medtem ko je bil sam ustvarjalec umetniškega dela potisnjen v ozadje. Performans sam pa ukinja to metafizično razdvojenost avtorja in dela. Umetnik sam nosi avro dela in jo pogosto prenaša tudi na delo samo (Strehovec 1994: 95).

Performans obstaja v različnih oblikah, od najbolj skrajnih *bodyartovskih*, do performansov, ki uporabljajo nove medije, tehnologije pri svojih izpovedih. Vprašanje, ki se postavlja tukaj, pa je, kje je estetska vrednost le-teh, in posredno ali obstaja estetska vrednost terorističnih akcij, če jih lahko označimo kot performans.

3. ZLO

Razprava o estetiki pa nikakor ne more obstati brez protipola, namreč grdega. Že Plotin je omenjal grdo, kot tisto, kar je enako odsotnosti lepega. Pomen čutne harmonije je Plotinu služil za dokaz, s katerim je zavrnil zaničevanje čutnega sveta kot sveta Zla (Kreft 1994: 193). Vendar pa je še zmeraj prisotna ideja, da zlu pripada neka čutna lepota, ki se ji ni mogoče upreti, kljub optimizmu

zgodovinske misli, ki je dolga stoletja lepoto povezovala samo z dobrim. Bistvena dilema, ki se pojavi na tem mestu, pa je vprašanje, "kako smo potem sploh zmožni uživati v Zlu?" (Kreft 1994: 194). Obstajata dve razlagi človekovega uživanja v bolečini in žalosti. Prva sega nazaj vse do razlage katarzičnega učinka tragedije. Pri tragediji naj bi bil človek sposoben čutiti radost ravno zaradi tega, ker je estetska funkcija pri predstavljanju dogodkov tako močna, da lahko bolečino preobrazi v pozitivno čustvovanje.

Drugi pristop razlaga človekovo uživanje v bolečini in ob drugih neprijetnih občutjih s pomočjo pojma sublimno. Za občutek sublimnega je značilna neka vznemirjenost, ki je v nasprotju s pasivnim dojemanjem lepote. Vznemirjenost nastopi kot posledica preloma, ko je posameznik sposoben misliti neke neskončne razsežnosti brez predstave. Reprezentacija, ki bi ponazorila idejo uma, namreč ne obstaja. Ta prelom pa povzroči neke vrste 'bolečino', ki pa je hkrati tudi ugodje, saj se kaže moč idej v primerjavi z neustreznostjo podob (Erjavec 1995: 157). Ta občutek radosti je bil tolmačen na mnogo načinov. V obdobju pred razsvetljenstvom je obstajala razlaga o fiktivnem uživanju, ki pa v končni fazi pripelje do očiščenja duše, razsvetljenje pa je ponudilo razlago s sočutjem. Vendar so bile vse te razlage podvržene le enemu cilju, predvsem takratnemu svetovnemu nazoru, da je človek sposoben neskončnega moralnega napredka (Kreft 1994: 197).

Umetnost naj bi bila zasnovana na človekovi težnji po posnemanju, vendar naj ne bi imela umetnost, oziroma posnemanje, večje vplivne moči kot tisto, kar se posnema. Iz tega sledi da umetnost, če jo odstranimo iz piedestala, le ni tako mogočna in torej tudi ni odgovorna za obstoj zlega in dobrega. Kreft (1994: 199) zapiše, "da umetniške oblike estetske funkcije pač ne morejo biti odgovorne za to, kar posnemajo ali prikazujejo - niti za to ne, za kar se same zavzemajo, ker je pač stvarnost vedno močnejša od njih in njihovega vpliva." Med estetskim in zlim naj bi obstajala povezava ravno v njenem samonanašajočem se značaju, kajti tako zlo kot estetika naj bi bila brez koristljublja. Zlo naj bi bilo po Kantu tudi nujna možnost, ki jo ustvarja naša svoboda.

3.1 VOJNA

"Konflikti in vojne po letu 1990 se odvijajo v zelo decentraliziranem in pluralističnem svetu." trdi Simoniti (2001: 23-24). Mednarodna skupnost je namreč anarhična. Pri uporabi te besede pa je treba poudariti, da anarhija v mednarodni skupnosti ne pomeni nereda in kaosa, temveč samo dejstvo, da vrhovna oblast ne obstaja. V nasprotju z ureditvijo države namreč ni nikogar, ki bi lahko

uveljavljaj odločitve in jih tudi izvajal (Roter 1999: 33). Države so se začele po koncu hladne vojne obnašati drugače kot v preteklosti. Pomembna sprememba je konec bipolarizma, ko sta mednarodno politiko obvladovale ZDA in Sovjetska Zveza. Zaradi tega novega mednarodnega reda je mnogo držav dobilo "priložnost, da delujejo drugače; večina med njimi misli, da so nastale priložnosti, v katerih lahko dobijo vse tisto, kar je njihovo, pa jim je bilo po drugi svetovni vojni krivično odvzeto." (Simoniti 2001: 25).

V času totalne prehodnosti ozemlja je vojak postal arhaična oblika. Vojna je danes opredeljena z rabo elektronike, ne gre več za klasične vojne, ki so bile odvisne od čiste fizične moči države. Sodobna vojna temelji na različnih postopkih slepljenja, poglavitna sila pa je letalstvo s sodobnimi nevidnimi letali (Strehovec 1994: 58). V prejšnjih vojnah je bil vojak in s tem človek sam še vedno vpleten neposredno v boj in soočenje s sovražnikom. Danes pa vojne težijo k asepticnosti, to pomeni, da boj poteka le še na daljavo z tehnologijo, ki je vedno bolj sofisticirana in tako ne prihaja več do neposrednega soočenja (Salecl 2000: 113). Nuklearno orožje, ki je prevladovalo v Hladni vojni med Vzhodom in Zahodom, je danes nadomestilo visoko razvito konvencionalno orožje. To orožje naj bi bilo politično in moralno bolj sprejemljivo kot atomsko, saj naj bi pomenilo večjo natančnost pri izbiri ciljev za uničenje in s tem minimaliziranje civilnih žrtev. Nove vojne naj bi dejansko tendirale k temu, da potekajo brez tveganja in brez žrtev (Ignjatief 1999:110), predvsem na strani tistih, ki so glavni akterji v vojni oziroma tistih, ki imajo moč odločanja za mir ali vojno.

Grki so včasih razlikovali dva tipa vojne, in sicer vojno '*statis*', ki je pomenila konflikt med državami, nosilkami politične moči, ki so si med sabo priznavale politično subjektiviteto in način vojne '*polemos*', ki pa je pomenil totalno vojno proti tujcu, barbaru, ki mora biti popolnoma uničen. V tem slednjem tipu vojne ni omejitev in zadržkov, to je vojna do popolnega uničenja nasprotnika. Simoniti (2001: 27) sicer trdi, da so vojne tipa *statis* "po letu 1990 izjema, pravilo postaja vedno večje število vojn tipa *polemos*". Seveda gre pri teh dveh opredelitvah za idealno tipska primera. Gotovo za nobeno vojno ne moremo trditi, da je bila izključno tipa '*polemos*' ali tipa '*statis*'. Največkrat gre za kombinacijo značilnosti obeh. V sodobnem svetu so pogoste državljanske vojne, večinoma pa so vmešane tudi velesile, ki igrajo vlogo reševalca konflikta. Vsekakor pa tudi na takšna posredovanja ne gre gledati enoznačno, saj se za delovanjem držav pogosto skriva veliko razlogov, največkrat ekonomskih. Nove vojne so totalne, gre namreč za kombinacijo klasične vojne, organiziranega kriminala in sistematičnih zločinov proti človeštvu. Ta dejanskost pa je v bistvu v nasprotju s prej

omenjeno tendenco kliničnih vojn, kajti četudi je vojna simulaker, ni nič manj kruta za tiste, ki jo doživljajo na lastni koži.

Vedno večjo grožnjo pa danes predstavlja terorizem. Naravo terorizma pa lahko povežemo z naravo same množice. Cilj teroristov je namreč fascinacija in panika, mentalna degradacija, dejanje ki je v bistvu brez smisla kot sam sistem proti kateremu se bojuje. Terorizem je tako konsistenten s 'tišino množice', ni niti revolucionaren in prav tako ne mobilizira javnega mnenja. Prav tako je sam sovražnik pri terorizmu mitičen in nedoločen, tako nedefiniran kot sama družba. Pogoj za obstoj terorizma pa so mediji, kajti terorizem ima eksibicionistično naravo in brez medijev ne bi mogel obstajati (Gane 1991: 133).

3.1.1 VOJNA OD VEDNO

Bistveno vprašanje, ki se pojavlja na tej točki je: Zakaj sploh vojna in nasilje, kje je motiv?

Ernest Gellner (1999) se v svojem delu *Antropologija in politika* ukvarja z zgodovinskim pojavom vojne in nasilja ter njuno družbeno pogojenostjo. Kot prvi primer navaja nabiralniško družbo, kjer ni bilo produkcije. Vir prehrane je bil lov in nabiralništvo. Presežki se niso ustvarjali, zaradi tega ni mogel obstajati boj zanje. Bojevanje je bilo mogoče za status v skupini, za ženske, za dostop do lovnega in nabiralniškega območja. Ker pa so bile skupine majhne, tudi status znotraj le teh ni prinašal posebnih koristi, Nasilje se je definitivno pojavljalo, vendar ni bilo osrednje v takšnih družbah.

Do sprememb je prišlo v družbah, ki so že bile sposobne razviti sistematično produkcijo. Poljedelske družbe, kjer so se že ustvarjali presežki, so bile tudi družbe, kjer ni prihajalo do hitre tehnološke rasti. Zanje je bila značilna razširjena sistematična prisila. Načelo delitve presežka in njegovo prerazporejanje je moralo biti vsiljeno. Iz tega sledi, da so tisti, ki so posedovali sredstva prisile, imeli tudi moč razpolaganja s presežki. Poljedelske družbe so bile zaradi tega centralizirane, hierarhične in zatiralske. Okolje 'segmentiranih družb', kot jih je poimenoval Durkheim, pa nikakor ni stimulatивно za tehnološke inovacije. Družbena delitev na enote prežema vse aspekte življenja posameznika. Družben položaj definira njegov dostop do obredov, nevest, zemlje. Individualistični duh torej ne uspeva. Tudi "učinkovitost prisile je odvisna od kohezije izvajalcev prisile" (Gellner 1999: 180). Njihovo skupno delovanje jim zagotavlja moč v smislu legitimizacije statusa quo. Posameznik namreč ostane zvest skupini v primeru, da ji ostanejo zvesti tudi 'drugi'.

Razsvetljenstvo je do neke mere uvidelo to družbeno situacijo, vendar je bil problem v tem, ker so obstoj take družbe povezovali s človeško neumnostjo in zaslepljenostjo, niso pa povezali tega z nekaterimi temeljnimi značilnostmi poljedelske družbe. To poljedelsko družbo pa je s časom zamenjalo stalno rastoče gospodarstvo. Sistem evropskih držav je vodil v spore in rivalstvo med temi. Medtem ko so bile ene države prisiljene popustiti vajeti in omogočiti liberalizacijo gospodarstva, so druge vztrajale na avtarkiji. Vendar se slednjim to ni obrestovalo, saj so bile mednarodno šibkejše in so kmalu morale slediti splošnemu trendu liberalizacije (Gellner 1999: 182).

Posledica tega razvoja pa je bila tudi sprememba v vrednotenju vojne nasproti trgovini. Vojna kot grožnja vsesplošnega uničenja danes ne prinaša več gospodarskih dobičkov. Vendar pa ni tako gotovo, da današnja visoko tehnološka družba prinaša tudi mir. Uporaba sodobnih orožij pri spopadu bi danes vodila v opustošenje. Dejstvo, da jedrski potencial posedujejo samo nekatere razvite države, ni več garant za mir, kajti s pocenitvijo in razširjanjem tehnologije je vse več držav sposobnih izdelati jedrsko orožje in so ga tudi že. Glede na razvoj v preteklosti in točko, v kateri se nahajamo danes, lahko morda špekuliramo, da nas bo prihodnost znova pripeljala do stanja, ko bosta nasilje in vojna znova igrala vodilno vlogo v družbi.

3.1.2 VOJNA ZA VEDNO

Optimizem in vera v razvoj in napredek sta se v 19. stoletju razblinila s 1. svetovno vojno. Teorije napredka so človeško zlo pred vojnama povezovali z nerazvitostjo, vendar so se te teorije izkazale za nerealne, saj je holokavst med 2. svetovno vojno izvajala ena najbolj razvitih držav tistega časa (Fukuyama 1992: 5-6). "Kljub dobrim obetom je 20. stoletje postalo najbolj krvavo in osovraženo stoletje, stoletje halucinatorne politike in brutalnega ubijanja." (Brzezinski, 1995: 18)

Po Heglu se je prvi človek razlikoval od živali po tem, da je stremel po pripoznanju sebe kot človeka. S tem pripoznanjem sebe ima sposobnost, da žrtvuje sebe, svoje življenje v boju za priznanje s strani drugih. Hegel je zapisal:

"In edinole zastavljanje življenja je tisto, s čemer se potrdi svoboda, potrdi to, da samozavedanju ni bistvo ne *bit*, ne *neposredni* način, kako nastopa, ne njegova pogreznjenost v razgrnjenost življenja, - temveč da na njem ni navzočega nič, kar zanj ne bi bilo izginjajoč moment, da je le čisto *zasebstvo*. Individuum, ki ni tvegalo življenja, je pač lahko pripoznan kot *oseba*; resnice te pripoznanosti kot samostojnega samozavedanja pa ni dosegel." (Hegel 1998: 105, poudarki avtorja)

Človeka kot socialno bitje to dejstvo ne vodi do mirnega sobivanja v skupnosti z drugimi, ampak v krvavo bitko, ki ustvarja družbena razmerja podrejenosti in nadrejenosti. Ta razmerja pa ljudi ne zadovoljujejo, zato še zmeraj prihaja do konfliktov in trenj. Po Heglu (1998) in Kantu (2001) naj bi družbeni razvoj vodil do končne točke, to pa je suverenost in s tem realizacija svobode. Vendar pa je bil Hegel (1998) v nasprotju z njim mnenja, da vojne ni nujno odpraviti, saj je glede na sredstva držav vojna edini način, ki lahko odpravi konflikt. Hegel (Hegel, citirano po Luard 2001: 434-435) je zapisal, da "če se države ne strinjajo in njihovih posameznih zahtev ni mogoče uskladiti, je zadevo edino mogoče razrešiti z vojno." Hobbes pa je bil še pred tem mnenja, da je najmočnejša človeška strast strah pred nasilno smrtjo in najmočnejši moralni imperativ je ohranitev fizične eksistence. Kjer namreč ni skupnega vladarja, je rezultat anarhična vojna vseh proti vsem, to kar vodi ljudi v boj namreč ni materialna korist, ampak ponos in zadovoljstvo.¹⁸ S pojavom homogene in suverene države se pripozna suverenost v družbi in individualnost, s tem pa se ukinja tudi odnos gospodarja in hlapca. Idealistično bi to vodilo do konca vojn in imperializma (Fukuyama 1992: 155-156).

Vendar pa niso bili vsi misleci podobnega mnenja. Von Treitschke je videl vojno kot temelj države, namreč brez vojne država sama ni možna in prav tako tudi ne bo konca vojn dokler bodo obstajale države. Zahteva po miru je namreč nazadnjaška saj je vojna gibalno rasti in razvoja (Luard 2001: 451). S kapitalističnim razvojem naj bi naraščal tudi odklonilen odnos nasproti vojni. Države naj bi se namreč po mnogih trditvah obnašale racionalno, vendar primeri iz preteklosti (1. svetovna vojna) dokazujejo ravno nasprotno tako "i/iracionalni strahovi, nerazumevanje in človeške napake lahko še vedno povzročijo vojne, četudi porast blaginje, ki je rezultat industrializacije, vse bolj kaže na njihovo nesmiselnost" (Strange 1995: 57).

Pečjak (1995: 243) razvršča dejavnike vojne v dve skupini. V prvo skupino spadajo politični, družbeni in ekonomski dejavniki (razporeditev moči med deželami, zavezništva, oblike vladavine, tekma za naravne vire, mednarodni položaj, vojaška moč, itd.) v drugo pa psihološki, ki pa jih nikakor ne smemo ločevati od družbenih. Psihološki dejavniki se delijo v kognitivne (presojanje razmer, zaznave in zmotne zaznave, odločanje, interpretacije, pristranskost, verovanja, ipd.) in čustveno motivacijske dejavnike.¹⁹ Pečjak (1995: 243) povzema, da se mnogi avtorji pri psiholoških vzrokih za vojno sklicujejo na posameznikovo potrebo po identiteti. Da se lahko posameznik dojema kot 'jaz' oz. v povezavi s skupino 'mi', mora zatorej obstajati še nasprotni pol 'oni', vojna pa naj bi bila le 'stranski produkt tega'.

Stabilnost v nekem mednarodnem sistemu naj bi se označevala tudi kot 'nenagnjenost k vojni', vendar je ta označba dokaj jalova, saj upošteva le redkost vojn, ne pa njihove silovitosti.

Dejstvo je namreč, da "/p/regled vseh vojn med glavnimi silami v zadnjih 500 letih kaže, da je razmerje med številom vojn, začelih znotraj 25 letnih obdobj, in številom žrtev negativno." (Russett in Starr 1996: 188-189). To pomeni, da so v obdobjih, za katera je značilno, da so bile vojne pogostejše, le-te bile tudi manj uničevalne. Po Drugi svetovni vojni se je z vzpostavitvijo dvopolarnega sistema glavna konfrontacija odvijala med dvema velesilama ZDA in SZ. Večina vojn, ki so se odvijale v tem obdobju, je bilo vojn med eno izmed velesil in manjšimi državami. Mnoge teorije ponujajo razlago, da med velesilama ni prišlo do oborožene konfrontacije, ker sta bili med seboj dokaj enakovredni in bi oborožen spopad med njima pomenil katastrofo za celotno človeštvo, če ne celo uničenje civilizacije. Dvopolarni sistem naj bi bil najuspešnejši pri preprečevanju vojn, saj bi oba pola v vojni več izgubila kot pridobila in se iz tega vzroka nobeden od polov noče spopasti (Russett in Starr 1996: 189-195). Problem vojne se je tako po Drugi svetovni vojni korenito spremenil z nuklearnim orožjem.²⁰ Pojavila se je potreba, po novih konceptih vojne in miru (Brandt 1986: 165).

Realisti, katerih teorije prevladujejo pri razlaganju mednarodnih odnosov, so mnenja, da je struktura sistema pomemben dejavnik, ki vpliva na možnost vojne. Napovedujejo tudi, da je s koncem Hladne vojne svet stopil v obdobje, ki mu vladata negotovost in velika tveganja. Moč naj bi bila osrednji cilj mednarodne politike. Slabosti realističnega pristopa so postale očitne po koncu Hladne vojne, saj novega sistema, ki se je vzpostavljalo, nikakor ni bilo več možno razlagati le s pomočjo razmerja sil. Realizem, ki mednarodno skupnost obravnava kot statično in akterje kot racionalne, je opešal pri nezmožnosti razlage pojavov, kot so bile naftne krize, pojav novih akterjev, kot so mednarodne organizacije, itd. Vzroki za tako dolgotrajno kraljevanje realističnih razlag v mednarodnih odnosih, pa so gotovo, po eni strani, interesi velesil, ki jim je ustrezala ideja o stabilnosti in trajnosti razmer (ki so bile v njihovo korist), kot po drugi strani stremenje posameznika po določenosti (s tem namreč izginja občutek nemoči). Realizem je torej teorija, vendar ga zaradi stopnje vkoreninjenosti v skorajda vse razlage o svetu, lahko označimo tudi kot ideologijo. Ideologija pa je opisana tudi kot napačna zavest, kot interpretacija realnosti, ki verjame sama vase kar pomeni da se ne zaveda političnih, ekonomskih in zgodovinskih koordinat ki ji omogočajo obstoj²¹ (Rutar 1997 : 63). Politični realizem torej obstaja, tudi vzročno učinkuje, vendar kot ideologija, ne pojasnjuje, temveč opravičuje (Brglez 1999: 109). Realistična teorija, ali bolje, v tem primeru ideologija, sestoji iz treh vodilnih konceptov. Kot prvega naj omenimo moč, katere koncept usmerja in uravnava odnose, tako medčloveške, kot politične. Drugi pomemben koncept je koncept anarhije, tretji pa je neizogibnost smrti (Bell 2002: 227). Realisti tako moč pogosto povezujejo z vojaško močjo, vendar pa je možno da bi bila vloga moči v mednarodnem okolju manjša, če bi bili "mednarodni odnosi urejeni na enak način

kot notranjepolitični" (Bell 2002: 228). Tako pa anarhija predstavlja permanentno stanje v mednarodnem sistemu, nasilne konflikte in neizbežnost politične smrti (Bell 2002: 228).

Ravnotežje moči, ki je v obdobju hladne vojne vladalo v bipolarnem sistemu dveh velesil, je v multipolarnem sodobnem svetu veliko težje vzdrževati, kot v preteklosti, saj obstaja veliko večja možnost, da pride do napak in rušenja ravnotežja. Prav tako se terorizem, kot novodobna in resna grožnja varnosti v 21. stoletju, poslužuje izdelkov bioznanosti in *cyber* tehnologije in postaja nekakšna polvojaška realnost sodobnega sveta (Simoniti 2001: 79-80). Nova realnost, ki se vzpostavlja, je namreč neprimerljiva z preteklostjo. Razpadel je osnovni dualni sistem, postmoderna, ki predstavlja neko novo realnost, razmerje, ki je vladalo med vzhodom in zahodom se je zrušilo. Vsi procesi in sistemi, ki so obstajali, so bili prilagojeni na to obliko sistema in še zmeraj obstajajo ter so neprimerni za nove razmere (Kurnik 1998: 66). Politično nasilje, ki je bilo pred razpadom blokovskega sistema usmerjeno na Vzhod se je danes preneslo na Islamske države. Pri tem lahko opozorimo tudi na premik od kulturne na rasno esencijalizacijo (Jeffs 1998: 41). Tako je zlom SZ predstavljal po eni strani prenehanje nevarnosti s strani Vzhoda, po drugi strani pa se je ustvaril 'geopolitični vakum', ki pomeni novo nevarnost (Brzezinski 1995: 125).

Že v 60-ih letih so se začele pojavljati teze o pomenu nedržavnih akterjev v mednarodni skupnosti, ter vedno večji soodvisnosti prej ločenih subjektov, prav tako pa se je začela krhati tudi podoba vsemogočnih Združenih držav Amerike. Prej omenjeni bilateralizem, z dvema velesilama je namreč nadomestil multilateralizem. Vzroke za to *ideologijo*, kot multilateralizem označi Lozar (1999: 66), pa lahko najdemo v dejstvu, da je bila takšna ureditev v korist ZDA, ki so imele premoč v svetu, tako s stališča gospodarstva, kot ideologije. Natančneje naj bi namreč hegemonija predstavljala "položaj, v katerem ena država izkazuje dovolj materialne in/ali ideološke moči, da lahko (in je zaradi njenega položaja v njenem interesu, da) vzdržuje pravila, ki urejajo meddržavne odnose v liberalno-ekonomskem okolju" (Lozar, 1999: 78).²² V zgodnjih devetdesetih je postala jasna vojaška in gospodarska prevlada ZDA. Eden od pokazateljev je tudi dejstvo, da »nobena druga država ni bila sposobna voditi in izvesti tako obsežne vojaške operacije, kakršna je potekala proti Sadamu Husseinu, ko je ta zavzel Kuvajt« (Kuntsen 1999: 269). ZDA tako nastopa kot hegemon. Kljub pogosto označenemu bipolarnemu sistemu po drugi svetovni vojni, pa je bila tudi takrat prevlada ZDA očitna, tako v vojaškem, gospodarskem in moralnem smislu, kajti po svetovni vojni so prav ZDA uživale veliko zaupanje in so bile moralna zmagovalka. Eden od dejavnikov pa je bila tudi komunikacijska revolucija (Kuntsen 1999: 198). ZDA pa predstavljajo hegemonia tudi na kulturnem področju. Ameriški kulturni izvoz je namreč gospodarsko pomemben, vendar pa ni odločilen. Vpliv

kulturnega izvoza je namreč mnogo bolj bistven kot njegova gospodarska vrednost. Hegemon namreč vzpostavlja tudi ideološki okvir, ki je pomemben za samo konstrukcijo odnosov in ustanavljanje institucij (Lozar 1999: 80).

Obstaja stališče, da naj bi se sicer podoba hegemonije spremenila, vendar nedavni dogodki v svetu nakazujejo, da je hegemonija še kako manifestna. Konec hladne vojne se je namreč postavljalo bistveno vprašanje o tem, kateri sistem, bipolaren ali multipolaren, je stabilnejši. Kot vedno ne obstaja enoznačen odgovor na to vprašanje, ampak argumenti tako v prid ene, kot druge ureditve. Kot primer stabilnosti multipolarnega sistema, navaja Strange (1995: 58) ravnotežje med evropskimi državami pred Prvo svetovno vojno. Prav tako pa ni prišlo do izbruha vojne v času Hladne vojne, ko je vladalo stanje bipolarne ureditve - ravnotežja med ZDA in SZ.

Ob terorističnih napadih v zadnjem času (najbolj odmeven je gotovo napad na Svetovni trgovinski center v New Yorku, je pogosto govora o nekih *novih* oblikah nasilja. Te 'nove' oblike mednarodnega nasilja, kot so terorizem in gverilsko vojskovanje pa nikakor niso tako nove, saj imajo dolgo zgodovino in predstavljajo revolucionarno dejavnost, ki izziva oblast in avtoriteto vlad (Russett in Starr 1996: 261). V politični znanosti namreč večinoma prevladuje model "politike, kjer ima država osrednje mesto, natančno, vendar napačno razlikuje med grožnjami varnosti, do katerih pride znotraj držav (kriminal, terorizem) in tistimi, ki nastajajo med državami (vojne, strateški embargi ali blokade)." (Strange 1995: 51) Vendar pa je opazen premik notranje-državnih groženj varnosti iz nacionalnega prizorišča na mednarodno. V preteklih letih so se teroristična dejanja pretežno usmerjala na 'krivične' vlade in podobno, danes pa so usmerjena proti nekemu celotnemu sistemu. Terorizem lahko označimo kot "sredstvo vplivanja, ki ga uporabljajo nedržavni delovalci in tudi države" (Russett in Starr 1996: 262). Cilj terorizma je namreč dramatični vpliv na ciljno javnost in vlado. Terorizem se tudi ne pokorava dvema najosnovnejšima praviloma v vojnih spopadih, to je nedotakljivost civilistov in selektivna uporaba sile, "predstavlja sistematično uporabo nasilja za politične cilje, trajno zaporedje ukrepov za vzbujanje strahu" (Russett in Starr 1996: 264). Zanimivo pa je dejstvo, da so si številke o vojnah in terorizmu nasprotujoče. Večina terorističnih dejanj se je po poročilu *State Departmenta* ZDA iz leta 1984 zgodila v Zahodni Evropi, kjer je od leta 1945 najmanj vojn, sledi Bližnji vzhod, Latinska Amerika in Azija. Terorizem je torej dejansko orožje skupin, ki so razmeroma šibke in ne morejo sprožiti spopada večjih razsežnosti z vlado. Kurnik (1998: 73) ugotavlja, da "g/enezo terorizma najdemo v samih nedrih moderne liberalne misli in liberalne demokracije. Njen razvoj in dovršitev proizvede fenomen terorizma kot največjega sovražnika civilizacije." Tako se v pretiravanju označuje kot teroristično dejanje vsaka opozicija sistemu in je v tem smislu tudi kriminalizirana. Na tem mestu

pa je morda potrebno izpostaviti tudi dejstvo, da pa se je terorizem redefiniral z do zdaj najbolj odmevno teroristično akcijo napada na Svetovni trgovinski center v New Yorku. Terorizem se je na tistem mestu preobrazil iz 'družbnega pojava' in kot takega kriminaliziranega v pojav, ki je v tesni korelaciji z vojno, če že ne predstavlja vojne same. Cynthia Weber (2002) v svojem članku primerja napad na Pearl Harbor z napadom na STC, kajti pri obeh dogodkih je Amerika nekako izgubila svojo nedolžnost, šlo je za presenečenje, nepričakovano tragedijo. Na oba dogodka pa se je tudi podobno odzvala. Vendar pa obstaja bistvena razlika med njima, saj je bil pri napadu na Pearl Harbor sovražnik znan, zunanji, ozemeljsko določen. V nasprotju z Japonsko, pa je teroristična organizacija, ki naj bi izvedla napad, že v osnovi strukturirana drugače kot država. Deluje na način mreže, ni ozemeljsko določena, čeprav je imel napad ZDA na Afganistan tudi funkcijo, da locira terorizem zunaj lastnega ozemlja.

Terorizem je tako kot pojav pregan iz družbenega, saj se tudi družbeno redefinira in se tako odreče politiki, ki pa je sedaj znova potisnjena v identiteto z terorizmom. Tako sta "terorizem in vojna" sta šele zdaj, ko je politika izničena, mogoča kot eno in isto in tudi šele sedaj postaneta mogočna, in sicer ravno zavoljo tega, ker sta postala eno in isto." (Kuzmanić 2002: 139). Tudi koncept vojne ne more biti več dojemana v klasičnem smislu. Predvideva se, da bodo vojne v prihodnosti "skušale biti radikalne tako, da bodo obče – antipolitične, torej da bodo skušale zatreti kakršno koli obliko bojevanja za politično neodvisnost, politično individualnost" (Kuzmanić 1999: 113). Tako več ne bodo pomenile nadaljevanje politike z drugimi sredstvi, ampak bolj zanikanje politike, nekakšne vojne, ki ne želijo biti vojne. Države bi namreč še zmeraj želele zmagovati v vojnah, nikakor pa niso pripravljene stopati v dolgotrajne in krvave vojne.

Morda bi laičen in spontan pogled na današnji svet pomenil, da se je s koncem hladne vojne končalo tudi nasilje, na to idejo pa napeljujejo tudi procesi v svetu, ki smo jim bili priča v nedavni preteklosti, kot je bila žametna revolucija leta 1989 v Vzhodni Evropi, konec apartheida v Južnoafriški republiki, tranzicijski procesi v Latinski Ameriki in Aziji, ter tudi umirjanje situacije v Bližnjem Vzhodu (Jeffs 1998: 36). Vendar pa je ta pogled varljiv. Zgodovina naj bi bila namreč neskončno spiralno kroženje, kjer je vojna nadaljevanje ekonomije in ekonomija nadaljevanje vojne z drugimi sredstvi. Politika pa naj bi bila edina sposobna prekiniti to nenehno izmenjavo in potek, vendar pa še vedno le začasno (Kuzmanić 2002 :155). Politika pa je danes izrinjena, z Natovo (NATO – North Atlantic Treaty Organisation) najnovejšo prakso. Vojna ne pomeni več nečesa zunanjega, nečesa kar bi bilo usmerjeno k zunanjemu, temveč postaja "sredstvo reševanja tega, kar se je nekoč imenovalo 'notranja politika'" (Kuzmanić 1999: 114). Prišlo je namreč do zamenjave

konceptov notranjega in zunanjega. Tako je intervencija Nata na Kosovu pomenila precedens v svetovni zgodovini, primer, ko so se bogate in močne države v imenu človekovih pravic odločile pomagati revnemu ljudstvu. Nova vojna v tem smislu ni mišljena samo kot nova vojna s stališča tehnologije, čeprav je ta bistven dejavnik kadar govorimo o uporabi vodenih raket in virtualnosti. Nova vojna tako niti ni več ekonomsko in interesno utemeljena, temveč se samoutemeljuje z uporabo koncepta človekovih pravic in zaščite le-teh. Dejstvo je, da so te človekove pravice postale strateški interes Nata in ZDA. Sprememba se je zgodila tako s stališča razvrednotenja države, koncepta suverenosti politike in političnosti (Kuzmanić 1999: 135).

Kot moralne zmagovalke hladne vojne so tako izšle ZDA in njene zaveznice, ki jih danes skorajda lahko rečemo označuje status 'razsvetljenih držav', ki si jemljejo pravico tudi s silo posredovati na mestih, kjer so po njihovem mnenj ogrožene človekove pravice. Vendar pa se tukaj odpira bistvena dilema, ali je posredovanje dejansko humano dejanje, ali pa so te nove humanitarne akcije le pretveza za neke druge interese. Odgovor na to dilemo lahko prikažemo že na primerih Turčije in Jugoslavije. Nato, seveda pod taktirko ZDA, ni posredoval v Turčiji, ko se je tam odvijalo etnično čiščenje Kurdov, saj je Turčija v bistvu pomembna zaveznica ZDA na Bližnjem vzhodu, zato pa je posredoval v Jugoslaviji. Takšno delovanje bogatih držav, 'razsvetljenih držav' pa bi potemtakem lahko označili kot vračanje kolonialnega obdobja, ko so velesile delovale na način, ki se je njim zdel pravilen (Chomsky 1999: 4-13). Humanitarno je torej postalo bistvenega pomena, sam performans humanitarnega pa prava industrija za politične in nepolitične organizacije, za medije, ki ustvarjajo zgodbe in podobe, da obstaja potreba po pomoči ZDA v nerazvitih državah (Oliver 2001: 555). Tako podoba humanitarne pomoči legitimira posredovanje.

Z razkrojem političnega in tradicionalnih osrednjih entitet v mednarodnem sistemu, pa je v drugi skrajnosti vzniknilo prav fanatično povečevanje teoretičnih idealov družbene ureditve. Nikakor ne preteče dan, da ne bi v medijih poslušali hvalospeve demokraciji, miru in enakopravnosti. Verjetno pa je ravno toliko govora o tem zaradi dejstva, ker so ti ideali dejansko samo ideali in v resnici ne obstajajo, oziroma je njihovo jedro utopično.

3.2 TOTALITARIZEM vs. DEMOKRACIJA

V jedru izkustva moderne se nahaja negotovost, totalitarizem pa lahko razumemo tudi kot obupan in protisloven poskus izničiti to negotovost. Totalitarizem namreč izhaja iz praznine, "ki se nahaja v temelju preloma moderne" (Klepec 2000:73). Problem pri moderni demokraciji je v tem, da dejansko temelji na protislovnih načelih, tako je eno načelo, da oblast izvira iz ljudstva, hkrati pa ne pripada nikomur. Pojavi se torej prazna točka, ni temelja. Demokracija je torej pomanjkljiva. Na tej prazni točki pa se pojavi ideologija, ki ima podobno vlogo kot fantazma pri psihoanalizi, namreč da zapolni tisti manko, prazno točko z zgodbo. Družba brez telesa, če bi tako imenovali demokratično družbo, namreč vedno stremi po tistem, čemur se je odpovedala, namreč po neki substanci, ta "pa ni nič drugega kot drugo ime za fantazme, prikazni in pošasti, ki spremljajo dezinkorporacijo politične oblasti." (Klepec 2000: 68-72). Končno bi lahko tudi rekli, da vsaka ideologija vodi v totalitarizem, problem je le pri določanju točke, ko pride do prehoda. V totalitarističnem sistemu namreč pride do izničenja razcepa med državo in družbo, za totalitarizem je značilna predstava "homogene in v sebi transparentne družbe, ki je dojeta kot telo oziroma kot stroj" (Klepec 2000: 77).

Totalitarna država temelji na ideologiji, ta pa določa pogled na življenje. Totalitarizem je imel za cilj uničenje civilne družbe in popolni nadzor nad življenjem državljanov. Tako si totalitarizem ne samo prizadeva, da odvzame človeku svobodo, temveč da ustvari človeka, ki se bo bal svobode in jo bo zamenjal za varnost. V nasprotju z totalitarnimi sistemi pa fašizem in militantne diktature nikoli niso skušale uničiti civilne družbe, cilj je bil samo kontrola. V tem smislu torej Fukuyama (1992: 17-23) razlikuje med fašizmom in totalitarizmom. Prav tako pa tudi meni da fašizem nikakor ni bil nikoli realna grožnja liberalni demokraciji, ki jo navaja kot sistem, ki pomeni najvišjo stopnjo v ideološkem razvoju človeštva, saj je imel samodestruktivno naravo v mednarodnem sistemu zaradi militarizma.

Danes zaznavamo porast demokratičnih državnih režimov v Srednji in Vzhodni Evropi, hkrati pa je očiten tudi porast nacionalizma, protidemokratskega populizma, nezaupanja v institucije, ksenofobije in rasizma v Zahodni Evropi. Pojavlja se trditev, da je za sodobno družbo značilna neka nova oblika totalitarizma, v bistvu mutiranega totalitarizma, ki združuje tako značilnosti totalitarizma in demokracije (Klepec 2000:79). Že Aristotel in Platon (1976) sta govorila o cikličnosti režimov. Mehanizem družbenih sprememb pa naj bi bilo nezadovoljstvo človeka, kajti noben sistem ne more biti idealen za vse. Prav tako oba avtorja trdita, da demokracija nujno vodi v tiranijo in na tem mestu lahko potegnemo vzporednico s prej omenjenim manjkom demokracije (Fukuyama, 1992: 55). V nasprotju z optimisti, ki so dolgo časa verjeli, da liberalna demokracija predstavlja najvišjo stopnjo v ideološkem razvoju človeštva, kajti liberalna demokracija namreč nadomesti iracionalno željo po

pripoznanju večvrednosti z racionalno željo po pripoznanju enakosti, pa je Nietzsche²³ verjel, "da moderna demokracija ne predstavlja samo vladavine preteklih sužnjev, ampak brezpogojno vladavino sužnjev in suženjske morale." (Fukuyama 1992: XX-XXII).

Državljan liberalne demokracije naj bi bil človek, ki se je odpovedal veri v superiorno vrednost samo za ceno samoohranitve in ugodja. Ta politična ureditev naj bi proizvajala ljudi brez hrbtenice, ki so posledično ostali brez želje po priznanju in s tem tudi brez želje po dosežkih. Tako danes postmoderna država predstavlja najbolj dovršeno obliko demokracije. Prišlo je namreč do pojava, ko sta država in politika popolnoma ločeni, prenehal naj bi namreč obstajati odnos med materialno in formalno konstitucijo. Sistem je namreč v razkolu v smislu, da imamo na eni strani popolnoma pasivno družbo, ki je v bistvu ne moremo imenovati civilna družba, na drugi strani pa imamo državo, ki pa se v razmerju do družbe vedno bolj krepi. Posledica tega je "ekstremna paranoja sistema, ki neprestano lansira vojne proti notranjemu sovražniku" (Jeffs 1998: 69). Razvoj, ki naj bi vodil do končnega razvoja liberalne demokracije, ki bi se razširila na svetovni sistem, naj bi odpravil tiranijo in sisteme proti katerim bi se bilo treba boriti. Vendar pa je glede na pretekle izkušnje očitno, da, kadar ne obstaja pravičen razlog za boj, bo potekal boj proti pravičnemu razlogu. V smislu bojevanja zaradi dolgčasa, ker si ljudje ne morejo predstavljati življenja brez boja (Fukuyama 1992: 330).

Obstaja torej povezava med liberalno demokracijo in pasivnim posameznikom. Lahko bi skorajda trdili, da gre med tema pojavoma za obojestransko vzročno – posledično povezavo. Človek je torej izbral ugodje, manjko pa kompenzira s konzumpcijo. Povedano z drugimi besedami, človek je svojo svobodo zamenjal z lepim.

4. ESTETIZACIJA

Odnos med etičnim in estetskim ni enosmeren in enostaven. Obstaja ločnica med lepim pojavom in moralno vrednim dejanjem. Lepo in lepota sovpadata z moralno vrednim le na področju koncepta metafizične identitete biti - Boga. V tem primeru se najvišjemu bitju pripisujejo tako moralne kvalitete, vsemogočnost in lepota. Povezava med lepoto in dobrim pa je zelo sporna, na eni strani lahko dejansko pomeni moralno dobro, popolno, po drugi strani pa je lahko le fasada, šminka, katere cilj je prevarati in zaslepiti uporabnika in izpeljati prevaro. Estetizacija pomeni: „/P/renos estetskega, lastnega umetnosti, na zunajumetniško resničnost in dejavnost, s katero se nekaj neestetskega naredi estetsko.“ (Strehovec 1995: 11). Ni nekaj samo po sebi pozitivnega, kajti pogosto pride do manipulacije v smislu, ko se določenim produktom doda estetsko razsežnost, v smislu da se jim poveča menjalna vrednost. O procesu estetizacije lahko danes govorimo skoraj na vseh področjih, tako je današnja potrošniška družba zasičena z estetiziranimi produkti, saj jim kvaliteta estetskega doprinaša k privlačnosti in zaželjenosti.

Tako kot gre pri estetizaciji za prenos estetskega načela iz umetnosti, poimenujemo s poetizacijo "prenos ustvarjalnega načela iz umetnosti na zunajumetniška okolja" (Strehovec 1995: 12). Vendar moramo med estetizacijo in poetizacijo potegniti strogo ločnico, tako lahko estetizacija zaobsega samo kozmetično olepševalno funkcijo, brez kreativnosti, tudi ni nujno, da poetizacija za sabo potegne tudi estetizacijo. Kreativna okolja so lahko tudi brez estetske razsežnosti. Kot primer lahko navedem sodobne konceptualne umetniške projekte, kjer je pogosto opaženo, da se umetnik odpove estetiki za ceno umetnosti.

Področje estetike kot filozofije umetnosti se je razširilo na estetiko kot teorijo estetskih praks in estetskega zaznavanja, ki vključuje tako umetniško estetsko, kot analizo usode čutnosti na

neumetniških področjih in tehnološko podprtih zaznav. Tehnoestetika je teorija o čutnem pri zaznavah in stimulaciji čutov s pomočjo tehnologije. Gre za spoznanje o človeku prijazni, neodtujeni naravi strojev, ki stimulirajo, pospešujejo in nadgrajujejo čutne zaznave. Z njihovo pomočjo prihaja do visokofrekvenčnih dražljajev in virtualnih predmetov (Strehovec 1995: 14). Trend, ki je pripeljal do takšnega dožemanja strojev in tehnologije, lahko v zametkih opazimo že pri futurizmu.

Homo aestheticus je oznaka za posameznika, ki mu estetika predstavlja pomemben del življenja. Živi v svetu visoko frekvenčnih dražljajev, zanj je značilno lahkotno dožemanje dejanskosti, uživa v vsakršnih simulacijah, kjer je medij lahek in voljan in omogoča hitro spreminjanje okolij, izbiranje, preskakovanje. Osredotoča se samo na impresivnost pojavov, ne glede na posledice, je lik sodobnega posameznika, vendar ta soobstaja z neestetskim posameznikom (Strehovec 1995: 14). Neestetska komponenta posameznika pa je pogosto izrinjena iz družbenega življenja, kajti prav tako kot bolečina in smrt, je ta ranljiva fizična plat človeka danes nezaželjena in odvečna.

Posameznik naj bi prišel do čutnega ugodja v prijetnih, ustvarjenih umetnih okoljih. Intenzivno estetsko doživljanje pomeni prekinitvev klasičnega toka stvari in iskanje novih kvalitete, v končni fazi tudi njihovo posedovanje. Tako se današnji posameznik ujame v mesta, kjer so ustvarjene estetske atmosfere. Družba doživetij in spektakla (po Debordu 1999) je namreč narejena prav po meri zgoraj opisanega posameznika. Tako je razvidno, da pojem estetskega ni več vezan strogo na umetnost - širše estetsko področje zavzema vse predmete, ki so realizirani v estetizacijah in se izkažejo prav spričo svojega močnega, energetsko nabitega, fascinantnega delovanja. Trdimo lahko, da sodoben človek danes verjame le še v realnost, ki pa po Baudrillardu predstavlja le poslednjo iluzijo, "izbrali pa smo si, da bomo blažili razdejanja iluzije s pohlevno obliko simulakra, kakršna je estetska oblika/.../Estetika namreč ponovno vzpostavlja gospodovanje subjekta nad svetovnim redom, obliko sublimacije popolne iluzije sveta, ki bi nas sicer izničila." (Baudrillard 1999: 278). Dejanski svet pa je vsekakor vse prej kot estetski, lep in fascinanten. V njem vlada gneča, lakota, bolezni in vojne, vendar pa si je ta, s tehnologijo odtujeni svet človek znova prilastil, pa čeprav samo v sferi imaginarne realnosti.

4.1 ESTETIZACIJA POLITIKE

Sama estetizacija, o kateri je govora, pa mora vsekakor biti pogojena z nekim motivom. Če se ozremo v preteklost, so nam iz nedavne zgodovine znani primeri estetizacije politike. Ta proces pa se je dogajal s točno določenim ciljem. Očitna je bila estetizacija politike in propagandnih akcij Tretjega rajha in estetsko podajanje političnih vsebin v skoraj vseh totalitarnih sistemih. Po Benjaminu je skušal fašizem estetizirati politično življenje. Poskušal je "organizirati na novo nastale delavske množice, ne da bi se dotaknil lastninskih odnosov ali prizadevanja za njihovo odpravo/.../ Množice imajo pravico do spremembe lastninskih odnosov: fašizem bi jim rad dal izraz v njihovi ohranitvi." (Benjamin 1998: 175).

Na tem mestu lahko omenimo že prej obravnavan koncept celostne umetnine. Oznako lahko uporabimo za nacistične svečanosti. Ljudje so na teh dejansko lahko občutili in izražali pripadnost nekemu širšemu občestvu in vzvišenim smotrom, ki so jih te svečanosti prezentirale. Podobno lahko rečemo tudi za prvomajskie parade, ki so izkazovale uspešnost socializma v neki državi. Tu gre za estetski učinek, ki ga je Benjamin (1998) imenoval "estetizacija politike". Ljudje si namreč intuitivno želimo, da bi se naše predstave ujemale z dejanskim, torej da bi bila reprezentacija enaka tistemu kar je reprezentirano. Reprezentacija sama pa je vedno dejanje moči. Bleiker (2001) trdi, da je bil realizem še posebej uspešen pri uveljavljanju reprezentacij. To je verjetno tudi eden od vzrokov za trdovratnost realizma. Posledica tega je to, da smo v osnovi subjektivne interpretacije, začeli dojemati kot objektivne in metafore ne več kot metafore. Tako lahko tudi na dogodke iz preteklosti, ki so omenjeni zgoraj, gledamo samo v sodobnem kontekstu.

V preteklosti so mimetične oblike reprezentacije prevladovali v mednarodni politiki, to pomeni, da so jo skušale predstaviti na realističen način. Danes pa se uveljavlja estetika nasproti mimetičnemu pristopu. Estetski pristop pa pomeni, da predpostavljamo razliko med reprezentacijo in reprezentiranim, politika pa naj bi bila locirana ravno v tej razliki (Bleiker 2001: 510). Vsaka oblika reprezentacije je namreč neizogibno že proces abstrakcije in interpretacije. Estetski pristop v politiki pa ne vodi samoumevno do neke absolutne resnice, saj je še vedno pod vplivom dominacije in moči. Osnovna razlika med mimetičnim in estetskim pristopom pa je v tem, da se slednji 'zaveda' te dominacije in nudi možnost za alternativno razmišljanje. Dejstvo je, da politična realnost ni več dojemana kot *a priori* podana. Politični dogodek ne obstaja sam po sebi, ampak se (so)ustvari z našim pogledom. V zanko pa se ta razlaga ujame ravno na mestu, kjer naj bi obstajala razlika med reprezentacijo in reprezentiranim. Odnos med njima se namreč ruši.²⁴ Iz tega sledi, da sam estetski

pristop na silo predpostavlja razliko med reprezentacijo in reprezentiranim, saj bi lahko danes govorili le še o reprezentacijah. S tem pa se je izgubila tudi politika, saj je že njeno konstitutivno mesto neobstoječe.

4.2 ESTETIZACIJA VOJNE

Točka, kjer se ujemajo vsa prizadevanja po estetizaciji politike, je vojna. (Benjamin 1998: 175) "Estetizacija politike kulminira v estetizaciji vojne" navaja Strehovec (1995) v svojem delu *Demonško estetsko*. Očiten primer nam ponuja italijanski futurizem z Marinettijem na čelu. Upodobitve vojaških strojev in tehnologije naj bi vzbujale občutek fascinacije, vendar je bilo to predstavljanje ločeno od same funkcionalne namenskosti le teh. Pri tej estetizaciji vojaških strojev gre za zavajanje, za prenos pozornosti človeka od samega učinka in posledic k zunanosti (Strehovec 1995: 160). Vojna je bila takrat še dojemana kot sredstvo očiščenja in preporoda družbe, ki pa se je zdel nujen. Bila naj bi skrajno sredstvo, s katerim naj bi se prekinila vez z zgodovino in po kateri naj bi se ustvaril nov svet. Futuristi so bili zazrti v prihodnost, ko naj bi se znova zlilo življenje z umetnostjo. Ideje teh avantgardističnih umetniških gibanj pred vojnama pa so se kaj kmalu pokazale kot utopične. Mnoge pridobitve in spoznanja takratnega časa pa so bile izrabljene v popolnoma drugačne namene, kot so ti umetniki-revolucionarji predvidevali.

4.2.1 SEDMA UMETNOST

Nacistična estetika in estetika v drugih totalitarnih režimih je iskala svoje izraze v različnih medijih. Države pa so v želji po kontroli državljanov same izvajale cenzuro nad umetniškimi zvrstmi, ki so se zdele neprimerne in rušilne za režim, ki je bil vzpostavljen, ali ki so ga vladajoče elite vzpostavljale glede na ideologijo. Poseben pomen je imela pri tej vzgojni funkciji državljanov predvsem novo nastala sedma umetnost. Vojna je tako dodelila izdelovalcem filmov veliko temo in prav filmi so omogočili, da so ljudje videli vojno in zgodovino, na način kot prej ni bilo mogoče (Hyams 1984: 6). Film se je pojavil kot zelo močno orožje v rokah oblasti. Odnos oblasti do filmov se je razlikoval od sistema do sistema, vendar pa je imela oblast vedno tendenco po nadziranju te umetnosti. Vsekakor ne gre zanikati, da se je nadzor odvijal tudi na drugih področjih umetnosti,

vendar naj na tem mestu izpostavimo ravno to novodobno umetnost, saj je njena osnovna značilnost, da je zajemala velike množice ljudi.

Izpostavimo lahko nekaj primerov odnosa oblasti do filmov, glede na različne režime. Tako je nacistični film temeljil na prikazovanju množic množicam, pri tem pa je pomemben kontrast med prikazovanjem realnega in idealnega. Film "je kombiniral iluzijo 'zvesto prikazane' realnosti z 'realnostjo' prikazane iluzije ideala" (Kreft 1994: 102). Tako se idealno in realno "brez mehničnega povezovanja kadrov v sleherni podobi prepletata v kontrastno idealizirano apoteozo slehernika totalitarne množice, kot slehernika užitka polne samoizgube in samopozabe" (Kreft, 1994: 102). V nacistični Nemčiji je film predstavljal propagandno možnost. Tako je Goebbels leta 1933, ko je prevzel mesto ministra za propagando, nadzoroval vsa občila, radio, časopise, gledališča in tudi filmsko industrijo. Leni Riefenstahl je leta 1935 posnela izrazito propagandni film z naslovom '*Triumf volje*'. Nacisti pa so uporabljali filme tudi kot sredstvo razširjanja laži, ki so koristile njihovi ideologiji. Med te filme štejemo antisemitistične filme, ki so prikazovali Žide v najslabši luči, pa tudi filme, kot so '*Heimkehr*' 1941 Gustava Ucicklyja, ki je prikazoval Nemce živeče na Poljskem, kjer so jih Poljaki martretirali in preganjali (Hyams 1984: 59).

Na evropskih tleh je bil pojav filma povezan z zavestjo o njegovem vplivu v smislu, da je po eni strani predstavljal nevarnost za red in mir, po drugi strani pa je obstajala tudi zavest o njegovi družbeno kolektivizirajoči funkciji. Film ima namreč lastnost, da na najbolj realističen način prikazuje življenje. Seveda na tem mestu nikakor ne moremo govoriti o realnosti ali resničnosti prikazanega, saj to že od samega začetka niti ni bil cilj filma. Vendar pa s svojo zmožnostjo realističnega prikaza film vzbuja občutek realnosti in ravno ta lastnost je potencial, ki je lahko uporabljen ali zlorabljen na različne načine.

Podobno kot v Nemčiji tudi v Sovjetski zvezi ni možno govoriti o demokratičnem razvoju filma. Film je tam predstavljal "vzgojno sredstvo v proizvodnji novega človeka, ki ga krasijo odlike komunistične morale, [film] mora propagirati vestno in marljivo pokoravanje državi in partiji, čut državljanske dolžnosti, potrebo po surovem in neomajnem boju proti kršiteljem državnih zakonov in ostankom živalskega v človeku" (Kreft, 1994: 104). Vendar pa v stalinistični Sovjetski Zvezi ni dosegel takšne moči kot ga je nacistični film, saj je bil njegov koncept dejansko prazen in dolgočasen. Prav tako so se v ZDA kazale totalitaristične tendence politike, da bi vplivala na film, čeprav ni bilo tako strogega nadzora kot v prej omenjenih primerih. Za ameriški film je bila v tridesetih značilna izrazita antiboljševiška propaganda, kasneje se z odklanjanjem socialne tematike v filmu rodi film kot kulturna politika desnega populizma. Filmsko občinstvo so bile urbane množice 20. stol., ki so v filmu

naše svojo pravo zabavo in način združevanja, to je bila množica, ki jo je film lahko oblikoval in toliko da ne civiliziral.

Danes bi morda lahko trdili, da oblast filmske industrije ne nadzoruje več v taki meri kot takoj po vojni, in da skoraj lahko govorimo o demokratičnem razvoju. Vendar pa se prav na tem mestu odpira nov problem. V zadnjih desetletjih je po celem svetu očitna prevlada ameriškega filma. Hollywoodski recepti za uspešen film so preprostost, razumljivost, naivnost, površinski blišč, nasilje, itd. Skratka film, ki zadovolji oziroma ima največjo ciljno publiko. Ta ciljna publika pa je tako vzrok kot tudi že sama posledica zgoraj omenjenih lastnosti ameriškega filma. Ciljna publika je tako razpršeno, nezahtevno in pasivno gledalstvo, ki pa je zaradi vseh teh svojih lastnosti tudi nadzorovljivo. Iz tega sledi, da je današnje upanje glede demokratičnosti filma preveč optimistično, saj so se 'ameriške vrednote' razširile po vsem svetu pretežno skozi ta medij.

Film je tako šel po poti "od najbolj fantastičnega ali mitičnega do realističnega in hiperrealističnega" (Baudrillard 1999: 61). Tako sodobni filmi nudijo čisti in hladen užitek. Takega užitka niti ne moremo več imenovati kot estetskega, ampak gre za popolnost, za film brez napake, pri katerem so vse sestavine matematično odmerjene. S tem, ko film postaja tako popoln, se v bistvu približuje banalnosti (Baudrillard 1999: 61). Prav tako kot dogodek je bistvena tudi pozaba, vendar je tudi pozaba sama še preveč nevarna, zato jo je treba zbrisati z umetnim spominom. Židov tokrat namreč ne pošiljamo v plinsko celico ali krematorij, ampak na platno, v mikroprocesor, v zvočni ali slikovni zapis. S tem je pozaba izničena in umetni spomin doseže svojo estetsko razsežnost in se končuje v retrogradnosti, ki pa je tukaj povzdignjena na množično razsežnost. Baudrillard (1999: 76) primerja moč filma celo z vojaško silo in pravi: "Kinematografska moč je enaka in superiorna moči industrijskih in vojaških mašin, enaka in superiorna mašini Pentagona in vlade." (Baudrillard 1999: 76).

Predvsem zaradi pojava televizije, ki je prejšnjo množico razdelila, so danes pritiski na filmsko industrijo manj usmerjeni v moralno kontrolo množic.²⁵ Kljub temu, da morda danes pritiski s strani oblasti niso več tako neposredni, pa še zmeraj obstajajo. Zdi se, da stroga kontrola ni več potrebna, saj so se percepcijske množice za zaželjene vrednote že oblikovale in same z lastnim privzgojenim okusom cenzurirajo nezaželjeno in neskladno z lastnim vrednostnim sistemom.

Tematika vojne je pogosta v filmih. Pri večini takšnih filmov pa gre za ideološko podano vsebino ali pa pristransko prikazovanje dogodkov. Vojna kot taka pa mora biti z razlogom atraktivnosti za množice in sprejemljivosti nujno estetizirana, če ne že vsaj moralno opravičljiva. Tako se je tudi estetizacija nasilja v umetnosti lahko zgodila samo skozi moralno opravičevanje razloga za

nasilje. Fašizem je kot zgodovinsko gibanje uspel opravičiti sam sebe tako, da je ločil nasilje od neposredne osebne izkušnje in ga je povezal, naslonil na duhovno področje, kjer smrt postane žrtvovanje in umor herojsko dejanje. Vsako protofašistično gibanje mora biti sposobno opravičiti oziroma utemeljiti nasilje (Wander 1983: 71). Estetiko je v tem smislu možno misliti samo ločeno od morale, misliti moramo torej formo brez vsebine. Problematično v tem smislu pa ni to, kako določeno umetniško delo prikazuje uničevanje, ampak sama implikacija, da je uničevanje atraktivno, nujno in nekako veličastno (Wander 1983: 72). V filmih lahko velikokrat zasledimo romanticirano podobo vojnih strojev, še posebej letal. Podoba letala pa je lahko romantična in estetska ravno zaradi distance do žrtev. Kljub razdejanju, ki ga namreč povzroči letalski napad, je le ta opazovan iz velike razdalje in možno tudi estetski.²⁶ Podobno estetiko lahko zasledimo tudi pri gobastih oblakih nad Nagasakijem in Hirošimo (Franklin 1994: 31).

Baudrillard (1999: 57) pravi, da imamo danes ljudje občutek, "da se je zgodovina umaknila in pustila za sabo indiferentno nebulozo, brez svojih referenc, ki jo prečkajo tokovi. V to praznino se iztekajo fantazme pretekle zgodovine, množica dogodkov, ideologij, retro mode." Vseeno pa pri ljudeh ne gre toliko za to, da bi verjeli zgodovini ali si celo vzbujali kake upe. Šlo naj bi preprosto za željo po vrnitvi časa, ko je zgodovina vsaj obstajala, ko je še bilo realno nasilje, četudi fašistično, "ko je bil vsaj prisoten zastavek življenja in smrti" (Baudrillard 1999: 57). Problem je v tem, da moramo ljudje pobegniti pred praznino. Zaradi te nostalgije, je zgodovina postala fetišizirana. Če na tem mestu povzamemo po Freudu, so fetišizirani večinoma tisti objekti, ki so bili zadnji opaženi pred travmatičnim odkritjem izgube referenc, tako po tudi pri zgodovini fetišizirano tisto obdobje, ki je bilo pred našo 'ireferencialno' podobo, takoj pred izgubo zgodovine. Tako zgodovina "zmagoslavno stopi na filmska platna posthumno." (Baudrillard 1999: 58-59).

4.2.2 ZALIVSKA VOJNA

Izrazito kozmetična vojna, naj bi bila Zalivska vojna 1991, ki so jo zahodni mediji prikazovali na način, da je gledalec lahko užival v performancu najnovejše tehnologije, tako imenovanih 'pametnih bomb', ki naj bi s pomočjo laserskega žarka in računalniško vgrajene tehnologije zadele točno določen cilj. Kamere, vgrajene v konice bomb, pa so omogočale posnetek približevanja bombe cilju. Estetika naj bi bila v teh primerih uporabljena z namenom, da se zviša sama vrednost teh dogodkov, da fascinirajo javnost. Estetskega pa ne smemo povezovati samo z zunanjim lepim,

ampak je "estetsko vse tisto, kar prijetno učinkuje na čute, jih stimulira" (Strehovec 1995: 162). Lahko torej trdimo, da je estetsko tudi prikazovanje in demonstracija novodobne tehnologije uničevanja, kajti ravno zaradi lastne dovršenosti vzbuja čudenje in navdušenje pri gledalcih.

V tej vojni so velesile gotovo obvladovale poglede. Vojno snemanje torej predpostavlja snemanje s strani napadalca, gospodarja, kjer mora biti objekt diskretno zastrt, higienično izoliran. V primeru, da bi bilo dejansko stanje posneto v vsej svoji krvavi realnosti in trpljenju, bi ustanova snemanja gotovo šla predač, vulgarizirala stvar in pokvarila gledljivost. Tak filtriran in prirejen pogled je tudi namerno oddaljen in prikaže uničenje sovražnikovega objekta le skozi perspektivo čiste estetike.

Strehovec (1995) je mnenja, da gre pri Zalivski vojni za medijsko in tehnološko najbolj dovršen spopad do takrat. Prvi trije tedni spopada so se dogajali predvsem v zraku, v radijskem, optičnem in elektromagnetnem področju. Osrednja orodja tega spopada so bila letala, rakete in motnje obrambnih in napadalnih tehnologij. Opazen začetni del te vojne je potekal v območju paradoksalne logike slike, ko je šlo predvsem iz obeh strani v spopadu za zavajanje nasprotnika z orožji za zavajanje. Bistvo delovanja teh naprav je v tem, da ločijo realno od njegove slikovne predstavitve. Pokazalo se je, da je poleg Združenih držav to tehnologijo spretno uporabljal tudi Irak. Kasneje se je pokazalo, da je v veliko primerih bombardiranja strateških ciljev šlo za fiktivne vzletne steze, simulirana raketna izstrelišča in vojaška vozila.

Televizija je spremljala vse spopade, jih komentirala in v bistvu v največji meri manipulirala z javnostjo. Pomembno vlogo v tej medijski vojni je definitivno igrala televizijska postaja CNN, ki je prenašala in dokumentirala dogajanje. Posebej omembe vredni so bili posnetki monitorskega pogleda iz zraka na iraške cilje, ki so jih nekaj sekund za tem uničili vodeni izstrelki (zrak-zemlja). Šlo je torej za novo, konstruirano realnost, virtualni vojaški Irak, ki pa je bil nekaj povsem drugega kot realnost - ljudje s svojo zgodovino in kulturo, itd.

Obsedenost z željo, da prideš v sliko, češ da boš s tem nekaj dosegel in preživel fantastično opredeljuje Jugoslovansko vojno, ki ni nič manj od Zalivske tempirana na medije. Strehovec (1994: 69) ugotavlja, da so ostrostrelci "tisti, ki opredeljujejo 'prime time' TV programov." V tej vojni naj bi bilo namreč "več žrtev zaradi ambicije, da o njih poročajo mediji, kot pa s pričo kakšnega etničnega sovraštva." (Strehovec 1994: 69). Paradoks televizijske estetike je namreč v tem, da nam na eni strani nudi svet na dlani, po drugi strani pa nas, gledalce, odvrne od realnega občutka za čas. Mediji in televizija imajo namreč pomembno vlogo v družbi, vendar pa se zdi, da se primer prikazovanja Balkanskega konflikta norčuje iz predpostavljene teze o vsemogočnosti medijev,

saj prikazovanje vojnih grozot ni povzročilo takšnega odziva javnosti, kot je bil pričakovan. Skorajda bi lahko govorili o brezčutnosti gledalstva (Gržinič 1997: 23). Vietnamska vojna, ki je bila do takrat televizijsko najbolj pokrita vojna, je prinesla podobe vojne v ameriška gospodinjstva. Odziv na vojno je bil zelo negativen, zmanjšala se je podpora vladi pri tej vojni. V primeru Zalivske vojne pa ZDA niso ponovile napake iz preteklosti, saj je Zalivska vojna pomenila novo prakso pri prikazovanju v medijih. Tokrat je vlada ZDA popolnoma nadzirala podobe, ki so bile javnosti posredovane skozi medije. Cilj je bil namreč posredovati podobo čiste tehnološke vojne z minimalno postransko škodo (Franklin 1994: 40-42).

Pri Platonovi (1976: 236) prisposobi votline, v kateri ljudje opazujejo le sence, ki so v bistvu sence realnih pojavov, so te sence za ljudi v votlini edina resničnost. S tem pa ljudje v resnici že opazujejo konstruiran svet. Strehovec (1994: 90) potegne vzporednico med posameznikom v votlini in sodobnim posameznikom, kateremu konstruiran medijski svet predstavlja resničnost. Človek v Platonovi votlini je torej enak človeku pred TV zaslonom. Manipulacija pogledov nam je dobro znana iz sodobnih filmov, ko gre za mojstrsko vodenje gledalčevega pogleda. Za dobro premišljene scenarije pa gre tudi pri prikazovanju vojn, terorističnih akcij in podobnih dogodkov. Labirinti zakrivanja, zatemnjevanja in delnega odkrivanja v končni fazi pripeljejo gledalca do interpretacij dogodkov, ki so interesu njihovih gospodarjev, voditeljev (Strehovec 1994:90). Film je imel že od vsega začetka politično funkcijo. Včasih je bil morda namen filma le bolj transparenten, v smislu, da je bila ideologija filma javno deklarirana. Danes pa so v filmu prisotne bolj prikrite ideološke vsebine, ki pa so morda zaradi tega še bolj pronicljive, ker ne dajejo povoda za odkrit upor oziroma ni ničesar otipljivega, poti čemu bi bil upor sploh možen. Tako je film danes zavrt v zaveso zabave, "o/svoboditev, ki jo obljublja zabava, je osvoboditev od misli kot negacije" (Adorno, Horkheimer 2002: 157).

Lepo samo, s stališča čutne fascinacije, je danes močan atribut manipulatorjev. V tem smislu lahko govorimo o nevidnih orožjih slepenja in prikrivanja. Na tem mestu lahko pritegnemo Bleikerju (2001), ki trdi, da je TV danes najpomembnejši dejavnik kolektivne zavesti. Vojna pa je realnost, ki je najlažje abstrahirana. Tako je vojna v medijih povezana s predstavnimi praksami, ki jih oblikuje zabavno usmerjena medijska industrija.

4.2.3 DEMONSKO ESTETSKO

Strehovec (1994) uvede izraz *demonško estetsko*, opredeli ga pa tako:

"Demonško estetsko temelji na užitku ob lepem uničevanju. Pri demonškem estetskem ne gre več za nezainteresirano ugajanje, ampak za zainteresirano ugajanje, ki se konstituira ob fascinaciji destrukcije." (Strehovec 1994: 88)

Medijski pogled, ki nam na primer prikazuje tarčo posneto iz velike višine, pri gledalcih vzbudi željo, da bi inteligentna bomba res zadela tarčo in uničila objekt. Strehovec (1994: 88) je mnenja, da tukaj ne gre več za t.i. 'normalno estetiko', ki smo jo poznali skozi tradicijo evropske filozofske estetike, ki jo Kant (Kant, citirano v Strehovec 1994: 88) označi kot estetsko v "smislu nezainteresiranega ugajanja, kot občutja, ki postavlja v oklepaje različne interese" (Strehovec 1994: 88), ampak za nek drug pojav. Niti ni to estetika fascinacije nad vojno kot jo opisuje Marinetti v *Manifestu ob Etiopski kolonialni vojni*, ko gre za estetsko fascinacijo nad dopadljivim izgledom in zvokom vojaških naprav. Pri tej 'normalni estetiki' gre še vedno za zgolj čutno fascinacijo nad vojno, ki pa je ločena od uporabnega, torej tistega destruktivnega, kar je bistvo pri prej omenjeni medijski fascinaciji nad uničenjem (Strehovec 1994: 88). Sam izraz vpelje neko novo kategorijo estetike, demonske estetike. Estetika tako še zmeraj obdrži osnovni pomen lepega, dopadljivega očesu in čutom, vendar dobi tudi dodatno konotacijo. Samo zaznavanje s čuti namreč ni pogojeno z razumom, z nekimi vrednotami ali s kategorijami prav in narobe. Gre za to, da lahko morda predvidevamo, da so čuti preveč zasvojeni s samim fascinantnim pogledom, da bi bili sposobni ob tem še z razumom presojeti moralno vrednost.

Ponazoritev tega čustvovanja je lahko morda tudi Neronovo očaranje nad gorečim Rimom kot spektaklom in primer Zalivske vojne, ki jo je predvajala družba CNN, ko se je bombardiranje sovražnih ciljev (Iraških) prikazovalo na način, ko gledalec nikakor ni bil priča posledicam eksplozije bombe, temveč samo ekstatičnemu učinku samega uničenja objektov (Strehovec 1995: 16). Tudi področja vzvišenega, ki je prisotno pri t.i. estetiki grdega oziroma protiestetiki, ne moremo prištevati h kategoriji neke 'nove estetike'. Ta 'nova estetika' se namreč od 'normalne' razlikuje po tem, da pri prvi ne gre več za nezainteresirano ugajanje, katerega bistvo bi bilo zgolj čudenje lepim vojaškim tehnologijam in strojem. Demonska estetika predpostavlja "zainteresirano ugajanje, ki se konstruira ob fascinaciji destrukcije, torej natančnega uničevanja, ugledanega v virtualni paradigmi elektromagnetnega medija." (Strehovec 1994: 89). Med željo po destrukciji in željo po čutni fascinaciji pa lahko potegnemo vzporednico. Gledalec si namreč želi uničenja ravno iz razloga, da bi potešil svojo željo po čutnem vznurjenju.

Vojna sama ni lepa, temveč je lepo uničevanje, torej akcija, ki pa mora biti prikazana na določen način. Ta določen način pomeni prikazovanje od daleč, brez krvi in trpljenja. Višek nekega posnetka je samo uničenje, eksplozija. Prikazovanje golega človeškega trpljenja in bolečine pa je daleč od estetskega čustvovanja, saj trpljenje v človeku ne vzbuja čutne fascinacije, temveč prej sočutje in gnus.

V družbi medijev, množične zabave in trga se blagovni artikli, vojaške storitve, industrije informacij, religije in znanosti prodajajo s pomočjo lepote. Ob koncu drugega tisočletja prevladuje namreč prav "demonsko estetsko, torej estetsko, namenjeno čutnemu očaranju ne glede na posledice." (Strehovec 1995: 16). Kadar govorimo o prikazovanju vojne v medijih (mišljeni so prizori iz oddaj ki dokumentirajo svetovno dogajanje) nimamo v zavesti da gre za kakršnikoli umetniški izdelek, in to tudi ni osnovna funkcija teh prikazov. Prvotni namen naj bi bilo informiranje. Vendar pa je dejstvo, da vso to prikazovanje nikakor ne ostane brez posledic. Govora pa je že tudi bilo o tem, da lahko estetiko navezujemo tudi na neumetniška področja, celo nujno potrebno jo je obravnavati kot prisotno. Tako nam lahko te oddaje poleg informacij nudijo tudi zabavo, še posebej če si predstavljamo šov z *pametnimi raketami*.

Sodobni razvoj je tako razvrednotil umetnost kot izključno polje proizvodnje lepega. Razvrednotenje zadane tako sam koncept lepega, ki ni zdržal sodobnega razvoja, kot samo proizvodnjo lepega. Enkratno ustvarjanje se je srečalo z napredkom tehnologije in tehniško reprodukcijo umetnin. Poleg pojma estetskega, pa je na tem mestu nujno razdelati tudi pojem sublimnega, ki je bil sicer že omenjen, vendar njegova zapletenost in večplastnost zahteva natančnejšo razlago.

5. SUBLIMNO

Poleg pojma lepo pa se v estetiki vseskozi pojavlja tudi pojem sublimno. Pomeni nekaj drugega kot lepo. Sublimno je "povezano s kaotično neskončnostjo in brezobličnostjo 'vzvišenega' predmeta (naravnega ali umetnega)" (Kreft 1994: 38). Vendar prav tako kot lepo nima nekega

smotra. Vzvišeno pa ne prinaša neposrednega ugodja ali celo estetskega užitka in ni vezano na konkreten predmet. Občutek vzvišenega je povezan sprva z neprijetnim, celo grozljivim občutkom (Kreft 1994: 38). Učinek lepega naj bi bil neposredni čutni učinek, pri učinku vzvišenega pa vstopa "um neposredno v igro, kot oblikovalec učinka" (Kreft 1994: 39). Lepo lahko tako razumemo kot povezano z razumom, sublimno pa kot povezano z umom. Lepo in sublimno, čeprav posamični ampak tudi občeveljavni sodbi, merita le na občutje ugodja in ne na spoznanje predmeta. Obstajajo pa razlike med lepim in sublimnim. "/L/epo narave zadeva formo predmeta, ki obstaja v omejitvi," sublimno pa se nanaša tudi na brezformen predmet če si v njem predstavljamo neomejenost (Kant 1997: 141-142). Če primerjamo ugajanje pri sublimnem z ugajanjem pri lepem obstaja razlika v dejstvu, da gre pri lepem za neposredno občutje 'intenziviranja življenja', medtem ko gre pri sublimnem ugodju za "ugodje, ki nastane le posredno, in sicer tako, da ga proizvede občutek trenutne blokiranosti življenjskih sil, ki mu takoj nato sledi njihov toliko močnejši izliv" (Kant 1999: 85). Sublimno naj potemtakem ne bi vzbujalo nekega pozitivnega ugodja, temveč negativno ugodje. Perniola (2000) v delu *Estetika 20. stoletja* govori o tem, da Kant dopušča možnost negativnega ugodja; tako je na primer že prej omenjeno občutenje vzvišenega. Vendar pa se vzvišeno navezuje na izkušnjo idealizacije, ki pa negativno dimenzijo preseže in sublimira. Enako naj bi se godilo tudi pri upodabljanju zla, ki ga umetnost vsrka in prečisti. Estetika pa, sklicujoč se na Kanta (1999) ne more prečistiti in predelati dimenzije 'nagnusno', kajti "/g/nus ni negativna vrednota, ki bi jo umetnost lahko osvobodila, ampak očitno ostaja nepredstavljiv, neizrekljiv, popolnoma različen, absolutno drugo glede na sistem" (Perniola 2000: 148).

Obstaja pa tudi teorija, da je grozljivo istega izvora, kot tisto vredno občudovanja. Tisto pošastno, strašnejše od strahu naj bi se nahajalo ravno na izvoru umetnosti,²⁷ čeprav "/u/metnost kot posnemanje in umetnost kot domišljijo družijo katarza, očiščenje in sprostitvev." (Hribar 1990: 147). Že Platon (1976) je neločljivo povezoval posnemanje in domišljijo, prav tako Heglu (1998) pomeni umetnina čutni videz ideje. Povezava med svetom domišljije in svetom groze pa obstaja na mestu, kot nadaljuje Hribar, da je:

"/G/roza lepa le, če je to prenesena groza: risana, pripovedovana, opisovana groza. Lepota je v risanju, pripovedovanju, opisovanju groze. Skratka: lepota sama, večna zadnja lepota, lepota, ki bi ne bila risana, pripovedovana ali opisovana, je neznosna lepota. Lepota strašnejša od strahu." (Hribar 1990: 149)²⁸

Rečemo lahko, da je lepo tisto, kar maramo brez interesa, sublimno pa tisto, kar cenimo, in kar je celo v nasprotju z našim (čutnim) interesom. Če navežemo pojem sublimnega na umetnost, lahko torej rečemo, da pri sublimnem ni pomembno to, kar je naslikano, lepota pa je po drugi strani

bolj vezana na obliko, s katero se izraža nek umetniški izdelek (Medved 1998: 39). Vendar pa sublimno predpostavlja tudi neko kulturo, podobno kot koncept lepega. Sublimne podobe so zato dvojno kodirane,²⁹ tako gre na eni strani za naravne dogodke, ki nas neposredno ogrožajo, po drugi strani pa za romantične podobe iz umetnosti (te podobe so vsekakor kulturno pogojene). Zato lahko tudi izpeljemo ugotovitev, da nam prav to dvojno kodiranje "omogoča, da se jih sočasno bojimo in v njih uživamo" (Groys 2002: 142).

Občutek sublimnega pa je mogoče povezati tudi z avantgardno umetnostjo, avantgarda namreč "pretrese, vznemirja, spravlja iz ravnotežja" (Groys 2002: 144), kajti nima sistema pravil za umetniško produkcijo. Institucija umetnosti se je namreč vse do tega obdobja strogo pokoravala pravilom. Pri opazovalcu lahko občutek sublimnega vzbudi ravno ta pretres, ko institucija umetnosti ne deluje več na način kot je bilo od nje pričakovano. Vendar pa avantgardistična dela sama po sebi ne morejo biti sublimna, saj občutek sublimnosti obstaja le v nas. Če je gledalec naklonjen avantgardistični umetnosti, jo sprejema brez ugovora. Drugačna pa je situacija pri gledalcih, ki v avantgardistični umetnosti vidijo sam konec umetnosti (Groys 2002: 145).

Pri celostni umetnini gre prav tako za učinek vzvišenega ali sublimnega, s tem da so neestetske funkcije 'celostne umetnine' nad samo estetsko funkcijo, nikakor pa ne v smislu, da je estetska funkcija odrinjena ob stran, temveč je prekrita z nekim višjim moralnim smotrom. Tako Kreft (1994: 39) celostno umetnino označuje kot projekt 'ideologizacije estetskega'. Ideologije dvajsetega stoletja so totalne in so v bistvu tudi organizirale um. Vzvišeno se je pojavljalo v nacističnih in socialističnih paradah in praznovanjih, "v umetninah, ki so igrale vlogo čutnih predmetov, kamor se je investiral nadčutni in nesnovni ideološki pomen" (Kreft 1994: 40). Umetnost pa sama po sebi nima te moči, prav tako ni mogla sama estetika in njen učinek povzročiti tistega entuziastičnega učinka, ki so ga proizvajali ti, v bistvu bi skorajda lahko rekli, masovni spektakli v obliki 'celostne umetnine'. Totalitarna umetnost je sublimne učinke estetskega gradila na ideologiji in edino na ta način je realizirala avantgardni cilj po prehodu umetnosti v vsakdanje življenje.

Tudi v postmodernej dobi lahko govorimo o celostni umetnini, ki ima še zmeraj opraviti z ideološkimi formami. Na tem mestu se izraža tudi prepovedana, vendar pa prisotna sorodnost med estetsko vzvišenim in ideološko totalnim. Celostna umetnina postmoderne je organizirana kot svobodna igra vzvišenega in zaradi novih tehničnih elementov ponuja zadoščenje in radost in sega tudi po *auri* popularnosti (Kreft 1994: 41). Ni več možna na način kot je bila dojemana v obdobju moderne, ko je bila v ospredju ideološka funkcija. Problem celostne umetnine v postmodernej dobi

predvsem v tem, da ideološka vsebina ni več v ospredju, ampak je postavljena na drugo mesto, za stimulacijo čutov z novimi tehničnimi elementi.

6. TEMNA SFERA

Smrt je gotovo ključnega pomena v vseh družbah. V preteklosti, v primitivnih družbah, je bila smrt integrirana v vsakdanjost, medtem ko je danes, predvsem v zahodni kulturi, izključena iz socialnega življenja. Smrt je izrazito individualizirana, kot nekaj dokončnega, kot napaka, ki vse pokvari. Za umetne realnosti, ki jih ustvarja človek v moderni družbi, je značilno pozitivno vrednotenje samega življenja in razvrednotenje smrti kot napake, škandala in incidenta. Vodilna je usmeritev k

preseganju življenja in stopnjevanju. V zahodni tradiciji se je ob umetniških delih in avtorjih le-teh oblikovala prava metafizika življenja, kar pomeni, da se avtorjevo ime in delo obrača k življenju in se tako upira smrti s svojim obstojem (Strehovec 1994: 118). Smrt danes torej pomeni abnormalnost, s tem, ko pa je smrt izrinjena iz sodobne kulture, pa ravno ta kultura postane kultura smrti, saj smrt s tem pusti svoj pečat povsod (Gane 1991:113). Vprašanje duše in smrti duše je bilo že od vsega začetka vprašanje moči, in sicer v smislu, da imajo tisti, ki posedujejo moč, tudi pravico do nesmrtnosti. Čeprav je krščanstvo promoviralo enakost vseh pred smrtjo, so bile marginalne skupine, kot so ženske, otroci, zločinci, itd. še vedno izločeni. Socialna kontrola se je tako izvajala na polu smrti in v odnosu do nje. Fantazija, ki obstaja danes, je, da bi izničili smrt, jo premagali. Tako se to stremljenje odraža v religiji skozi željo po večnosti, v znanosti v želji po večni in nedvomljivi resnici ter v produkciji v želji po neomejeni akumulaciji. Poskus akumulacije dobrin proti smrti pa že sam paradoksalno pomeni smrt, če se sklicujemo na Baudrillarda (Baudrillard, citirano po Gane 1991: 115-116).

Smrt je skozi nove digitalne medije prikazana na umeten in sterilen način. Strehovec (1994: 120) celo zapiše, da "smrt skozi nove medije funkcionira kot življenje samo." Smrt je s tega stališča torej izrazito estetizirana in nevtralna - namenjena estetskemu uživanju. Po drugi strani pa je smrt kot omejitev, temna in grozljiva vržena iz življenja sodobnih zahodnih kultur. Smrti, ki je estetizirana, je dejansko odvzeta povezava z realnostjo. Torej ni več predmet tabujev in neugodja, temveč sama postane blago z visoko menjalno vrednostjo.

Obstaja pa posebna točka, kjer se smrt izmakne medijem. Bolečina je namreč preostanek človekove zaznave, ki se še umika medijem in je zanje dejansko še neposledljiva (Strehovec 1994: 121). Fizično je bolečina razložena kot dražljaj, ki prodre skozi mehanizme zaščite pred dražljaji. Bolečina je izrazito individualizirano stanje posameznika, ki se pojavi, ko je soočen z nečim, kar ruši njegovo ravnotežje in prekinja normalen tek stvari. Je torej področje, ki ostaja zunaj trendovskega sveta nenehnih čutnih dražljajev. Bolečina je medijsko netransparirana resničnost, ki je zunaj vseh alternativnih in ustvarjenih resničnosti. V tem občutju, ki ga povezujemo z grozo, žalostjo, strahom, pa si posameznik oblikuje svoj jaz. Ni pa vsa bolečina zunaj estetizacije. Predvsem filmska industrija podaja mnogo prizorov smrti in nasilja, ki pa so podvrženi estetizaciji. Prikazani so na način, da vzbujajo ugodje, estetizirano in sterilizirano (Strehovec 1995: 24). Vendar pa je lahko estetizirana samo bolečina drugega in ne lastna bolečina. Tudi pri konceptualni umetnosti, pri performansih, ki ponazarjajo trpinčenje lastnega telesa, je bolečina za samega gledalca estetizirana, saj je sam ne

izkusi neposredno, ampak le preko izvajalcev performansa. Kadar pa trpinčenje lastnega telesa pri tovrstnih umetniških projektih ne vzbuja estetskega čustvovanja, pa je lahko v končni fazi umetniško.

Kadar pa govorimo o neprijetnih občutjih, pa ne moremo mimo občutka tesnobe. Kljub prej omenjeni esteitzaciji na vseh področjih bi bilo logično, da bi bila tesnoba oz. občutek tesnobe pri ljudeh vse manj prisoten. Tesnoba za razliko od strahu nima predmeta.

"Strah je namreč povezan z nečim, kar je možno artikulirati./.../V nasprotju s tem pa dojemamo tesnobo kot stanje strahu, ki pa je brez objekta, kar pomeni, da ne moremo zlahka reči, kaj vzbuja tesnobo. Tesnoba je torej neprijeten afekt, ki je grozljivejši od strahu ravno zato, ker ni jasno, kaj natančno ga izzove." (Salecl 2000: 107)

Tesnobe se "drži značaj neopredeljenosti in odsotnosti objekta" (Freud 2001: 83). Kadar pa tesnoba najde neki objekt, se že samo njeno poimenovanje spremeni v 'strah' (Freud 2001: 83).

Pri občutku tesnobe, manjka pa se ljudje odzivajo z fantazmami. Gre za neke konstrukcije realnosti, bi lahko rekli, zgodbe, ki bi razložile tisto ne videno in tako zapolnile praznino. Kajti zdi se nam, "kot da živimo v svetu simulacije, v katerem je vse spremenljivo in v katerem življenje izgleda kot računalniška igra./.../Toda ta percepcija, da je današnji svet tako zelo drugačen od starega zaradi napredka v moderni tehnologiji, je mogoče skrajna fantazma, ki nas varuje najprej pred dejstvom, da je subjekt še vedno povsem zaznamovan z manjkom in da je družbeno še vedno zaznamovano z antagonizmom; drugič pa pred dejstvom, da je tesnoba še vedno zelo močno na delu." (Salecl 2000: 120).

Tesnobo lahko povežemo tudi z različnimi vojaškimi posredovanji, ki smo jim priča v zadnjem obdobju. Iz medijev pogosto dobimo informacije o osebnih travmah, ki jih doživljajo vojaki, ki so bili vpleteni v bojevanje. Pri novih tipih vojn in neposrednih grozotah se zdi, da je stopnja tesnobe zmeraj večja. Obstaja težnja, da bi ustvarili vojne, v katerih je vedno manj tesnobe. To naj bi dosegli, bodisi z kemičnimi sredstvi (droge), bodisi z vodenjem sterilnih vojn, v katerih je neposreden stik vedno minimalen (Salecl 2000: 114).³⁰

Kljub temu, da znanost danes omogoča obvladovanje smrti v vedno večji meri, pa "ne smemo pozabiti Kirkegardove napovedi, da je za subjekt bolj od same smrti grozljiva možnost nesmrtnosti" (Salecl, 2000: 120). Morda pa lahko iz te trditve potegnemo odgovor, zakaj vedno več tesnobe. Ustvarjeni svet, v katerem živimo, nam do neke mere zagotavlja popolno obvladljivost situacij, če pa že ne obvladljivost, pa je bolj primerno, da govorimo o iluziji obvladljivosti. Ta iluzija pa je tako prepričljiva, da smo skorajda že pozabili na lastno fizično ranljivost. To dejstvo pa ni zanemarljivo. Kljub videzu vsemogočnosti smo še zmeraj minljivi in ravno iz tega dejstva izvira tisti ogromen občutek tesnobe, ki ga s težavo obvladujemo, saj smo se odtujili od lastnega življenja.

Temna sfera torej obstaja, pričakovanja preteklosti glede napredka, se niso uresničila. Prav tako človek ne postaja vedno boljši. Pesimisti bi trdili, da gre 'razvoj' celo v nasprotno smer. Ideali razsvetljenstva, da bodo tehnična spoznanja vodila tudi do boljših razmer³¹ in k bolj miroljubnemu svetu, so se razblinili ob izbruhu prve in druge svetovne vojne. Ti vojni pa sta se odražali tudi v umetnosti. Pomembno je namreč spoznanje, da je tudi moderna umetnost izšla iz vojne (Brejc 1991: 108).

7. VOJNA IN ESTETIKA

Dvajseto stoletje sta zaznamovala dva destruktivna dogodka svetovnih razsežnosti. Prva in Druga svetovna vojna sta pustili svoj neizbrisen pečat v človeški zgodovini. Kljub temu, da je začetek 1. svetovne vojne v ljudeh sprva zbujal optimizem in vero v to, da se lahko tako znanost kot umetnost prerodita v vojni, pa se je kmalu to občutenje sprevrglo v pesimizem in zgroženost. Vendar pa je v umetnosti tudi slikanje apokaliptičnih motivov še zmeraj nosilo prizvok oddaljenosti. Dogodki so bili prikazani kar na najbolj dramatičen način iz oddaljene perspektive, kot da bi se vojna dogajala onkraj zaznavnega območja človeka. Kljub temu, da je bila resnična, pa je vendarle še obstajala zunaj v

svetu. Kmalu je postalo jasno, da realistične in impresionistične metode slikanja in prikazovanja niso več ustrezale prikazovanju podob vojne (Brejc 1991: 102-106). Kot primer lahko navedemo že predmodernističnega slikarja Goyo, ki je veliko upodabljal vojno in njene grozote. Kljub temu, da pa so bila njegova dela šokantna, je še zmeraj ostajal estēt. Med Napoleonovimi vojnami je bil Goya dvorni slikar. V svojih delih je prikazoval grozote oboroženih spopadov (Vojne grozote – 'Disasters of War' 1810-1823 – slika 1). Ena od njegovih slik se imenuje Velika dejanja proti mrtvim – 'Great Deeds Against the Dead' – slika 2, ki prikazuje tri gola razkosana moška telesa, ki visijo iz drevesa, s katerim v bistvu tvorijo povezano celoto. Vprašanje, ki se pojavlja tukaj, je, kje lahko postavimo mejo med umetnostjo in sadizmom in če jo lahko. Naslovi njegovih del so ironični in sarkastični. Kompleksna pa so tudi v smislu, ker iz njih ni razviden njegov zorni kot oziroma 'prava stran' (Collings 2000: 65-72). Goya je vnesel novo temo v umetnost. Na tem mestu pa lahko omenimo tudi Muncha. Tako Goya kot on sta v ospredje postavila realnost občutkov. Znana Munchova slika je 'Krik' – slika 3. Prikazuje humanoidno figuro na mostu pod rdečim nebom. Šokira pa s tem, da odstira zunanje plasti in v bistvu predstavlja notranjost. V slikah je Munch izrazito temačen, kar izvira iz njegovih življenjskih občutij. Prikazuje teme kot so smrt, bolezen, žalost, izguba, itd. (Collings 2000: 80-82). Tako so se pojavile nove smeri, ki smo jih že prej omenili. V največji ekstrem pri povečevanju vojne in obravnavanju le te kot lepe pa je šel futurizem.

Matinetti, ki ga navaja Benjamin (1998), je v *Manifestu k etiopski vojni* zapisal:

"Že sedemindvajset let se futuristi upiramo temu, da bi vojno označili za antiestetsko/.../Zato ugotavljamo/.../Vojna je lepa, saj s plinskimi maskami, z grozo zbujaočimi megafoni, plamenometi in tanki utemeljuje človekovo oblast nad podjarmljenim strojem. Vojna je lepa, ker vzpostavlja sanjano metalizacijo človeškega telesa. Vojna je lepa, ker cvetočo livado bogati z ognjenimi orhidejami mitraljezov. Vojna je lepa, ker združuje v enkratno simfonijo strele iz pušk, kanonade, premore med bojem, vonje in duh po razpadanju. Vojna je lepa, ker ustvarja novo arhitekturo, kot je arhitektura velikega tanka, geometrijskih jat bojnih letal, dimne spirale nad gorečimi vasmi in veliko drugega/.../Pesniki in umetniki futurizma, spomnite se teh načel estetske vojne, da bi z njimi osvetlili boj za novo poezijo in novo plastiko." (Benjamin 1998: 175-176)

Fururisti so "zavrgli estetske ideale klasicizma in meščanskega realizma in se prepustili utripu časa, učinkovanju strojev ter novim vizualnim tehnikam, fotografiji in filmu" (Brejc 1991: 37). Na pragu prve svetovne vojne so futuristi od vojaškega spopada pričakovali "umetniško zadovoljitev čutnega zaznavanja, preobraženega s tehniko" (Benjamin 1998: 176).

Vendar so bili futuristi utopični, saj so sanjali o novi umetnosti, ki naj bi s pomočjo sodobne tehnologije višala prag človekove senzibilnosti in dojemljivosti. V sami vihri vojne in kolapsu ter menjanju političnih režimov, so se upi futuristov dejansko pokazali kot nerealni. Svetovna vojna je

namreč za generacijo, ki je izšla iz nje, predstavljala 'doživetje apokalipse'. Ob koncu grozot pa ni bilo pričakovane odrešitve in očiščenja. Ljudi pa je znova prežal občutek, da še vedno in tudi vedno bolj drsijo v materialno in moralno revščino. Konec je bilo velikih upov o prerojenju (Brejc 1991: 111).

Sledilo je temačno obdobje izgubljenih iluzij in upov. Prišlo je do velikih sprememb v sami umetnosti. Umetniki so iskali nova izrazna sredstva, da bi prikazali družbeno in samo človeško bedo, v kateri se je znašel svet. V tem obdobju je nastalo tudi eno velikih del Picassa, kot enega od vodilnih modernističnih slikarjev, z naslovom '*Guernica*' (1937) – *slika 4*. Picasso je naslikal *Guernico* iz protesta proti fašizmu. Predstavlja majhno špansko mesto, ki so ga bombardirali med vojno. Picasso je v svojih slikah zavrnil pompoznost preteklosti in je slikal na neposreden način. Napadal je konvencionalnost in izzival grdoto namesto lepote (Collings 2000: 23). Tako sliko *Guernica* Brejc (1988: 11) označi kot znanilko "modernega razmerja med umetnostjo in vojno; je javna slika, vendar narejena izključno v razpoloženju umetnikove osebne fantazije."

Prva svetovna vojna je "spodbudila umetniško gibanje, ki se ni posvetilo le preganjanju tradicionalne, temveč še posebej moderne umetnosti" (Lynton 1994: 317). Kot tipičen primer tega je bil že omenjeni dadaizem, ki pa je hitro razpadel po eni strani v raziskovanje umetnosti in po drugi v politično dejavnost. Odgovor umetnosti na vojno je bil torej radikalen, kajti tudi zatekanje v filozofijo je postalo nemogoče, saj so velike besede nasproti realnosti zvene le še prazno. Dadaizem je tako predstavljal vrsto individualnih anarhističnih dejanj, ki so bila odgovor na teror sveta. Slavil je zmago absurda (Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef 2000: 119). Po Prvi svetovni vojni pa se pojavi tudi realistični val. Razvil naj bi se delno zaradi želje slikarjev, da bi prikazali grozote vojne ter tako doprinesli k temu, da se vojna ne bi več ponovila (Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, Honnef 2000: 184). Pri figuralni umetnosti pa so se poskusi pri upodabljanju tragičnih doživetij pogosto izrodili v nekakšno prenapeto čustvovanje. Tako lahko omenimo Germanie Richter, ki se je temu pretiravanju močno približala pri svojih poskusih upodobitve barbarstev, ki jih je doživela med vojno. Picasso pa se tudi ni ravno proslavil s sliko '*Pokol na Koreji*', ki je označena kot aktualizirana inačica Goyevih slik (Lynton 1994: 267). Prikazovanje vojne na način, kot je bilo možno pred moderno, se je izkazalo za umetno in nepristno. Vojna in nasilje sta lahko umetniška, vendar pa le do meje, ko še ohranjata razdaljo. Erjavec (1995: 151) tudi trdi, da nasilje lahko umetniško prikažemo le kot vzvišeno, ne pa kot lepo. Iz tega spoznanja se je po prvi svetovni vojni tudi rodila umetnost, ki je zavračala ideale lepote.

Svet po Drugi svetovni vojni pa je bil nepreklicno zaznamovan s Hirošimo, Auschwitzom, hladno vojno in procesi moderne večplastne odtujenosti. Prisotno je bilo spoznanje, da človeški

obstoj ni več povezan z neko višjo smotnostjo. Človek je ugotovil, da je obsojen na svobodo in da si mora sam izgraditi vrednote. Kot posledica tega se je razvil eksistencializem v obupnem iskanju smisla človekovega obstoja. Eksistencializem je tako prepojil vse sfere umetniškega ustvarjanja. Povojni eksistencialistični val v slikarstvu "razkraja sveti videz subjekta in ga spreminja v prah" (Brejc 1991: 166). V nasprotju z umetnostjo po Prvi svetovni vojni, ki je bila nastrojena proti umetnosti sami, pa se je umetnost po Drugi svetovni vojni zavzemala za svobodno in neprikrito izražanje. Bila je izrazito pacifistično usmerjena in naperjena zoper vojno in uničevanje (Lynton 1994: 318). Tesnoba, ki se je odražala v tej umetnosti, je izvirala iz še vedno prisotne grožnje popolnega uničenja človeštva. Ta, prej dokaj nerealna možnost, je postala zelo realna z uporabo atomske bombe. V umetnosti so prevladovale podobe strahu in obupa (Lynton 1994: 258). Abstraktno slikarstvo je nudilo možnost, da prikaže ta mračen pogled na svet. Likovni jezik, ki je bil uporabljen, je govoril o trpljenju in katastrofah na očarljiv način. Tako je takratna umetnost omogočala ljudem, da so prenašali vanjo svoja lastna občutja, vseeno pa je nudila neke vrste zadovoljstvo (Lynton 1994: 276).

Konec 50-ih let se v umetnosti pojavi oblika oz. podajanje, ki je onkraj meja slikarstva in kiparstva. Ta oblika umetnosti se je neverjetno hitro razširila. Ni jasno zakaj, med dejavnike lahko dejansko štejemo veliko vojno. Ta je jasno pokazala na enkratno človeški dar, sposobnost izumljanja sredstev za uničevanje. Po drugi strani pa je v svetu vladal krhki, napeti mir pod nenehnim pritiskom lokalnih vojn in revolucionarnih bojov (Lynton 1994: 326). Trditev, da so bile vojne "v umetnosti vedno bogato upodobljene" (Salecl 2000: 105), drži predvsem za preteklost. Dokler je bilo namreč nasilje upodabljano na umetniški način, ali z namenom, da umetnik izrazi osebno izpoved, so bile razsežnosti nasilja v vsakdanjem življenju znosne. Danes pa se pojavlja potreba, da se nasilje prekrije, da se eliminira nasprotnika na kirurški način. To dejstvo je pokazatelj, da je nasilje preveč prisotno v sodobni družbi in tako ne obstaja več potreba, da bi bilo upodobljeno na umetniški način (Erjavec 1995: 151).

Umetnost torej skuša vedno prikazati vsakdanje življenje kot umetniški objekt, hkrati pa upodobiti neko notranjost stvari. Sodobnost pa teži k izpostavljanju, tako notranjosti, kot zunanosti. Nič ni več skrito. Sodobni mediji lahko prikažejo nasilje v popolnoma realistični obliki. V primeru vojne je na televizijskem ekranu prikazano vse, telesa, trpljenje ljudi, pobijanje. Paul Virilo (Virilo, povzeto po Gržinič 1996 : 72) trdi, da so fotografija in digitalna tehnologija šle celo dlje, čez tisti prag, ko se je nekdanje vprašanje objektivnosti in posnemanja podobe premestilo na samo vprašanje realnosti, kajti danes je možno vse podobe virtualno skonstruirati.

Trend nasilja nad telesom, pa se vzporedno z avtentičnimi podobami v medijih, dogaja tudi v umetnosti (Salecl, 2000: 118). Tako so nekateri umetniki uporabili nasilje nad lastnim telesom, s tem naj bi zanikali javni okus in s takšnimi performansi dosegli umetniški učinek, če že ne estetskega (Erjavec 1995: 150). Vendar pa tudi takšne vrste umetniške akcije v družbi ne predstavljajo več antagonizma in ne izzivajo škandala. Vlada trend, ki je v skladu z vladajočo ideologijo oziroma jo celo podpira – *'vse je dovoljeno, vse je že videno'*. S tem, ko je nasilje postalo del vsakdanjika, je torej prenehalo biti fascinantna in zanimiva tema v umetnosti. Ne nosi več nikakršne romantične konotacije, kot še v nedavni preteklosti. Tudi kadar gre v umetnosti za prikazovanje nasilja, je to pogosto prikazano kot nasilje nad lastnim telesom, izrazito individualizirano in zdi se, da ni več v ospredju nasilje, ampak sama bolečina kot tista, ki se lahko še dotakne človeka sodobne družbe, ki je zaradi prenasičenosti z dražljaji skorajda popolnoma otopel.

Šok, ki ga predstavlja nova umetnost, ni več šok zaradi zlorabe otrok, umorov, vojne in drugih grozot, ki so jim bili priča umetniki v preteklosti in so jih morali izraziti. Umetniški stili, kot ekspresionizem in dadaizem in podobni so predstavljali neke vrste ventil za vso grozo. V sodobni umetnosti gre bolj za ironični prikaz abstraktnih idej o odtujenem jazu. Prisotno pa je tudi zavedanje dejstva, da imajo množični mediji moč, da preoblikujejo in spreminjajo realnost v modo (Collings 2000: 96). Danes se zdi, da je umetnosti odvzeta vsa heroičnost in tragedija. Namesto teh komponent se materializirajo novi umetniki.

Kot primer lahko navedemo brata Chapman, ki sta reproducirala dela Goye – *slika 5*, vendar njune reprodukcije v nasprotju z Goyo nimajo veliko estetske kvalitete. Vizija Goye z njunimi reprodukcijami postane nekaj povsem drugega, grozote vojne prenehajo biti umetnost (Collings 2000: 73). Že samo dejstvo, da gre pri njunih delih za reprodukcije, jim odvzame pomen, ki so ga imela prej. Zdi se, kot da so postala farsa in popolnoma odražajo odnos sodobnega človeka do vojne. Predvsem prebivalci zahodnega razvitega sveta danes težko govorimo o avtentičnem izkustvu vojne. Predstava o vojni, kakršno ima večina ljudi, je predstava, ki je bila ustvarjena preko posrednikov, medijev, pripovedi in knjig. Ravno zaradi tega dejstva je tudi njuno delo zelo pristna odslikava časa, skorajda bi lahko rekli, da ravno v neavtentičnosti njunih del obstaja tista postmodernistična avtentičnost. Prav tako lahko omenimo še eno delo istih avtorjev z naslovom *Pekel – 'Hell' – slika 6*. Gre za inštalacijo, ki prikazuje mučilnico. V njej so prikazane lutke, te lutke so podobe Nacistov, ki mučijo druge Naciste. Med mučitelji in mučenci ni razlike. Celotna situacija je prikazana izrazito realistično in delo naj še ne bi bilo končano. Končni izdelek naj bi izgledal kot ogromna svastika. Predstavljal pa bi model pekla. Cilj bratov Chapman naj bi bil, da želita estetsko naravo pripeljati do nečesa bolj osnovnega (Collings

2000: 88). Druga dva sodobna umetnika, ki ju lahko omenimo, sta Gilbert in George. Ustvarjala sta predvsem v 80-ih letih. Teme, ki jih obravnavata, so fašizem, nasilje, homoseksualnost in prostitucija. Njuno delo z naslovom 'Smrt' – slika 7, predstavlja podobo, ki sta jo zgradila s pomočjo fotomontaže in nekoliko spominja na poslikana okna. Gre za upodobitev smrti kot vzpon in zaporedje povečanih rojstev. Umetnika pa se tudi na tem delu, kot pri večini, ponujata kot lasten najljubši predmet. To kaže na izrazito egocentrično usmerjenost slehernika v družbi, želja po nesmrtnosti preko prepoznavanja in sprejemanja v družbi, želja ovekovečiti lastno podobo. Uporabljata trde barve in oblike, ki so v nasprotju s skorajda nabožno ikonografijo in formatom. Nenavadna pa je tudi uporaba ust namesto angelov in oblakov (Lynton 1994: 350).

Popolno nasprotje zgoraj omenjenim delom druge polovice 20. stoletja predstavljajo klasiki pri upodabljanju vojne. Kot primer lahko navedemo dva slikarja iz obdobja pred moderno: Diego Velazquez (delo; *Predaja Brede* - pred 1635) - slika 8, Rubens (delo; *Posledice vojne* - 1638) - slika 9. Pri obeh delih je tema vojna. Velazquez prikazuje dogodek predaje, ki pa je upodobljen na način, da iz njega odseva tudi dostojanstvo poražencev. Gre za metaforo krščanskega viteštva. Po drugi strani pa je Rubens prikazal vojno s popolnoma drugačnega stališča kot Velazquez- (prikazuje 30 letno vojno). Vojna je prikazana s personifikacijo antičnih bogov, v ospredju je mitologija. (Brejc 1988: 108) Vojna v teh slikah je prikazana s humanistične plati. V 17. stoletju je namreč še zmeraj vladalo prepričanje, da je vojno možno končati, in da je bog enak tako za poražence kot za zmagovalce. Goya (delo; *Streljanje 3. maja 1808, 1914*) - slika 10 je nato prvi vnesel nov pristop. Slikal je vojno v čistem realizmu. Pri njem vojno dejanje ne dopušča več moraliziranja, niti ni tolažbe in objokovanja. Vse kar je človeško je v njegovih slikah izničeno. Zanj je "svet samo še prostor fizične muke in smrti" (Brejc 1988: 110).

Humanističen pogled na vojno je še vedno prisoten pri modernistih kot so Picasso (delo; *Guernica*, 1937) -slika 4, slika *Masaker na Koreji*, 1951 - slika 11, pa prikazuje totalno vojno, kjer trpijo civilisti. Slika je nastala v povojnem obdobju in se po učinkovitosti ne more primerjati z *Guernico*, ne nosi nekega novega izraznega sporočila.

Umetnost je bila tik pred vojno in med vojno pod močnim vplivom politike, veliko se je uporabljala v propagandne namene, sploh če vzamemo za primer Nemčijo, kjer je bila umetnost strogo nadzorovana. Slikarjem, kot so Otto Dix (delo; *Sedem smrtnih grehov*, 1933) - slika 12 je bilo po večini prepovedano razstavljanje, poučevanje in celo slikanje. Slika *Sedem smrtnih grehov* je preživela takratno burno obdobje samo tako, da je bila dobro skrita. Prikazuje namreč družčino, ki je

naslikana v duhu srednjeveških moralnih alegorij, med čudnimi podobami pa vidimo tudi pobalina, ki se je pretihotopil mednje in si nataknil masko. Ta pobalin naj bi predstavljal Hitlerja (Brejc 1988: 67).

Problem pri sodobni umetnosti je v tem, da je odvisna od tržnih strategij, bolj kot v kateremkoli prejšnjem obdobju. Kot osnovne značilnosti vrhunske sodobne umetnosti pa lahko navedemo polnost barve in oblike ter bogato predstavitev. Pogosto obstaja več serij del, instalacije, polnost in različnost sredstev. Vse to pa povzroča oziroma spominja morda na velika dela 19. stoletja ali celo na koncept celostne umetnine. Umetnik v 80-ih letih si je prizadeval (v nasprotju s *pop artom*), da bi dvignil zavest, raven osveščenosti sodobnega človeka (Lynton 1994: 240). Gre za to, da je vsebina znova pomembna, abstrakcija je bila namreč ustvarjena ravno iz razloga, da bi umetnosti znova omogočila obravnavanje pomembnih tem (Lynton 1994: 348), takšnih, ki jih niso mogli zaobjeti z realističnim prikazovanjem v preteklosti.

Vendar pa v nasprotju s tem Jameson (1985) trdi, da je postmodernizem postal kulturna dominantna in sama umetnost brez globine, brez vsakršne čustvene vsebine, ki poudarja dezintegracijo subjekta in ponuja pastiže iz nostalgичne zgodovine. Značilnost postmoderne umetnosti naj bi bilo histerično sublimno, sublimno vznemirjenja in terorja, s katerim se odzivamo na globalni ekonomski sistem, ki je postal nepredstavljen za ljudi (Callinicos 1989: 128). Umetnost naj bi bila namreč nasprotna dogajanju v družbeni realnosti. Obstajala naj bi ločena, v drugem svetu, kot obljuba sreče (Marcuse 1977: 49-51). Ta svet estetike, lepote in domišljije pa vendarle ni ohranil avtonomnega značaja, saj se kultura vrača v "materialni proces življenja/.../, tudi recepcija kulturnih dobrin je pod vladavino zakonitosti vrednosti" (Marcuse 1977: 70). Ideja, da naj bi estetska funkcija³² "razpolagala z možnostjo, da osvobodi človeka in ukine prisilo, ter ga vodi do moralno-fizične svobode" (Marcuse 1985: 162) se je le delno uresničila. Človek lahko resda danes uživa v estetskih svetovih, uživa v novodobni možnosti preigravanja vseh izbir, vendar ni prišlo do preobrazbe civilizacije. Ekonomija je namreč porazila tudi sfero estetike.

Sodobno slikarstvo po drugi svetovni vojni pa se ne zateka več v realne podobe, niti ne v alegorije in mitičnost, saj "t/ragične teme v umetnosti niso več možne." (Brejc 1988: 140). Danes so nam bliže parodija in ciničnost. Končna ugotovitev pa je ta, da morda danes ni več možno naslikati krvi, ki bi ji verjeli, saj je bila glede na prepričljivost drugih sodobnih medijev, kot so fotografija in film že nič kolikokrat videna, vseeno pa to nikomur ne preprečuje, da bi poskušal.³³

ZA KONEC

Umetnost je 'prehodila pot' od popolnoma realističnega prikazovanja v obdobju pred moderno, preko revolucionarne moderne, vse do nerealne postmoderne. Prej realistično upodobljeno nasilje in grozote so postajale vedno bolj zastrte. Umetnost je od upodabljanja zunanjega prešla k podajanju notranjega, bistva človeka, katerega duševnost je v sodobnosti vedno bolj razcepljena. Moderna je tako pripeljala do skrajne točke ta osebni razcep človeka med ideali in realnostjo. Iz tega razočaranja pa je izšel postmodernizem. Ta se ni mogel več nasloniti na nič, saj je moderna uničila še tisto zadnjo oprijemljivo točko. Razbila je človeka, razklala notranjost. Postmoderna je tako prisiljena, da tistemu breznu, ki je bilo ustvarjeno na mestu osebe, nadene podobo, zunanjo šminko.

Umetnost se torej ni sama odvrnila od realnega, ampak je to realno samo izginiilo. Slikarstvo se je zateklo v abstrakcijo. Izpostavljena razklanost posameznika pa se je prelevila v slehernika, prejšnja odtujenost *od sveta* je postala odtujenost *od sebe*. Nove oblike umetnosti pod skupnim imenom konceptualnih umetnosti, bolj natančno je bilo govora o performansu, pa so vzniknile na mestu izgube unikatnosti preteklih umetniških praks. Človekov odnos do stvari se je z industrializacijo popolnoma spremenil. Stvari niso več redke, zato morda performans s svojo neponovljivostjo v avtentičnih oblikah nadomešča izgubo edinstvenosti v umetnosti.

Vojna je bila v obdobju moderne še lahko dojemana kot estetska, saj je bila prikazovana z distance, četudi realistično. To možnost estetskega ji je dajala, vsaj do prve svetovne vojne, neka konotacija romantičnosti in vera v to, da je sredstvo očiščenja družbe in družbenega preporoda. Doba v kateri smo se znašli danes pa zavrača vsakršno ciljnost, zavrača podajanje smisla estetskemu. V

obdobju moderne je umetnost služila kot nek ventil, kjer so se izražale različne problematike. Vprašanje je čemu služi umetnost danes. Vsekakor mora obstajati nek razlog. Verjetno pa je napačna že sama želja po vzročno – posledičnih razlagah, saj ta želja ni več kompatibilna s sodobnim svetom. Takšno utemeljevanje namreč sovпада z realistično ideologijo, ki pa je danes obsoletna. Problematično je torej trditi, da danes ni več estetike v umetnosti, saj je bilo že prej govora o razvoju novih konceptov estetskega. Estetsko je že od modernizma naprej potisnjeno za sublimno. Tako je morda danes bolj opravičljivo, da govorimo o sublimnem v umetnosti in ne o lepoti. Po Kantu naj bi bilo vse, kar izziva naše sile sublimno, tako je opisan občutek sublimnega ob divjanju narave, saj se takrat človek hkrati zaveda svoje nemoči v primerjavi z neskončnostjo, ki obstaja zunaj njega in hkrati svoje moči da z idejo zajame to neskončnost in absolutno veliko. Ta opis sublimnega ustreza čustvom, ki jih imamo ob gledanju slik moderne umetnosti, ko nas ne omejuje več forma.

Kaj pa lahko rečemo o delih bratov Chapman, kot so *Hell* in podobnih. Osnovna dilema tukaj je, ali nas navdaja občutek sublimnega ali gnusa?

Vsekakor naj bi bil gnus izrinjen iz umetnosti, oziroma umetnost naj ne bi bila sposobna "prebaviti" te kategorije. Vendar pa v postmoderni 'everything goes'. Je torej to žalostna usoda umetnosti, da se mora zatekati k sredstvom kot je gnus, mučenje lastnega telesa, samo za ceno šokantnosti in drugačnosti. Možno pa je tudi postaviti trditev, da se človek ravno skozi bolečino in mučenje še zaveda lastne telesnosti in realnosti, ki pa na duhovni ravni ne obstaja več. Realnost torej danes uhaja samo še skozi zadnjo špranjo, to je fizično telo, kajti vse drugo okoli nas je hiperrealnost.

Moderna se je iztekla v svoji nezmožnosti z umetniškimi avantgardami spremeniti svet in družbene razmere. Poražena je bila pri poizkusu združiti umetnost in življenje. Medtem ko je bila moderna usmerjena v preseganje starega, pa gre pri postmoderni za prestopanje meja. Avtonomnosti področij ni več, gre za prepletanje in lepljenje delcev. Postmoderna zaradi tega ne more biti nadaljevanje moderne, niti ne moremo govoriti o nekem novem obdobju, ki je glede na zgodovinski trend drugačno od predhodnega, temveč je postmoderna kolaž vseh obdobj. Vendar pa ti delci ne tvorijo neke koherentne celote, ki bi jo povezovala neka totalna ideja, ampak je sama narava postmoderne shizofrena.

Odprt je bil tudi problem estetizacije življenja in obstaja dilema glede tega, kaj se dogaja z estetiko in vojno danes. Menim, da je osnovni problem umetnosti v tem, ker se čuti v svoji estetiki premagana s strani sodobne tehnologije, s popolnoma simulirano realnostjo. Fotografija je z avtentičnim posnemanjem narave namreč popolnoma degradirala vsakršne poskuse umetnosti v posnemanju.

Da se torej vrnem k osnovni povezavi estetike in vojne. Trdimo lahko torej, da je obstajala v preteklosti močna estetska komponenta pri upodabljanju vojne. Naslednja faza, o kateri govorimo pa je ta, da je estetika nekako ušla iz okrilja umetnosti in se razširila na druge sfere. V teh sferah pa je znova našla svoj, sicer nikoli izgubljeni par - vojno. Danes je vojna estetizirana, ne toliko skozi slikarstvo in klasične upodobitvene tehnike, temveč skozi sodobno tehnologijo, skozi filme in televizijo. Današnja tehnična oprema nam torej omogoča da pokažemo ravno to, kar želimo in tako se lahko vojna pojavi pred nami kot čudovit ognjemet.

Druga stvar, na katero moramo biti pozorni pa je tudi že omenjen premik, prehod iz "pasivnega" estetskega uživanja vojne v sedanje, lahko rečemo "aktivno" uživanje vojne. Morda sta izraza neprimerna, vendar je s tem mišljena razlika med nekdanjim futurističnim poveličevanjem in dejanskem užitku ob uničenju. Če smo bolj natančni. Pri futuristih je šlo za fascinacijo nad novimi destruktivnimi stroji in še vedno romantičnim konceptom plemenite vojne. Danes pa ne moremo več uživati v statičnem občudovanju, potrebna je akcija. Tako se danes estetsko uživanje izpolnjuje v destrukciji, v samem dejanju uničenja, nikakor pa ne v posledicah. Razlog za to lahko morda iščemo v družbenih spremembah. Človek danes ni več toliko izpostavljen neposrednim nevarnostim in boju za preživetje, kot včasih. Vsekakor je še vedno izpostavljen, vendar je ta izpostavljenost bolj prikrita, zato tudi že omenjeni nerazložljivi občutek tesnobe, ki je vedno bolj prisoten. Včasih je torej zadostovalo uživanje v vojnih slikah, ker so ljudje v njih lahko podoživljali lastna izkustva. Danes lahko redko kateri izmed nas, mislim predvsem zahodno kulturo, govori o lastnem doživljanju vojne, zato tudi nismo sposobni doživljati vojnih slik na način kot v preteklosti. Potrebna nam je tehnologija, da nam v svoji popolnosti poda najbolj avtentično podobo vojne, ki pa ravno v tej avtentičnosti postane paradoksalna in nerealna. Samo takšna popolna, tehnično dovršena vojna pa je lahko lepa.

Teško bi to diplomsko delo označili kot apologijo sodobne umetnosti, prav tako pa tudi ni popolnoma pesimistična. Možno je slutiti, da ravno obračanje nazaj, k preteklim razvojnim procesom izvira iz želje *vedeti, kaj bo*. Upanje na lepo, boljše življenje, ki nam ga bo *prinesla prihodnost* se je umaknilo pred strahom, da bodo v dekorativni papir zavite nepredstavljive pošasti. Obstaja pa še večja bojazen kot strah pred vsebino darila. Ta, da nam ne bo več mar za samo bistvo, saj bomo zaslepljeni z bliščem zunanosti. Kljub temu, da ni naš cilj napovedovanje apokalipse, pa ne moremo mimo dejstva, da se vse nagiba k skrajnim pozicijam. Očiten je poraz realizma, z njim pa je izginila tudi vera v trdnost in stalnost sveta. Človek nima več stebra, katerega bi se oklenil, zato veruje v vse in hkrati ne veruje več v nič. Malikuje podobe, ki so NIČ.

SLIKOVNI DODATEK

slika 1: Francisco Jose de Goya (delo; Vojne grozote – "Disasters of War" – 1810 do 1823)

slika 2 : Francisco Jose de Goya (delo; Velika dejanja proti mrtvim - "Great Deeds Against the Dead" – 1810 do 1823)

slika 3: **Edvard** Munch (delo; Krik - 1893)

slika 4: Pablo Picasso (delo; Guernica - 1937)

slika 5: Jake in Dino Chapman (delo; reprodukcija Goye - 1990)

slika 6: Jake in Dino Chapman (delo; Pekel – "Hell" - 2000)

slika 7: Gilbert in George (delo; Smrt - 1984)

slika 8: Diego Velazquez (delo; Predaja Brede - pred 1635)

slika 9: Peter Paul Rubens (delo; Posledice vojne - 1638)

slika 10: Francisco Jose de Goya (delo; Streljanje 3. maja 1808 - 1814)

slika 11: Pablo Picasso (delo; Masaker na Koreji - 1951)

slika 12: Otto Dix (delo; Sedem smrtnih grehov - 1933)

VIRI

Ades, Dawn (1991) Dada and Surrealism. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 110-138. Thames and Hudson, London.

Baudrillard, Jean (1992) Konec družbenega. *Časopis za kritiko znanosti*, (XX)144-145, 39-50.

Baudrillard, Jean (1999) *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana.

Bell, Daniel (1965) *The end of Ideology - On the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*. The Free Press, New York.

Bell, Duncan (2002) Anarchy, power and death: contemporary political realism as ideology. *Journal of Political Ideologies*, (2)7, 221-239.

Benjamin, Walter (1998) *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana.

Bleiker, Ronald (2001) The Aesthetic Turn in International Political Theory. *Millennium – Journal of International Studies*, (30)3, 509-533.

Brandt, Willy (1986) *Organizirana blaznost*. Cankarjeva založba, Ljubljana.

Brejc, Tomaž (1988) *Guernica - Eseji o slikarstvu, politiki in vojni*. Delavska enotnost, Ljubljana.

Brejc, Tomaž (1991) *Temni modernizem*. Cankarjeva založba, Ljubljana.

Brglez, Milan (1999) Za realistično razumevanje in razlago institucionalizacije mednarodnih odnosov. *Časopis za kritiko znanosti*, (XXVII)197, 107-151.

Brzezinski, Zbignew (1995) *Izven nadzora – Globalno vrenje na pragu 21. stoletja*. Arah consulting, Ljubljana.

Butina, Milan (1997) *O slikarstvu – Likovnoteoretični spisi*. Debora, Ljubljana.

Callinicos, Alex (1991) *Against Postmodernism - A Marxist Critique*. Polity Press, Cambridge.

Carroll, Noel (1998) *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon Press, London.

Chomsky, Noam (1999) *The New Military Humanism – Lessons from Kosovo*. Pluto Press, London.

Collings, Mathew (2000) *This is Modern Art*. Seven Dials, London.

Debeljak, Aleš (1999) *Na ruševinah modernosti - Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Debeljak, Aleš (1989) *Postmoderna sfinga*. Založba Wieser, Celovec-Salzburg.

- Debord, Guy (1999) *Družba spektakla. Komentarji k družbi spektakla*. Panegrik. Študentska organizacija Univerze v Ljubljani, Ljubljana.
- Erjavec, Aleš (1995) *Estetika in kritična teorija*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.
- Erjavec, Aleš, Lev Kreft, Heinz Paetzold (1988) *Kultura kot alibi*. Komunist Ljubljana, Ljubljana.
- Franklin, H. Bruce (1994) From Realism to Virtual Reality: Images of America's Wars. V Jeffords Susan; Rabinovitz Lauen (ur.) *Seeing Through the Media*, 25-45. Rutgers University Press, New Brunswick.
- Freud, Sigmund (1999) Aktualna razmišljanja o vojni in smrti. *Problemi*, (XXXVII) 1-2, 123-145.
- Freud, Sigmund (2001) Inhibicija, simptom in tesnoba. *Problemi*, (XXXIV)1-2, 7-87.
- Freud, Sigmund (1999) Zakaj vojna. *Problemi* (XXXVII) 1-2,145-159.
- Fukuyama, Francis (1992) *The End of History and the Last Man*. Penguin Books, London.
- Gane, Mike (1991) *Baudrillard's bestiary, Baudrillard and culture*. Routledge, London and New York.
- Gellner, Ernest (1999) *Antropologija in politika. Revolucije v svetem gaju*. Studia humanitatis, Ljubljana.
- Golding, John (1991) Cubism. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 50-79. Thames and Hudson, London.
- Green, Christopher (1991): Purism, V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 79-85. Thames and Hudson, London.
- Grizold, Anton (2001) Varnostna paradigma v mednarodnih odnosih. V Grizold, Anton (ur.) *Človek, država in vojna*, 83-165. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.
- Gržinič, Marina (1996) *V vrsti za virtualni kruh – Čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Gržinič, Marina (1997) *Rekonstruirana fikcija – Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavandgarda teorija, politika, estetika 1997-1985*. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana.

Groys, Boris (2002) *Teorija sodobne umetnosti*. Študentska založba, Ljubljana.

Harrison, Charles (1991): Abstract Expressionism. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 169-212. Thames and Hudson, London.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1997) Estetika (odlomki). *Problemi (XXXV)*7-8, 169-183.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1998) *Fenomenologija duha*. Analecta, Ljubljana.

Horkheimer, Max; Adorno, W. Theodor (2002) *Dialektika razsvetljenstva. Filozofski fragmenti*. Studia humanitatis, Ljubljana.

Hribar, Tine (1990) *Sveta igra sveta*. Založba mladinska knjiga, Ljubljana.

Hyams, Jay (1984) *War Movies*. W.H. Smith Publishers Inc., New York.

Ignjatijef, Majkl (1999) *Virtuelni rat*. SAIZDAT FreeB92, Beograd.

Jameson, Frederic (1985) *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*. Kulturni radnik, (3)38, 34-9.

Jameson, Frederic (1992) *Postmodernizem*. Problemi-Razprave, Ljubljana.

Jeffs, Nikolai (1998) All you need is love (Nasilje, emancipacija pa tudi nekaj uvodnih besed...). *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, (XXVI)188, 9-43.

Jerman, Frane (1980) *Pogovori o filozofiji*. Zavod RS Slovenije za šolstvo, Ljubljana.

Jerman, Frane (1983) *Sprehodi po estetiki*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983

Kant, Immanuel (1999) *Kritika razsodne moči*. Založba ZRC, Ljubljana.

Kant, Immanuel (2001) *Kritika čistega uma*. Problemi, (XXXVIV)1-2, 9-164.

Klepec, Peter (2000) Totalitarizem – od subjekta k substanci. *Problemi*, (XXXVIII)4-5, 65-103.

Knutsen, L. Torbjorn (1999) *Vzpon in propad svetovnih redov*. Založba Mladinska knjiga, Ljubljana.

Kreft, Lev (1994) *Estetika in poslanstvo*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Kurnik, Andrej (1998) Politična teorija terorizma. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, (XXVI)188, 57-75.

Kuzmanič, Tonči (1999) Katastrofa humanitarnega – človekove pravice v funkciji samoopravicovanja vojne. *Časopis za kritiko znanosti*, (XXVII)195-196, 107-137.

Kuzmanič, Tonči (2002) *Policija, mediji, UZI in WTC - Antiglobalizem in terorizem*. Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije, Ljubljana.

Lash, Scott (1993) *Sociologija postmodernizma*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Lozar, Matej (1999) Multilateralizem - otrok neomarksizma? *Časopis za kritiko znanosti*, (XXVII)197, 65-83.

Luard, Evan; Simoniti, Iztok; Grizold, Anton ur. (2001) *Človek, država in vojna*. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.

Lucie-Smith, Edward (1991) Pop Art. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 225-239. Thames and Hudson, London.

Lynton, Norbert (1991): Exspressionism. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 30-50. Thames and Hudson, London.

Lynton, Norbert (1991): Futurism. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 97-106. Thames and Hudson, London.

Lynton, Norbert (1994) *Zgodba moderne umetnosti*. Cankarjeva Založba, Ljubljana.

Liotard, Jean-Francois (2002) *Postmoderno stanje*. Analecta, Ljubljana.

Marcuse, Herbert (1977) *Kultura i društvo*. Beogradski izdavački-grafički zavod, Beograd.

Marcuse, Herbert (1985) *Eros i civilizacija*. Naprijed, Zagreb.

Marx, Karel in Engels, Friedrich (1977) *Historični materializem – Izbor odlomkov iz del Karla Marxa in Friedricha Engelsa* (izbrali: Rade Kalanj, Vjekoslav Mikecin, Ivan Salečić). Mladinska knjiga, Ljubljana.

Masso, Ivi (1999) Moč in drugi v mednarodnih odnosih. *Časopis za kritiko znanosti*, (XXVII)195-196, 153 – 167.

Medved, Andrej (1998) *Sublimno in romantizem v sodobnem slovenskem slikarstvu*. Edicija ARTES, Piran.

Močnik, Rastko (1996) Onkraj utopizma. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (XXV)182, 101-120.

Natoli, Joseph (1997) *A Primer to Postmodernity*, Blackwell Publishers, Oxford.

Nietzsche, Friedrich (1991) *Volja do moči*. Slovenska matica, Ljubljana.

Oliver, Thaddeus (2001) Techniques of Abstraction. *Millennium – Journal of International Studies*, (30)3, 555-570.

Paetzold, Heinz (1987) Teorija avangarde kot faktor estetike. *Nova revija*, (6)58-60, 385-389.

Pečjak, Vid (1995) *Politična psihologija*. Samozaložba, Ljubljana.

Perniola, Mario (2000) *Estetika 20. stoletja*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Pettman, Ralph (2000) *Commonsense constructivism. The making of world affairs*. M. E. Sharpe, Inc., New York.

Platon (1976) *Država*. Državna založba Slovenije, Ljubljana

Roter, Petra (1999) Od režimske teorije do teorij mednarodnih režimov: razvoj preučevanja mednarodnih režimov. *Časopis za kritiko znanosti*, (XXVII)197, 33-65.

Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef (2000) *Art of the 20th Century*. Benedikt TaschenVerlag, Koln.

Russett, Bruce in Starr, Harvey (1996) *Svetovna politika*. Zbirka mednarodni odnosi, Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.

Rutar, Zora Ilc; Rutar, Dušan (1997) *Kaj poučujemo in preverjamo v šolah*. Didakta, Radovljica.

Salecl, Renata (2000) Umetnost vojne in vojna umetnosti. *Problemi* (XXXVIII) 4-5, 105-120.

Simoniti, Iztok (2001) Človek, država in vojna, V Grizold, Anton; Luard, Evan; Simoniti, Iztok (ur.) *Človek, država in vojna*, 15-83. Fakulteta za družbene vede, Ljubljana.

Smith, Roberta (1991) Conceptual Art. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 256-273. Thames and Hudson, London.

Solmon, Robert C.; Higgins, Kathleen M. (1998) *Kratka zgodovina filozofije*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Stangos, Nikos (1991) Preface. V Stangos, Nikos (ur.) *Concepts of Modern Art*, 7-11. Thames and Hudson, London.

Strange, Susan (1995) *Države in trgi*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Strehovec, Janez (1985) *Oblika kot problem. Razprave iz estetske teorije*. Cankarjeva Založba, Ljubljana.

Strehovec, Janez (1995) *Demonško estetsko*, Slovenska matica v Ljubljani, Ljubljana.

Strehovec, Janez (1994) *Virtualni svetovi - K estetiki kibernetične umetnosti*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Sylvester Christine (2001): Art, Abstraction, and International Relations. *Millennium – Journal of International Studies*, (30)3, 535-554.

Šabič, Zlatko (1999) Institucionalizacija mednarodne skupnosti od sedemnajstega stoletja do druge svetovne vojne. *Časopis za kritiko znanosti*, (XXVII)197, 15-33.

Ule Nastran, Mirjana (1997) *Temelji socialne psihologije*. Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana.

Veber, France (1985) *Estetika*. Slovenska Matica, Ljubljana.

Wander, Philip (1983) The Aesthetics of Fascism. *Journal of Communication*, (33)2, 70-78.

Weber, Cynthia (2002): 'Flying Planes Can Be Dangerous'. *Millennium – Journal of International Studies*, (31)1, 129-147.

Zadnikar, Darij (1992) Akceleracija Jeana Baudrillarda. *Časopis za kritiko znanosti*, (XX)144-145, 11-25.

Zupančič, Alenka (2000) Passage a l'art ali umetnost kot dejanje. Drugi del: Sublimacija in ljubezen. *Problemi*, (XXXVIII)1-2, 61-91.

Žižek, Slavoj (2000) Mit med pred- in post-moderno. *Problemi*, letnik (XXXVIII)4-5, 13-39.

Žižek, Slavoj (1999) Reč iz notranjega vesolja. *Problemi*, letnik (XXXVII)1-2, 5-29.

OPOMBE

⁰ Hipoteza, ki jo postavi Lash pravi, "da spremembe v zaznavanju v vsakdanjem življenju pripeljejo občinstvo za sprejem posebne kulturne paradigme v umetnosti." (Lash, 1993: 32).

¹ "Skozi 20. stoletje lahko namreč zasledimo gibanje, v katerem je diskreditirana sama ideja realnega, opuščena kot zadnja transcendenca, zadnja velika zgodba, zadnja velika iluzija/.../Teza, v skladu s katero smo (vsaj na 'razvitem Zahodu') dosegli konec ideologij pa ne pomeni nič drugega kot to, da obstaja le še ena ideologija, namreč ta, ki načelo realnosti postavlja za absolutno ureditev, mejo, kriterij." (Zupančič, 2000: 69) Tako po eni strani totalitarni sistemi prepovedujejo misliti drugače, diktatura realnosti pa gre še dlje, saj ustvari stanje, v katerem je nemogoče misliti drugače, "d/rugačnost/.../ni preganjana, temveč je sploh ni." (Zupančič, 2000: 70).

² Lyotard razlaga spremembo v odnosu do pridobivanja znanja. Pridobivanje vednosti namreč ni več neločljivo povezano s samo "formacijo duha in celo osebe,/.../odnos dobaviteljev in uporabnikov spoznanja do samega spoznanja stremi in bo stremel k temu, da dobi obliko odnosa proizvajalcev in potrošnikov trgovskega blaga do blaga samega, kar pomeni obliko vrednosti." (Lyotard 2002: 13).

³ "Konsumpcija tako ne pomeni zadovoljitve potreb (užitka), temveč je način družbene aktivnosti, s katero se posameznik integrira v potrošniško družbo, prilagaja normam obnašanja in označevanja, da je član te družbe." (Zadnikar 1992: 16)

⁴ V nasprotju z centralizacijo kapitala pa kapitalizem dezintegrativno in destruktivno vpliva na družbo. Žižek je celo mnenja, da se "kapitalistični razvoj nujno izraža kot ideološka 'regresija' v barbarske ritualizirane oblike družbenega življenja." (Žižek 2000: 36). Sodobno industrijsko življenje in kaotično nasilje povezano z njim razkraja tradicionalne civilizirane strukture, barbarsko nasilje je namreč samo potlačil "oklep civiliziranih navad" (Žižek 2000: 36).

⁵ Rutar (1999: 50) je zapisal, da "/človek s svojim govorjenjem in delovanjem ustvarja svet in resnico o njem." Verjetje v nek svet je namreč predpogoj za ustvarjanje sveta z izjavami. Pogoj resničnosti izjave pa ni ujemanje z objektivnim svetom, kajti tudi vsaka izjava je resnična samo v določenem svetu.

⁶ "Čas ni empiričen pojem, ki bi bil vzet iz kakega izkustva. Kajti hkratnost in sosledje sploh ne bi stopila v zaznavo, če ne bi bil v temelju a priori prisoten pojem časa. Le ob njegovi predpostavki si lahko predstavljamo, da je nekaj v enem in istem času (hkrati) ali v različnih časih (v sosledju)." (Kant 2001: 67) Časa torej ni možno odpraviti, pojave pa lahko odstranimo iz časa. Prav tako je s časom povezan tudi pojem spremembe in s tem gibanja kot spremembe mesta (Kant 2001: 67-68).

⁷ Na tem mestu naj omenimo kibernetske sisteme. Načelo, ki vlada znotraj takega sistema pa je načelo kombiniranja in komponiranja, gre za to da kibernetski sistemi v bistvu razpolagajo z vsemi sestavnimi elementi v mreži relacij, odnosov, zvez. Glede na to razpoložljivost in nestatičnost pa se nam izmuzne tudi klasično razmerje med objektom in subjektom. Niti ne moremo zveze subjekt-objekt sedaj prenesti na razmerje celotnega sistema, kot subjekta (čeprav je prevzel določene lastnosti subjekta) in okolja kot objekta (okolje nima značilnosti objekta). Dominacija sistema nad okoljem se umakne koordinaciji njunih učinkov in funkcij. (Debeljak 1989: 15)

⁸ Postmodernizem se namreč izključuje na ravni, ko trdi da je vsak pojav družbena konstrukcija, s tem pa ravno sam postane konstrukcija (Pettman 1999: 103).

⁹ V tem se ujema s Kantom.

¹⁰ "Forma čutnega zora torej pripada umetnosti, tako da je umetnost ta, ki zavesti prikazuje resnico v čutni upodobitvi, in sicer v čutni upodobitvi, ki ima v sami tej svoji pojavnosti nek višji, globlji smisel in pomen, vendar ne da bi hotela s čutnim medijem zaobseči pojem kot tak v njegovi občosti; kajti prav enotnost pojma in individualne pojavnosti je bistvo lepote in njene umetniške produkcije." (Hegel 1997: 169)

¹¹ "Zabava je podaljšek dela v razmerah poznega kapitalizma. Išče jo tisti, ki se želi umakniti iz mehaniziranega delovnega procesa, da bi mu bil na novo kos. Hkrati pa ima mehaniziranost tolikšno moč nad uporabnikom prostega časa in njegovo srečo, tako temeljno določa fabriciranje zabavnih dobrin, da ta ne more izkusiti drugega kot kopijo samega delovnega procesa." (Adorno, Horkheimer 2002: 149)

¹² "Modernost v širšem smislu besede predstavlja večplasten proces družbenih sprememb, ki obsegajo progresivno, čeprav postopno izboljšanje življenjskih pogojev v smislu tehnološkega napredka in pa tudi v načinih, kako modernost misli samo sebe." (Debeljak 1999: 1)

¹³ Več o tem v Marcuse, Herbert (1977) *Kultura i društvo*. Beogradski izdavački-grafički zavod, Beograd.

¹⁴ "Dadaisti so skušali šokirati buržuazijo, ki je bila odgovorna za vojno in družbeni propad, v ta namen so poskusili vse, česar so se mogli domisliti, slike so delali iz odpadkov, iz gnus vzbujajočih stvari, izdelovali so stroje, katerih edini smoter je bil smešenje racionalnosti in smotrnosti pravih strojev." (Butina 1997:185)

¹⁵ "Fragmentacija lepega, dobrega in človeškega ni stalno prisoten program avandgarde, je pa vedno njena konstatacija in začetna točka." (Kreft 1994: 32)

¹⁶ "Tehnična reproduktibilnost umetniškega dela spreminja odnos množic do umetnosti. Iz najbolj nazadnjaškega odnosa, npr. do Picassa, ga preobraža v naprednejšega, recimo do Chaplina. Naprednejši odnos pri tem označuje zadovoljstvo ob gledanju in doživljanju, ki prehaja neposredno in pristno v povezavo s stališčem strokovnega ocenjevalca. Taka povezava je pomembno družbeno dejstvo. Čim bolj se namreč zmanjšuje družbeni pomen umetnosti, tem bolj se pri publiku razhajata kritično in uživaško vedenje. V konvencionalnem uživamo brez kritike, resnično novo pa nejevoljno kritiziramo. V kinu pa se kritično in uživaško vedenje publike ujemata." (Benjamin 1998: 167) "Zabava in koncentracija sta si nasprotna pojma, ki bi ju lahko izrazili takole: človek se s koncentriranjem pred umetniškim delom pogloblja vanj, v umetnino se potaplja/.../Raztresena množica pa v nasprotju s tem vnaša v umetniško delo sebe samo." (Benjamin 1998: 173)

¹⁷ "Incestuozni stik kapitala in umetnosti, ki je vzbujal strah v obdobju romantike in posmeh v modernizmu je naposled le prišel na dan." (Debeljak 1999: 188)

¹⁸ Podobno kot pri Heglu.

¹⁹ Večina agresivnih dejanj naj bi se zgodila pod vplivom emocij, vendar kot meni Ule (1997: 256) emocije le niso nujna sestavina nasilja, temveč imamo pojav modernih 'elektronskih' vojn, ki potekajo brez emocij z čistim racionalnim izračunom o namenih in sredstvih.

²⁰ "Nuklearna vojna je morda največja univerzalna grožnja . Nanaša se na vse človeštvo enako, brez diskriminacije. " (Strange 1995: 50)

²¹ "Ideologija je utopija, saj je vanjo vgrajen mehanizem, ki vzdržuje pri življenju lažno upanje, da obstaja svet, ki ga je mogoče zaobjeti z enim samim pogledom, svet, v katerem so vsaj načelno nekatere stvari postavljene na ustrezna mesta. Ideologija je funkcionalistična, saj trdi, da vsaki stvari ustreza določeno mesto, ki ga mora zavzeti." (Rutar 111: 67)

²² Iz realističnega stališča so akterji v mednarodni skupnosti racionalni akterji, ki se ravnaajo po načelu koristi. Velikokrat kadar govorimo o mednarodnih odnosih in mednarodni skupnosti ne moremo mimo opredelitve *mednarodnih režimov*. Ti so namreč opredeljeni kot institucije, vsebujejo elemente, kot so: načela, norme, pravila in postopke odločanja (Roter 1999: 42). Čeprav so po tem opisu podobni organizacijam, se od njih vendarle razlikujejo, saj so omejeni le na določeno področje mednarodnih odnosov, ki ga urejajo, in so v nasprotju z organizacijami neotipljive entitete. Tako naj bi bili mednarodni režimi "pogojeni z razmerjem moči in odvisni od interesa posameznih akterjev" (Roter 1999: 41).

²³ Govori o morali črednega nagona, kajti "razvoj in dozoretev demokratičnega reda: vzgaja šibkost volje" (Nietzsche 1991: 81-82).

²⁴ Gre za problematičen odnos med reprezentacijo in reprezentiranim, govora je bilo že o naraščanju reprezentacij. Več o tem; Baudrillard, Jean (1999) *Simulaker in simulacija. Popoln zločin*. ŠOU, Študentska založba, Ljubljana.

²⁵ "Kapitalistična produkcija filmske umetnosti pa je tu vendarle pogojena s protislovnima načeloma, za razliko od podržavljenih produkcij nacizma in stalinizma. Na eni strani ji vlada načelo množične produkcije zabave s smotrom proizvodnje presežne vrednosti za vsako ceno, na drugi strani pa upravlja z njo načelo proizvajanja ideološkega aparata za organiziranje socialne percepcije množic." (Kreft 1994: 110)

²⁶ O tem govori tudi Strehovec v Strehovec, Janez (1995) *Demonško estetsko*, Slovenska matica v Ljubljani, Ljubljana.

²⁷ Žižek (1999: 5) navaja Lacana, ki umetnost opredeli "glede na Reč. Umetnost kot taka je zmeraj organizirana okoli centralne praznine, nemogoče-realne Reči." Morda lahko tu potegnemo vzporednico s Freudom, ki ga povzema Hribar (1990: 403), pravi, da "/č/lovekove biti ni mogoče izvesti na jaz. Jaz sem, to je stavek, ki pomeni: jaz je, kolikor sem; kolikor sem izpostavljen kot tu-bit. Bit je pred jazom. Ne samo moja bit, ampak bit vsega bivajočega. V tem smislu bit bivajočega 'transcendira' jaz. In ker bit ni nič bivajočega, čuti jaz to transcendiranje kot grožnjo ničča. Biti ne čuti kot opore, marveč kot brezno. Kot zev, kot lacanovsko luknjo prav na dnu, v temelju ali jedru samega sebe."

²⁸ "V estetiki nove mitologije, ki so jo na začetku 19. stol. oblikovali kot skupni program Schelling, Holderlin in Hegel, je nasprotje med lepim in vzvišenim odpravljeno. Lepo naj bi bilo le tisto, kar je vzvišeno in vzvišeno, če je zares vzvišeno, je lahko le lepo. Po tej logiki naj bi bilo z modernistično, natančneje, avangardno zavrnitvijo lepe umetnosti, torej lepega kot edinega kriterija umetniškosti umetnine, konec tudi sublimnosti vzvišenega. Kakor, da se je sublimno preselilo v nizko in nizkotno. Se pravi: sublimno je na paradoksalen način pričujoče tudi v modernizmu in pod okriljem estetike grdega." (Hribar 1990: 409)

²⁹ Kant (1999) govori v *Kritiki razsodne moči*, o dveh vrstah sublimnega: o matematičnem sublimnem in o dinamičnem sublimnem. Matematično sublimno presega številčno oceno razsežnosti, idejo sublimnega vsebuje neka ideja absolutne velikosti (neskončnosti), nad katero ni možna nobena večja. Proizvaja pa na tem mestu neko ganjenost, ki je ne more ocena velikosti s števili. Po drugi strani pa nam dinamično sublimno "dopušča vpogled v našo lastno končnost, pičlost časa, ki nam je dan" (Groys 2002: 141). Primeri za dinamično sublimno so siloviti naravni procesi, ki ogrožajo naše življenje, vendar pa pri tem ogrožanju ne gre za neposredno ogroženost življenja, temveč zgolj za idejo ogrožanja, gre za to, da človek sicer ne doživi lastnega konca, ampak ga samo misli in ga s tem imaginarno in estetsko uživa.

³⁰ Omenja Strehovec (1995)

³¹ Strange (1995: 57) trdi, da industrializacija sicer ni ukinila vojne in odpravila hrepenenja po moči, vsekakor pa je nov pomemben dejavnik, ki vpliva na povezovanje sveta in vse večjo gospodarsko soodvisnost med državami. Kljub temu pa "/i/racionalni strahovi, nerazumevanje in človeške napake lahko

še vedno povzročijo vojne, četudi porast blaginje, ki je rezultat industrializacije, vse bolj kaže na njihovo nesmiselnost." (Strange 1995: 57).

³² Kantu (1999) namreč estetska dimenzija pomeni medij, kjer se srečajo čutila in intelekt. Posredovanje je možno prek domišljije, na tej točki se namreč srečata narava in svoboda.

³³ "Sodobne vojne potrebujejo svoje snemalce in fotografe, ne slikarjev, njihov tehnološki in absolutno pragmatični status onemogoča humanistično refleksijo vojne, kakršno poznamo iz antične tradicije/.../ Moderna vojna je vojna izpraznjenega smisla in cilja, je popolnoma brezpravno doživetje, dogajanje smrti, fizično spoznanje in ne metafizični prag bivanja" (Brejc, 1988: 107) Človek v tem svetu naj ne bi imel več nobenega upanja. Tudi po smrti se ne bo mogel več vrniti na, od atomske katastrofe, zastrupljeno zemljo.

