

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Sašo Stojanov

Trojna spirala

–

Znanost, umetnost in religioznost v elektronski plesni glasbi

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Sašo Stojanov

Mentor: red. prof. dr. Aleš Debeljak

Trojna spirala

–

Znanost, umetnost in religioznost v elektronski plesni glasbi

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Mami in Očetu se zahvaljujem za spočetje 2. otroka – mene. Brez vaju neizmerno uživanje, občutenje estetskega ugodja ob poslušanju glasbe ne bi bilo možno ...

Iskrena hvala gre dr. Alešu Debeljaku za iskrivo pikre, dobronamerne pripombe tako tekom študija, kot tudi pri izdelavi diplomskega dela. Vsem prisotnim in akademsko predanim na oddelku za kulturologijo pa želim uspešno prihodnost ...

Prijatelji ... Veste, kdo ste, veste kje, smo bili, ne veste pa, kam nas nese. Hvala za glasbeno barvito preteklost! Brez vas bi bilo drugače, bilo pa je superrealno. Tako naj tudi ostane ...

Zahvalil bi se tudi vsem nepoznanim izdelovalcem in prenašalcem začimb, predvsem pikantnih. Ob uživanju teh se počutim mogočno, stoječ na realnih tleh ...

»Kaj iščete? Povejte! In kaj pričakujete?

Ne vem; hočem neznano. Kar mi je znano, nima meja. Hočem še več.

Primanjkuje mi zadnja beseda«.

»Močni čarodej«

(libreto za opero, ki ga je Busoni napisal po Josephu Arthurju Gobineauju)

Trojna spirala – Znanost, umetnost in religioznost v elektronski plesni glasbi

Rdeča nit diplomskega dela je prepletanje treh sfer človekovega udejstvovanja, in sicer znanosti, umetnosti in religioznosti. Obljublja tudi na prvi pogled težko razumljivo preslikavanje vednostnih sfer iz ene v drugo z namenom, da bi dregnilo v esenco elektronske plesne glasbe. Rojstvo esence avtor poskuša datirati še pred začetkom moderne znanosti, to je med Platonom in aristotelsko fiziko, kjer poišče zametke za kontinuiran razvoj moderne znanosti. V interesu diplomskega dela je tudi prikaz aplikacije znanosti v sfero umetnosti, kjer se avtor opre na Strehovčev koncept tehnološke umetnosti – platformo – ki omogoči rojstvo estetskega človeka v paradigmi tečna. V finalu miselnega labirinta avtor z navezovanjem na interakcijo človek – stroj predstavi specifično rave situacijo z namenom, da Eliadin koncept svetega detektira v moderni tribalnosti ter izvede analogijo s preteklostjo. V tako zasnovanem teoretskem reflektiranju avtor pojasni tezo o Homo aestheticusu, ki lastno estetsko realnost dojema kot profano religiozno.

Ključne besede: rojstvo moderne znanosti, tehnološka umetnost, sveto, moderna tribalnost, Homo aestheticus.

Triple spiral – Science, art and religiosity in electronic dance music

The main purpose of this BA thesis is linkage between three spheres of human practice: science, art and religiosity. It promises, what at first seems hard to comprehend, a transmission of spheres of knowledge from one into another with an aim to locate the essence of electronic dance music. The author tries to set the birth of that essence before the beginning of modern science. It is certainly in the interest of this BA thesis to present the application of science in the art sphere, referring to Strehovec's theoretical concept of technological art – platform – which enables a raise of an aesthetic human being in a techno paradigm. The conclusion brings an attachment to a man – machine interaction aiming to present a specific rave situation and detect Eliade's concept sacredness in modern tribalism. Last but not least, one of the theses demands to realize logic of analogy with ancient times. The end goes along with analyzing the thesis about Homo aestheticus – he who comprehends aesthetic reality inside the frame of profanity.

Key Words: The birth of modern science, technological art, sacredness, modern tribalism, Homo aestheticus.

KAZALO

1	UVOD	7
2	FILOZOFSKA PLATFORMA ZA ROJSTVO ZNANOSTI.....	13
2.1	MED PLATONOM IN ARISTOTELSKO FIZIKO	14
2.2	OD VPRAŠANJA »ZAKAJ« IN NADOMESTITEV Z VPRAŠANJEM »KAKO«	15
2.3	MEHANICIZEM	21
2.3.1	Znanost in stvarnost	21
2.4	ZNANOST IN DRUŽBA, ZNANOST V TEHNOLOGIJI: VPLIV NA SEGMENT DRUŽBENEGA DELOVANJA.....	22
3	UMESTITEV ELEKTRONSKE GLASBE.....	24
3.1	KOMPLEMENTARNOST POLJA ZNANOSTI IN SFERE UMETNOSTI	26
3.2	RAVEN VPLIVANJA STROJA NA UMETNOST	27
3.3	RAVE NA TEHNOLOŠKI PODSTATI.....	30
4	REGULACIJA POLJA UMETNOSTI.....	32
4.1	REDUKCIONIZEM V MUZIKOLOGII	32
4.2	POJMOVANJE UMETNOSTI – IZKUSTVO ESTETSKEGA	34
4.3	TEHNOESTETIKA IN KIBERNETIČNA UMETNOST	37
4.3.1	Elektronska glasba kot tehnološka umetnost.....	40
4.4	INTERAKCIJA: ČLOVEK – STROJ.....	43
5	RAVE: ANALOGIJA S PRETEKLOSTJO – MODERNA TRIBALNOST.....	45
5.1	SVETO PREVEDENO V GLASBENO	47
5.2	S PLESOM DO STANJA »BITI IZ SEBE«.....	48
5.3	MAFFESOLIJEV KONCEPT TRIBALNOSTI: SVETO V SFERI TEHNA	49
6	ZAKLJUČEK.....	52
7	LITERATURA.....	53

KAZALO SLIK

Slika 4.1: Poglavitno razmerje med sestavinami tehnokulture.....	41
Slika 7.1: Ponazoritev transformacije konteksta tribalnosti.....	46

1 UVOD

Glasba naj bi v nas vzbujala upanje na boljši jutri – na svojstven način povečuje sedanost in v zagrenjenem človeku razplamti hrepenenje, ga očara v stiku s tistim nedorečenim, še več, profano religiozno obarvanim. Istočasno se zdi, da nima smisla, njen izvor diši po neznanem (neizrekljivem, a čutnem) in izginja v neznano. Literatura nam pripoveduje zgodbe, vizualne umetnosti nam poskušajo zgodbe prikazati. Pri glasbi se zdi, kot da stoji sama zase. Dojema se kot nekaj najbolj intimnega, direktnega in resničnega. Mislim, da ni pretirano rečeno, da je »biti izgubljen v samem sebi« imanentno stanju »biti izgubljen v glasbi«. Nasproti takšnemu načinu interpretacije stoji subjekt, ki glasbo posluša doživljajsko – analitično (teoretsko – reflektivno usmerjeni jaz), jo secira znotraj širšega družbenega polja in razpotegne v neko drugo realnost, ki z glasbeno realnostjo ni neposredno povezana, je pa njen nujni pogoj – znanost in njena aplikacija v glasbeno tehnologijo. Zahodni teoretiki pogosto uporabljajo akustične kriterije in kot glasbo navajajo »zvoke z rednimi in periodičnimi tresljaji« (Culver v Merriam 2000, 53), kot hrup pa »zvoke, pri katerih ne moremo razlikovati višine tonov (Seashore v Merriam 2000, 53). Bartholomew pravi, da »zvok, ki je bodisi tako kompleksen bodisi tako nereden ali oboje, da se zdi, kot bi ne imel tona, ko ga slišimo, imenujemo hrup«, a dodaja, »da med tonom in hrupom seveda ni jasne meje« (ibid.). Težava se še poveča, ko ugotovimo, da se to, ali določene zvoke sprejmemo kot glasbo ali ne, spreminja tako pri različnih posameznikih kot v času; tako klavirja niso od nekdaj sprejemali kot glasbeni inštrument (Parrish v Merriam 2000, 54), podobno so v določenem obdobju zavračali Beethovno glasbo, danes pa potekajo burne razprave v zvezi z različnimi oblikami elektronske glasbe. S stališča logike komponiranja evropske klasične glasbe se zdi, kot da si slednja tega statusa niti ne zasluži. A kot bom prikazal v nadaljevanju »Glasba nikakor ni le 'posebno kraljestvo tonov'; glasba odraža – na številne načine transformirano – družbeno stvarnost. To lahko posebno dobro dojamemo in interpretiramo pri delih, v katerih so postali šumi strojev sestavni del glasbe« (Rösing v Kuret 1994, 39). To kar mnogi zunanji poslušalci občutijo kot hrup, je nekaterim način življenja, ki je podrejen specifično urejenemu sistemu zvoka. Kar me raziskovalno navdihuje je točka zgodovine razvoja toliko nazaj, ko se sploh pojavi možnost rojstva elektronske plesne glasbe. In ker je odnos človeka do tehnologije tudi odnos človeka do znanosti, v našem primeru seveda tudi umetnosti, stopim še en korak nazaj – v polje filozofije umetnosti, da bi bralcu kar se da izrisal kompleksnost mišljenja, ki po mojem

mnenju med drugim rezultira v elektronski plesni glasbi. Moj namen torej ni samo razmišljati o glasbi, ampak razmišljati skozi glasbo.

Za prihajajoče besedilo bi nemara lahko rekli, da nima zornega kota, saj stremi po *ptičji perspektivi*, tisti, ki se nadeja, da fenomen preučevanja uvidi s skrajne višinske distance. Na nek način gre za natančen oris zunanje značilnosti glasbe in kontekst, v katerega je umeščena. Sama razmestitev oziroma triada znanost – umetnost – religija je rezultat hkratnosti emocionalne izključitve in racionalne vključenosti avtorja, pri čemer esencialen položaj zavzema individualna ontološka radovednost. Gre torej za racionalno zajemanje/povzemanje sistema elektronske plesne glasbe v zgodovinskih in filozofskih dimenzijah, iz globine občutij preko spremljajoče zavesti.

Cilj diplomskega dela je predstaviti kompleksno pojavnost elektronske plesne glasbe, začevši s predpogoji nastanka (zgodovinsko – filozofski premiki miselnih okvirov), njeno umeščenost v sfero moderne/kibernetske umetnosti in percepcijo le-te v sferi religioznega. Moj glavni namen je, z analičnim pristopom treh sistemov človekovega udejstvovanja (znanost, umetnost in religija), prikazati preplet abstraktnih teorij in aplikativnost teh na področje tehnike in njihovo nadaljevanje v umetnosti. Kot končni rezultat združitve znanosti in umetnosti bom pojasnil tezo o subjektu, ki dogajanje dojema kot profano religiozno.

V prvem poglavju se bom ukvarjal z nastankom in razvojem znanosti, in sicer po principu *sprememba filozofskega toka narekuje spremembe v razvoju znanosti*, ter se poskušal približati ontologiji elektronske plesne glasbe in njenin nezavednim zametkom. Z zgodovinskim pristopom proučevanja dotičnega fenomena skozi teoretični vidik si bom pomagal pri definiranju rojstva elektronske plesne glasbe. Ta pristop bo tudi oporna točka *v drugem poglavju*, ki mu bom dodal sociokulturne aspekte pojavnosti znanosti z namenom prikazati preplet treh sfer človekovega udejstvovanja, tj. znanost – umetnost – religija. *Tretje poglavje* pripada pojmovanju umetnosti kot striktno individualnega zrenja, hkrati pa prikazuje tehno glasbo kot del tehnološke umetnosti ter kompleksnost oziroma pogoje, ki so sploh omogočili njen nastanek. *Četrto poglavje* bo posvečeno iskanju analogije med plemensko ritmičnostjo ter ritmičnostjo v klubih, oziroma razumevanju transformacije telesnih, plesnih in tribalnih občutenj v urbanost nočnih klubov. V končni fazi želim prikazati kontinuiteto emocionalne komponente rituala (interakcija glasbe in plesa).

Izdelava diplomskega dela bo v celoti potekala kot proces preučevanja strokovne literature, z metodo komparacije (primerjavo različnih virov: domači in tuji, članki, knjige, spletni mediji) in metodo kompilacije (povzemanje različnih virov) in na ta način skušal ustvariti originalno povezovanje teoretskih stališč v nadgrajeno vedenje. Soočenje s številnimi teoretičnimi in strokovnimi razpravami je sledilo po metodi opazovanje z udeležbo¹. Primarno teoretsko podlago, delno pa tudi vir inspiracije, sem črpal po Janezu Strehovcu, ki mu »modifikacija, nenavadne povezave in hibridizacija« kot princip razumevanja novih paradigem, nikakor niso tuji. Predvsem se opiram na delo Tehnokultura – kultura tehna (1998), kjer »subjekta tehno paradigme ne obravnava zgolj kot pripadnika specifičnega življenjskega sloga ter glasbenega gibanja, marveč kot nekoga, čigar življenje močno koketira z virtualni svetovi«². Paralelnost in ujemanje moje zvedavosti s Strehovčevim mišljenjem je nevede vzniklo pred dejansko seznanitvijo z njegovim teoretskim opusom. To me je posledično privedlo do ideje, da je elektronsko plesno glasbo (kot tudi marsikaj drugega) skozi logos spoznanja možno izpeljati že iz filozofije znanosti.

¹ »V osnovi gre za abstraktno muziko, ki jo ljudje lahko vidijo na svoj način« (Umek v Golob 2008).

² Strehovec (2008).

OPREDELITEV KLJUČNIH POJMOV

1. ZNANOST

»Koncept znanosti je v stari Grčiji nastopal kot teoretska dejavnost, ki nima povezave z empirijo. Ta koncept znanosti se je ohranil vse do pojava modernega naravoslovja. Njegove filozofske in epistemološke temelje sta podala velika grška filozofa, Platon in Aristotel, in vse do nastanka novoveške znanosti so ti temelji določali veljavno polje znanstvenega raziskovanja« (Mali 2002, 15).

»To, kar danes imenujemo znanost, si je v preteklosti pridobilo nekatere temeljne značilnosti, ki jih ohranja še danes in so se ustanovnim očetom upravičeno zdele nekaj novega v zgodovini človeške vrste. Nekakšen artefakt oziroma kolektivna pobuda, zmožna, da preraste samo sebe v prizadevanju, da spoznava svet in posreduje na svetu« (Rossi 2004, 18).

»Pojem moderne znanosti povezujem s paradigmo znanstvenega mišljenja, ki je v ospredje svojega epistemološkega zanimanja postavilo eksperiment, matematično opisovanje izkustvenega sveta narave in njegovo tehnično izkoriščanje« (Mali 2002, 6).

»Zgodovina znanosti nam lahko pomaga, da se zavedamo, da racionalnost, logična strogost, preverljivost trditev, javnost znanstvenih dosežkov in metod in pa sama struktura znanstvene vednosti kot nečesa, kar je zmožno rasti samo iz sebe, niso trajne kategorije duha niti večna dejstva človeške zgodovine, temveč zgodovinske pridobitve, ki se že po definiciji lahko izgubijo ali spremenijo« (Rossi 2004, 353).

Znanost oziroma znanstveno spoznanje predstavlja sistematično in zavestno organizirano družbeno dejavnost (glej Ule 2006, 217), in sicer kot:

- metodično zbiranje, opis in analiza podatkov o pojavih, problemih in vprašanjih, ki jih raziskujemo,
- oblikovanje znanstvenih domnev (hipotez),
- formuliranje znanstvenih zakonov in znanstvenih teorij,
- preverjanje oziroma dokazovanje in zavračanje domen na podlagi zbranih podatkov in drugih sprejetih ugotovitev,

- sistematično razumevanje enotnosti pojavov ali problemske enotnosti na določenem področju spoznanja.

2. UMETNOST

Za klasificiranje umetnosti pred razsvetljenstvom so ključne metafizične koncepcije umetnosti, in sicer lepota (kar ni lepo ni v umetnosti; povzdigovanje človeka v kozmos), narava (umetnost je posnemanje narave) in estetsko izkustvo (v širšem smislu). Umetniško v mojem primeru v bistvu pade pod obnebe moderne estetizacije vsakdanjega sveta. Proces estetizacije je uveljavil dve glavni spremembi v odnosu med umetnostjo in življenjskim svetom – industrijsko oblikovanje, oglaševanje in trženje so pripomogli k razširitvi proizvodnje različnih estetskih oblik preko posameznih umetniških del in drugič, življenjskemu svetu. Umetniška dela so tako izgubila status nosilcev resnice, radikalne negacije in kritičnega zavračanja (Debeljak 1999).

V nadaljevanju bom elektronsko plesno glasbo predstavil z odmikom od tradicionalnega pojmovanja umetnosti in estetike 20. stoletja, lahko bi celo rekel, da jo bom razumel kot znanstveno umetnost, zaradi vse prisotnosti tehnološkega faktorja. Navkljub temu se spogledovanju z postmoderno institucijo umetnosti ni moč upreti. Če izpostavim ključne značilnosti, bi te bile: a) odklanjanje subjektivnosti in individualnosti del zaradi neskončne možnosti tehničnega reproduciranja), b) sprejemanje blagovnega fetišizma ter c) politična ravnodušnost; umetnost ne predstavlja več alternativne resničnosti. Umetnost se torej radikalno poglobi, umetniška dela postanejo del trga. Prav tako se zabriše razlika med duhovnim in materialnim, med umetniškim in neumetniškim. Pojavlja se vprašanje o prisotnosti transcendece umetniških del (Debeljak 1999). S pomočjo prepričanja o glasbi kot najbolj »abstraktni« estetski govorici (Tomc 2000, 268), s katero lahko ilustriramo estetsko občutenje, se diplomsko delo dotakne možnosti, da transcendentno vendarle deluje, estetskost pa je pri tem »neklasično filtrirana«.

3. RELIGIJA

»Prve sociološke definicije religije so nastale ob prvih refleksijah, ob prvih poizkusih pogleda na religije kot na objekte znanstvene obravnave. Praviloma je bilo zanje značilno, da so bile močno obremenjene s kulturo oziroma religijskim okoljem proučevalca, to je z ideologijo same okoljske religije (culture-bound). Zaznamovanost z evropsko kulturo in krščanstvom se je npr.

izražala v taki definiciji: *Religija je (1) verovanje v vrhovno bitje (Boga), ki (2) človeku nalaga moralni kodeks, po katerem naj se ta ravna in (3) obljublja povračilo: kot nagrado za izpolnjevanje predpisanega kodeksa zagrobno nebeško življenje – kot kazen za neizpolnjevanje kodeksa – pekel*« (Smrke 2000, 23).

Konzument (elektronske) plesne glasbe bi nemara celo lahko padel v objem »klasične« definicije. Pa poglejmo: vrhovno bitje je prispodoba za didžeja, moralni kodeks, ki mu ga nalaga, pa so izbrane skladbe, ki tvorijo njegov opus. Kaj mora storiti, da bi ravnal pravilno? Plesati mora do onemoglosti, da bi na ta način dosegel nebeško blaženost. In pekel? Zgolj poslušanje zvočne kulise v odsotnosti plesa. Kar želim poudariti ni religija v institucionalnem smislu, temveč individualna religioznost, nekakšna subkulturno/glasbena oblika religije. Ta v bistvu na novo vpliva na posameznikov svetovni nazor in se sčasoma preoblikuje do te mere, da prevlada in vodi subjektivni izraz. Njegovo področje svetega kozmosa tako ni več religiozna reprezentacija, marveč preslikava glasbenega v religiozno. To pa koketira s transcendentnim, preseganju človekove narave.

2 FILOZOFSKA PLATFORMA ZA ROJSTVO ZNANOSTI

Izmuzljivost raziskovalnega problema je vzrok za začetek sistematičnega upovedovanja in medias res, ki bo bralcu omogočil spoznavanje bližnje preteklosti znanstvene misli. Za razumevanje razvoja moderne znanosti 17. stoletja – brez katere tehnološkost, ki kot enega izmed lastnih sadov ponuja tudi stroje za produciranje sintetičnega zvoka, sploh ne bi bila možna – bom razložil omenjeno obdobje. Zgodovina znanstvene misli nas bo takoj zatem vodila nazaj v preteklost z namenom, da bi uvideli prihodnost oziroma sedanost. Preučevanje 17. stoletja – zgodovine znanstvene misli, »razvoja znanstvenih idej: filozofskih, metafizičnih, religioznih« (Koyré 2003, 7), bo razjasnilo bolj oddaljena obdobja struktur filozofskega mišljenja. Namreč

17. stoletje, ki je hkrati vir in rezultat globoke duhovne preobrazbe, ki ni preobrnila le vsebine, ampak celo okvire naše misli: zamenjava končnega in linearnega Kozmosa antične in srednjeveške misli z neskončnim in homogenim Univerzumom implicira in zahteva spremembo prvih načel filozofskega in znanstvenega mišljenja, pa tudi zamenjavo temeljnih pojmov, pojmov gibanja, prostora, vednosti in biti (Koyré 2003, 8).

Takšnemu zgodovinskemu preskoku ustreza njemu lastna zgodovina, ravno zato pripovedno shemo vračam na njen začetek, v preplet tako realističnih, kot tudi antirealističnih vzrokov in posledic linearnosti razvoja. Zilsel (v Mali 2002, 12) trdi, da »pred moderno znanostjo epistemoloških temeljev znanosti še ni bilo«, saj ni bilo:

- kategorije naravnega (družbenega) zakona; odkrivanje naravnih zakonitosti;
- kategorije ekperimenta; (odkrivanje naravnih zakonitosti po poti ekperimenta);
- kategorije napredka v znanosti,

oziroma med njimi ni obstajala logična povezava. Govorimo o klasičnem pojmu znanosti, katerega nastanek povezujemo s kategorijo *logosa*. Logos v grščini pomeni besedo, pojem, argument, dokaz. Ta razlaga že predstavlja začetno točko »argumentativnega, na dokazih temelječega mišljenja ('logon diadonai'), s katerim je dolg zgodovinski proces znanstvenega mišljenja in filozofske samorefleksije pričel tlakovati usodo prihajajočih obdobj« (Mali 2002, 12). Odprta je bila pot svobodi in kreativnosti človeškega duha. Skozi obdobje več kot dveh tisočletij se je spreminjal tako družbeni kontekst razvoja znanosti kot tudi njeni epistemološki temelji. Zgodovinarji in filozofi znanosti so pojav znanstvenega mišljenja v stari Grčiji

pogosto povezovali z obdobjem antičnega razsvetljenstva, ki sega v čas 6. in 5. stoletja pred našim štetjem (Steenblock et al. v Mali 2002, 13). Po besedah zgodovinarja Arthur Koestlerja v tem času »začne kot prebujajoči se spomladanski piš, racionalni um jonskih filozofov prebujati zasanjani svet mitoloških predstav« (Koestler v Mali, ibid.).

2.1 Med Platonom in aristotelsko fiziko

Zgoraj omenjeno priča o koherentnosti pojavov, ki jih obravnavam. Namreč, v svoji analizi se pomikam od znanosti preko filozofskih traktatov, le-ti pa so zgodovinski odmik od mitološkega načina mišljenja. Nova *episteme* (episteme kot zanesljivo oziroma dokazano vedenje) za seboj pusti ostarelo, miselno preživeto *episteme*, pred seboj pa vkopava še ne predvideno *episteme*. V antiki je bil koncept znanosti kot episteme

najprej antropološko in ontološko zasnovan. Pojem znanosti se je torej najprej vezal na človekovo držo (habitus). Že Platonov mentor Sokrat je skušal odkriti, kaj je skupno vsem krepostnim dejanjem, ki naj bi bili temelj človekove sreče in dobrote, in četudi naj bi Aristotel v manjši meri kot Platon povezoval temelje človekovega spoznanja s transcendentnimi temelji njegovega krepostnega delovanja, je vendarle obema, pravzaprav antični misli v celoti, skupno, da se človeku arhetipi ne razodevajo toliko po poti čutnega spoznanja, temveč po poti uma (Mali 2002, 14).

Kot ugotavlja Mali, je celotna grško intelektualna misel vztrajno iskanje odgovorov na ontološka vprašanja, približevanje absolutnemu, ki je padlo pod obnebjje božjega.³ Filozofi so si z nenavadnimi in udarnimi tezami na svojstven način prisvajali realnost sveta. Pojmovanje bistva človeka oziroma substance *bit* je bilo torej izhodiščna točka za podajanje svojega modela realnosti, »iskanje končnih form, arhetipov« (ibid.).

Ne glede na Uletovo trditev v svojem Logosu spoznanja (Ule 2001, 33–34), da misli še vedno največkrat pomenijo zmes racionalnega diskurza, mitološke in poetične imaginacije in estetskih občutenj, in nekaterih zgodovinarjev, ki so šli še dlje ko pravijo, »da znanost kot taka – vsaj moderna znanost – v temelju ni bila nikoli zares povezana s filozofijo« (Koyré 2006, 24), bom razkril izvor moderne znanosti kot revolt kozmologiji, vsekakor pa nujno prisotnost vpliva filozofske misli. Tako nam E. Strong v svojem znanem delu *Procedure and Metaphysics* (ibid.) razlaga, da filozofski predgovori in uvodi velikih ustvarjalcev moderne

³ Ta dejavnost, soočanje z literarnim božjim, je bila imanentna najpomembnejšem literatom tistega časa (Homer, Hezoid, Ajshil, Sofoklej in drugim) in so časovno pred jonsko filozofijo, z njenim prihodom pa dobijo lastnosti temeljnih ontoloških, gnoseoloških in aksioloških principov.

znanosti v njihova dela najpogosteje niso nič drugega kot vljudnostne ali predpisane geste, izrazi konformističnega strinjanja z duhom časa, in da celo tam, kjer razkrivajo iskrena in globoka prepričanja, niso nič bolj pomembni, nič bolj povezani s postopki, se pravi s pravim delom teh velikih osebnosti, kot njihova religiozna prepričanja.

2.2 Od vprašanja »zakaj« in nadomestitev z vprašanjem »kako«

Kot antipod miselnim vrednotenjem človeške misli, se poraja avtor slavnega dela *Metaphysical Foundation of Modern Physical Science*, E.A. Burtt, ki je skoraj edini, »ki priznava pozitiven vpliv in pomembno vlogo filozofskih pojmovanj pri razvoju moderne znanosti. A tudi Burtt v njih ne vidi nič drugega kot podporo, gradbene odre, ki učenjaku pomagajo oblikovati in formulirati znanstvene koncepte, ki pa jih je mogoče odstraniti, ko je teoretična konstrukcija narejena, in jih kasnejše generacije tudi dejansko odstranijo« (v Koyré 2006, 24). Torej, ne glede na to, kakšne so paraznanstvene ali ultraznanstvene ideje, ki so vodile Keplerja, Descartesa, Newtona ali celo Maxwella proti odkritjem, so konec koncev le malo pomembne ali sploh ne. Šteje le dejansko odkritje, postavljen zakon, zakon planetarnih gibanj, ne pa harmonija sveta, ohranitev gibanja in ne božanska nespremenljivost⁴. Kot je rekel Heinrich Herz: »Maxwellova teorija, to so Maxwellove enačbe« (ibid.). Ta koncept znanosti, kar sem dejal že uvodoma, se je ohranil vse do nastanka modernega naravoslovja. Njegove filozofske in epistemološke temelje sta podala velika grška filozofa, Platon in Aristotel, in vse do nastanka novoveške znanosti so ti temelji določali veljavno polje znanstvenega raziskovanja. Znanost je sicer tudi še pri Heglu, tako kot pri velikih grških filozofih, ohranjala atribut metafizičnosti, saj so bile za Hegla izjave znanstvene, samo če so bile prirejene oziroma podrejene teološkemu merilu. Kljub deifikaciji logosa je Heglu uspelo vnesti v sistem znanstvenih trditev dinamično in zgodovinsko razsežnost. To samo dokazuje, kako težavna je povsem nedvoumna in jasna tipologija zgodovinskih stilov mišljenja, za katero si sicer danes prizadevajo številni zgodovinarji, filozofi in sociologi⁵. Še nazornen »stanje nedorečenosti« vpliva filozofije na moderno znanost prikazuje priznanje

⁴ To omenjam v želji bralcu pojasniti, da dognanja iz denimo kozmologije ni »tisto pravo« o moderni znanosti, temveč šele uvajanje matematičnih pravil v geometrijo. Vsi filozofi pa se imeli osebni, reflektivni obračun s postavitvijo Boga v materijo, kozmos itd. Teorija moderne novoveške znanosti gre v smeri, da ima znanstvena metoda veljavo, vprašanja o bivajočem pa padejo izven polja znanstvenosti. Opazovanje narave se znotraj okvira moderne novoveške znanosti razume kot eksperimentiranje, važen je učinek neke nastavljene teorije.

⁵ Manfred Riedel ponuja tipologijo, v okviru katere antična znanost nastopa kot »teoretska«, srednjeveška kot »didaktična« in novodobna kot »sistemska«, Kurt Eberhard pa postavlja ločnico med »mistično-magičnim«, protoznanstvenim tipom mišljenja, ki je lasten kulturi lovcev, »dogmatskim-deduktivnim« stilom znanstvenega

da Faradayevega dela ne moremo več razlagati z njegovo pripadnostjo obskurni sekti sandemancev, kot tudi ne Gibbsovega z njegovim prezbeterijanstvom, Einsteinovega z judovstvom ali dela Louisa de Broglieja z njegovim katolicizmom (nepremišljeno pa bi bilo zanikati vsak vpliv, poti duha so namreč tako čudaške in nelogične!) (Koyré 2006, 25).

Preprosto – ali vsaj mogoče – bi bilo na primer pokazati, da velika bitka, ki prevladuje v prvi polovici 18. stoletja, bitka med Leibnizom in Newtonom, v končni fazi izvira iz teološko – metafizične opozicije, in da to ni opozicija dveh nečimrnosti ali celo dveh tehnik, »ampak popolnoma preprosto dveh filozofij« (Koyré 2006, 26). Po Koyrévem (ibid.) prepričanju nas zgodovina znanstvene misli torej uči:

- 1) da znanstvena misel ni bila nikoli popolnoma ločena od filozofske misli;
- 2) da so velike znanstvene revolucije vedno določali preobrati ali spremembe filozofskih pojmovanj;
- 3) da se znanstvena misel – govorimo o fizikalnih znanostih – ne razvija *in vacuo*, ampak je vedno v nekem okviru idej, temeljnih načel, aksiomatskih dokazov, o katerih običajno menimo, da so lastni filozofiji.

Kot vidimo obstajajo številne klasifikacije in razlikovanja glede poteka znanstvenosti, prepleta z mitološkim in paraznanstvenim. Vesel sem, da lahko na tej točki razprave izrazim strinjanje s Koyréjem, namreč »brez Aristotlove filozofije in kozmologije, brez njegovega jezika in logike, njegovih utemeljitev in struktur, nenazadnje brez aristotelizma kot odločnega nasprotnika najprej platonizma⁶ in pozneje novodobnega naravoslovja, se filozofija, teologija in seveda znanost kot taka skozi svojo zgodovino sploh ne bi razvijali, kot so se« (Tarnas v Mali 2002, 17). In kje je razkorak s platonističnim filozofskim sistemom? Upor zoper subjektivizem! »Tako je izključil čutno percepcijo (aisthesis) kot temelj spoznanja resnice. V okviru platonističnega mišljenja čutna percepcija ne zmore posredovati spoznanja resničnosti bivajočega« (ibid.). Temelj resničnega vedenja je v umu, kar pomeni, da je védenje mogoče

mišljenja, ki je lasten poljedelskim kulturam, in »induktivno-empiričnim« stilom znanstvenega mišljenja, ki je značilen za moderne družbe (glej Mali 2002, 15).

⁶ *Aristotel je dopuščal znanost o naravi, že zato, ker je, čeprav tako kot Platon, »ločil empirično spoznanje od umskega spoznanja, vendar je dal prvemu več moči in ugleda kot Platon« (Ule v Mali 2006, 17). Težava Aristotelovega kozmosa je bila v umestitvi evklidske geometrije v notranjost neevklidskega, metafizičnega vesolja. Zanj geometrija ni bila temeljna znanost o realnem (vseeno še pod vplivom čutnega), neskončnost pa ne more biti predmet izkustva (glej Koyré 2006, 29). Platon, katerega privrženec je tudi Galilei, pa zagovarja geometriziran prostor, se pravi se Aristotelov konkretni prostor zamenja z abstraktnim prostorom evklidske geometrije, ki ga je uvedel Galilei in znotraj katerega je vse podvrženo matematičnim zakonom.*

doseči samo s pomočjo pojmov, tj. čistega mišljenja (noesis). Oba misleca sta močno vplivala na arhetipe o realnosti v zahodnem načinu razmišljanja, in postavila tako filozofske kot epistemološke temelje zahodnega znanstvenega razmišljanja. Ker smo se vprašanja antične filozofske – znanstvene misli le bežno dotaknili (poglavje 2.1 in 2.2), saj nas zanima le njeno najbolj splošno razmerje do modernega pojma znanosti, naj se samo še na kratko ustavimo pri osnovnih značilnostih njenega vpliva na poznejša intelektualna dognanja. Kakšen je bil vpliv Aristotelove misli na poznejše razumevanje pojma znanosti v srednjem veku? »Z Aristotelovo ločitvijo *episteme* (lat. *scientia*), *sophia* (lat. *sapientia*) in *nous* (lat. *intellectus*) so povezani poznejši spori in napetosti med filozofskim in znanstvenim mišljenjem: ideja filozofije se je v poznejšem zgodovinskem razvoju povezovala s spoznanjem prvih principov, znanost z dokazi, ki se izpeljujejo iz teh principov« (Mali 2002, 19–20).

Pojem znanosti se je od takrat nanašal izključno na idejo posredovanosti spoznanja, pa naj je šlo, kot v primeru staroveške znanosti, za posredovanje znanja iz aksiomov ali pa, kot v primeru poznejše novoveške znanosti, za posredovanje znanja po poti empirije. Vendar je že naravoslovna filozofija, ki naj bi bila še vedno usmerjena k metafizičnim načelom, pomenila prvi korak k modernemu naravoslovju« (ibid).

Spor med znanostjo in filozofijo se je zaostroval, čim bolj je filozofija vztrajala v odnosu do znanosti v položaju neke metaznanosti. Tako so v Aristotelovi filozofski misli dani zametki za vse poznejše spore med znanstvenim racionalizmom in znanstvenim empirizmom ter kasnejšemu ločevanju na naravoslovne in humanistične vede. Mali ugotavlja, da ni presenetljivo, da so v renesansi začeli povzdigovati platonistično matematično mistiko, saj je Aristotel postal zelo neprijetljiv zaradi srednjeveške teološko okostenele dogmatike (glej Mali 2002, 22). Koyré pa znanstveno revolucijo 17. stoletja obravnava kot rezultat povezave Platona z Demokritom, kar poimenuje tudi »Platonovo povračilo« (Koyré 2006, 30). Doprinos renesanse k razvoju moderne znanosti gre iskati v uničevanju Aristotelove filozofije, njegovega kozmosa ter postavljanje Platona v ospredje, natančnejše, matematični razum, ki je osvobojen subjektivizma. »Moderna znanost se je lahko razvila šele potem, ko se je osvobodila religioznih, magijskih in mističnih spon srednjega veka. Razlog, da šele v začetku novega veka govorimo o nastopu sistema znanosti, je odsotnost empiričnega in racionalnega mišljenja: v zvezi s tem je največ škode utrpela medicina« (Mali 2002, 21). Četudi je bil Aristotel simbolično vržen s prestola, je imel še vedno pomemben vpliv na to, kakšna vprašanja si bo zastavljalo moderno naravoslovje (v novi naravoslovni mehanicistični in na empiričnih dejstvih temelječi paradigmi). Idealistična metafizika Platonovega kova ni

ustrezala zametkom prihodnosti razvoja znanosti. »Aristotelova fizika pa je lahko vzdržala tisočletje dolgo, ker je bila kvalitativna in blizu izkustvu« (Ule 2006, 28). Brž pa ko so znanstveniki uvedli v fiziko meritve in ko so svoje hipoteze zmogli (in hoteli) eksperimentalno preveriti, se je aristotelska fizika zamajala v svojih osnovah. Lahko jo imamo za stališče naivnega opazovalca fizičnih dogajanj v naravi, ne pa za znanstveno teorijo.

Znanstvena revolucija 17. stoletja, v dobi rojstva moderne znanosti, gre torej po smeri preloma oziroma:

- a) dekonstrukcije Kozmosa, torej zamenjava končnega sveta ter Aristotelovega in srednjeveškega hierarhično urejenega sveta z neskončnim Univerzomom, ki ga povezujeta istovetnost sestavnih elementov in enostnost njegovih zakonov;
- b) geometrije prostora, torej zamenjave Aristotelovega konkretnega prostora (celote »mest«) z abstraktnim prostorom evklidske geometrije, ki bo odslej razumljen kot realen (Koyré 2006, 27).

V luči moderne oziroma novoveške znanosti je narava sestavljena iz delov, ki so urejeni po najvišjih in popolnih zakonih. Alexander Koyré pravi, da je bil »Galileo Galilei morda prvi med modernimi naravoslovci, ki je verjel v dejansko uresničitev matematičnih zakonov v prirodnem svetu. Pri njem so vsa gibanja in forme podvržene matematičnim zakonom« (Koyré v Mali 2002, 22). Ideja zakonitosti sveta se danes v znanosti pojavlja kot nekaj samoumevnega, ob nastanku moderne znanosti pa zgolj kot metafora, ki je bila privzeta od drugod.⁷ Z nastopom novoveške mehanicistične paradigme postane ideja zakonitosti osnovni cilj raziskovanja. Poleg tega pa

zgodovinarji pozitivističnega nagnjenja ob Galilejevem in Newtonovem delu radi poudarjajo njun eksperimentalni, empiristični, fenomenološki vidik ali plat; njuno odpoved iskanju vzrokov v prid iskanja zakonov, opustitev vprašanja zakaj in nadomestitev z vprašanjem kako (Koyré v Mali 2002, 22).

»Eksperiment je bil osnova novemu razumevanju vzročnosti, čeprav ta koncept kavzalnosti, iz katerega so izhajali praktiki (inženirji, medicinci, ...) še ni ustrezal poznejši teoretski (filozofski) predstavi prirodnih zakonov. Je pa pomenil prvi korak k odpravi srednjeveškega

⁷ Ta epistemološki prelom in nastop novoveške mehanicistične paradigme je nujni pogoj za razvoj tehnologije, še prej pa institucionalizacijo znanosti, ki jo določajo trije ključni spoznavnoteoretski temelji moderne znanosti, in sicer: a) znanstveni zakon, b) znanstveni eksperiment ter c) znanstveni napredek.

razumevanja vzročnosti, ki je bil močno prežet z usedlinami animističnih predstav o naravi« (Mali 2002, 25). Še korak dlje od animističnega mišljenja, še več, preko teološke misli gre ideja znanstvenega napredka. Namreč, da je človek lahko pričel s tlakovanjem te poti je misel morala ubrati drugačno pot od srednjeveške teologije, ki je vsak dogodek v naravi ali družbi presojala v luči religioznih in metafizičnih predstav. Zato velja znova poudariti, da je »filozofija – morda ne tista, ki jo danes poučujejo na fakultetah, ampak enako je bilo v Galilejevem in Descartesovem času, ponovno postala korenina, katere deblo je fizika in katere sad je mehanika« (Koyré 2006, 37). In vendar ostaja problem izvorov moderne znanosti in njenega odnosa s srednjeveško znanostjo, saj tako privrženci kontinuirane evolucije vztrajajo enako kot privrženci revolucije, pa vednar se sam nagibam k ideji kontinuirane evolucije, pri tem pa se naslanjam na znamenito misel Alberta Einsteina, ki pravi, »da ni presenetljivo, da se znanost ni pojavila v drugih civilizacijah, temveč, da se je sploh pojavila. Vendar je prav tako zapisal v priložnostnem pismu, namenjenemu enemu izmed svojih prijateljev, naslednji stavek: Razvoj zahodne znanosti temelji na dveh velikih dosežkih:

- a) iznajdbi formalnega logičnega sistema (Evklidova geometrija) pri Grkih;
- b) in nastanku takšnih epistemoloških temeljev znanosti, ki so vzročno pojasnitev sveta povezovali z eksperimentalnimi postopki« (Mali 2002, 29).

Po drugi strani pa ekperimentalne znanosti nihče ni postavil tako visoko kot Roger Bacon. ki ji je pripisal pravico, da postane vir novih in pomembnih resnic. »Eksperimentalna znanost je tista, ki združuje sklepanje in manualno delo, ki nam bo omogočila zgraditi inštrumente in stroje, ki bodo dali človeštvu – ali krščanstvu⁸ – znanje in moč obenem« (Bacon v Koyré 2006, 59). Še več, Crombie trdi (glej Koyré 2006, 61), da je bil nastop ekperimentalne znanosti srednjega veka – znanosti, ki jo z asociacijo teorije na *praxis* postavlja nasproti čisto teoretski znanosti Grkov – določen z aktivno držo krščanske civilizacije, ki se s tem postavlja nasproti pasivnosti, ki je značilna za civilizacijsko antiko. Navkljub temu vemo, da je krščanstvo na vso moč zaviralo napredek v znanosti, saj bi to omajalo njegovo avtoriteto, zato je, kot je videti, razvoj zanimanja za tehnologijo –

⁸ Treba je poudariti, da med sociokulturne dejavnike nastanka moderne znanosti spada med drugim odnos znanstvenega mišljenja bo Boga (z veliko začetnico), institucionalizirane religije. Nemalokrat so veleumi svoja dela pričeli v metafizičnim uvodom, npr. koncepcijo Univerzuma preko (B)(b)oga itn. Vendar te navezave znanosti in religioznega mišljenja na tej točki ne bom načel, ker bi to pomenilo stran pota sinteze diplomskega dela.

na dovolj prepričljiv način to kaže vsa moderna zgodovina – precej ozko povezan s sekularizacijo zahodne kulture in z dejstvom, da se je to zanimanje odvrnilo od prihodnjega življenja v prid življenju v svetu (Koyré 2006, 62).

Če preidemo na znanstveno revolucijo v pravem pomenu besede, lahko nedvomno rečemo, da se je odvijala na robu renesančnega duha in na robu renesančne dejavnosti v pravem pomenu besede. A prav tako drži, da uničenje aristotelovske sinteze tvori njeno predhodno nujno osnovo. Ključno vlogo je pri tem odigral Galilei, ki je morda prvi, ki je verjel, da so matematične oblike dejansko realizirane v svetu (Koyré 2006). Da je vse, kar je v svetu, podvrženo geometrijski obliki, da so vsa gibanja podvržena matematičnim zakonom. Galileo se nam hkrati zdi kot človek, ki je med prvimi zelo precizno razumel naravo in vlogo izkustva v znanosti. »Iz matematike je naredil osnovo fizične realnosti, kar ga je nujno pripeljalo do tega, da je opustil kvalitativni svet in da je vse čutnozaznavne kvalitete, iz katerih je narejen aristotelovski svet, pregnal v sfero subjektivnega ali povezanega z živim bitjem« (Koyré 2006, 83).

Pred prihodom galilejevske znanosti smo z več ali manj prilagajanja in interpretacije nedvomno sprejemali svet, ki je bil dan našim čutom, kot realni svet. Z Galileijem in po njem smo dobili razcep med svetom, dostopnim čutom, in realnim svetom, svetom znanosti. Ta realni svet je utelešena geometrija, realizirana geometrija. Tu izstopamo iz renesanse v pravem pomenu besede⁹; na teh temeljih, se pravi na temelju galilejevske fizike, njene kartezijanske interpretacije, bo nastala znanost, kakršno poznamo, naša znanost.

To revolucijo včasih označujejo, in hkrati razlagajo, kot nekakšen duhovni prevrat, popolno preoblikovanje celotne temeljne naravnosti človeškega duha; dejavno življenje, *vita activa*, zavzame mesto, ki ga je imela *theoria, vita contemplativa*, ki je bila do tedaj razumljena kot njegova najvišja oblika. Moderni človek skuša naravi gospodovati, medtem ko jo je srednjeveški ali antični človek skušal predvsem kontemplirati. Galilei se torej svojega poklica ni naučil od ljudi, ki so garali v beneških skladiščih orožja in ladjedelnicah. Prav nasprotno: on jih je naučil njihovega (Koyré 2006, 103).

⁹ S poudarkom na »v pravem pomenu besede« skušam opozoriti na sledeče: bistvo je v obuditvi Platonove filozofije vsepovsod, pa najsi bo to zrenje na svet, umetnost, religija itd. Se pravi, da so bile vse pore družbe prežete s platonizmom.

2.3 Mehanicizem

Moderna fizika, se pravi tista, ki se je rodila z Galilejevimi deli in v njih ter se dovršila v delih Alberta Einsteina, ima zakon vztrajnosti za svoj najbolj temeljni zakon. Moderna znanost skuša torej vse razložiti s »številom, likom in gibanjem« (Koyré 2006, 132). »Tudi izraz *mehanizicem* je (tako kot se dogaja z vsemi izrazi, ki se končujejo na – *izem*) prožna beseda, je enopomensko ni mogoče zlahka definirati in je na koncu dobila precej nejasne pomene« (Rossi 2004, 194). Z Galilejem in Newtonom je mehanika dejansko postala »veja fizike in se razvijala kot področje matematične fizike, ki proučuje zakonitosti gibanja (dinamiko) in stanja ravnotežja teles (statiko) ter se zaveda, da je tako imenovana 'teorija strojev' le ena od njenih praktičnih aplikacij« (ibid.). Navkljub izmuzljivosti izraza mehanizicem pa o njem v splošnem velja, da je iz »razmišljanja o naravi odstranil vsakršno antropomorfno gledanje, znanosti pa je zagotavljal pravila in zavračal, da bi lahko za 'znanstvene' imeli trditve, pri katerih so se sklicevali na obstoj duš in vitalnih sil« (Rossi 2004, 198). Spoznavati stvarnost je tako pomenilo zavedati se, kako delujejo stroji znotraj tistega največjega stroja, to je sveta.

2.3.1 Znanost in stvarnost

V razpravah o znanosti in stvarnosti se vedno znova zastavlja vprašanje, kako to, da »lahko kompleksne in abstraktne znanstvene teorije tako dobro in natančno 'uporabimo na svet'¹⁰, pri tem pa čedalje manj vemo, kaj natančno pomenijo posamezni teoretski pojmi. To je zlasti aktualno danes, ko na nekaterih področjih znanosti, na primer v mikrofiziki ali kozmologiji, lahko določene zakonitosti predstavimo zgolj matematično, ker vsa druga intelektualna sredstva odpovedo« (Ule 2006, 201). Gre za vprašanje, v kolikšni meri in kako znanstvene teorije predstavljajo dejanski svet, v kolikšni meri pa so zgolj abstraktni modeli, ki jih potrebujemo zato, da na sintetičen in logično pregleden način organiziramo empirične podatke iz opazovanj in eksperimentov. To je vprašanje o znanstvenem realizmu oz. antirealizmu.

»Govoriti o znanstvenem realizmu pomeni, da predpostavljamo nek sistematičen odnos med teorijo in stvarnostjo (dejanskostjo, svetom, tehnologijo (op. a.)), namreč odnos sistemske

¹⁰ Uletova sintagma »uporabimo na svet« v mojem primeru cilja na vpliv znanosti na razvoj tehnologije in, nadalje, vpliv tehnologije na subjektovo bivanje, občutenje stvarnosti (več v prihajajočih poglavjih). To omenjam zato, da nakažem smer refleksije elektronske plesne glasbe, in sicer od samih zametkov moderne znanosti, ki z elektronsko glasbo resda niso v neposredni korelaciji, do specifične subjektive 'rave' pozicije.

analogije med določenimi sestavinami stvarnosti in teorijskimi elementi. K precej prenovljenemu pojmovanju odnosa teorija – modeli –stvarnost je prispevala strukturalna teorija znanosti, ki je te odnose sila precizno in formalno ustrezno predstavila in analizirala« (ibid). Vendar razglabljanje o epistemoloških zasukih že presega raziskovalni okvir diplomskega dela, ta minimalni standard, ki predpostavlja in trdi, da je aplikativna znanost plod filozofskega ustroja zahodne civilizacije. V nadaljevanju bom zato bolj nazorno, s spustom iz epistemologije na tla družboslovnega razpravljanja, skušal prikazati pojavnost tehnologije in s tem pojavnost elektronske plesne glasbe kot njene aplikacije.

2.4 Znanost in družba, znanost v tehnologiji: vpliv na segment družbenega delovanja

Do sedaj smo analizirali znanost internalno »skozi optiko spoznavnega procesa in spoznavnih dosežkov. Od tu dalje pa bo razprava tekla o tem, kako se znanost kot družbena dejavnost vključuje v družbo in kulturo ter kako znanost nanju vpliva« (Ule 2006, 217). Mnogi teoretiki govorijo o sodobni družbi kot družbi znanosti (Bell, Druckner, Stehr), informacijski družbi (Bell, Lyon), ekperimentalni družbi (Beck) ali kot postfordistični družbi (Amin). S temi poimenovanji skušajo dojeti in teoretsko reflektirati bistveno odvisnost sodobnih razvitih družb od razvoja znanosti, tehnologije in informacijskih virov¹¹. Ule raje govori o

'poznanstvenjenju' družbenih praks oziroma celotnih družb, pri čemer misli na bistveno soodvisnot med razvojem znanosti in tehnike ter vodenjem družbenih praks. Poznanstvenje družbenih praks pomeni, da posamezniki, skupine in socialne institucije kot podlago za svoje delovanje prevzemajo tako znanstvena spoznanja kot tudi načela znanstvenega dela in organiziranja znanstvene dejavnosti. Razvoj družb je že danes, še bolj pa bo v prihodnosti odvisen od tega, kako močno bodo uspele izkoristiti in implementirati znanje, inovativnost in ustvarjalno moč svojih prebivalcev (ibid.).

Da bi razumeli možno preobrazbo sodobnih družb v družbe znanja, moramo vedeti, kako se znanost in tehnologija umeščata v sodobno družbo, kako vplivata na družbene spremembe in kako se ob tem tudi sami spreminjata.

Ob vseh spremembah v novih načinih produkcije znanstvenega vedenja, ki se izražajo med drugim v večji interdisciplinarni naravnosti znanstvenega raziskovanja, njegovi kognitivni heterogenosti in

¹¹ Ravno tako kot skušam sam reflektirati ujetost in odvisnost elektronske plesne glasbe v to triado. Bralca z do sedaj povedanim prepričujem o kompleksni pojavnosti, da bi s ptičje perspektive doumel kakšni zgodovinski – miselni procesi in katere osebnosti (in še mnoge neomenjene) so bili potrebni za nastanek urbane, klubske tribalnosti kot analogije s preteklostjo – tribalno ritmičnostjo.

organizacijski heterarhičnosti, uporabi ne samo internih, temveč tudi eksternih meril nadzora znanstvene kakovosti, pomeni enega največjih družbenih izzivov znanosti na začetku 21. stoletja njena večja usmerjenost v aplikacijo (Mali 2002, 66).

Te spremembe, katerim naj bi bile izpostavljene tudi družboslovne in humanistične vede, so odločilni dejavnik za rast transdisciplinarnega znanstvenega raziskovanja, ki je primarno naravnano k reševanju praktičnih problemov (Gibbons et al.; Nowotny et. al.; Barens v Mali 2002, 67). Ta kriterij uporabnosti je ob neki priložnosti zavrnil veliki znanstvenik Louis Pasteur, ko je izrekel: »Je znanost in uporaba znanosti, kar je povezano kot drevo in njegov sadež.«

3 UMEŠTITEV ELEKTRONSKE GLASBE

Ker smo že v prvem poglavju skušali prikazati vpliv in odvisnost od konteksta na dožemanje elektronske plesne glasbe moderne dobe, bomo tudi v nadaljevanju naredili korak nazaj, z namenom, da bi skočili dlje. S krajšim uvodom v elektronsko glasbo kot programsko glasbo se bomo preselili v elektronsko plesno glasbo, ki jo reflektiram in eksponiram kot svojo razumljivost skritega in bistvenega. Ne da se zaobiti Strehovčevega koncepta tehno-kulture kot kulturnega modela, v katerem je tehnologija postala skupaj s tehoznanostmi in tehnomitologijami¹² »integrirana v vse kulturne vsebine; to je postalo mogoče v trenutku, ko je tehnologija postala spektakelska in kreativna, zato v določenem smislu tudi soft in ironizirana, namreč odrešena svojih 'trdih' aplikacij v produkciji uporabnih predmetov« (Strehovec 1998, 15); podobno velja tudi za tehoznanosti, ki so v določenem smislu umetniško – estetsko – kreativne¹³ in niso več zavezane tradicionalnim merilom resničnega in neresničnega. Ob trendovski medialni celostni umetnini morda že lahko govorimo o celostnem znanstvenem delu (angl. total work of science), v katerem se znanstvene vsebine povezujejo z umetniškimi in medijskimi (ibid.). Zaradi možnosti neposrednega dostopa do »dejanskosti« oziroma do stvari samih – elektronske plesne glasbe kot akta, v želji po »dojeti nedojemljivo«, segam v glasbene oblike iz začetka 90. let prejšnjega tisočletja, pa čeprav pojem tehno-kulture zaobjema bistveno širše področje delovanja, še več, pojavlja se kot načelo današnjega sveta, oblikovanega v paradigmi umetnega druge generacije. Mišljeno je umetno, ki »je prestopilo prag mehanskega in se usmerilo na področje kibernetike. Tehno nam ne pomeni samo širitve naravno danega, ampak tudi širitve in nadgraditve umetne resničnosti prve generacije, tj. sveta industrijskih izdelkov. Naprave, kot so sampler, sintetizator in sekvencer pri tehno glasbi, so simpomatične za to paradigmo« (Strehovec 1998, 27); ne gre več (samo) za produkcijo umetnih zvokov, ampak na njihovo nadgraditev v novih zvezah; naravni in umetni zvoki (prve generacije) so zdaj surovina, ki se ponovno preoblikujejo. »Tehno pomeni stopnjevano in pospešeno sintetičnost, širitev resničnosti v smislu njenega povečanja, nadgraditve. Z njim smo v paradigmi *umetnega* druge generacije (ta izraz vpelje po analogiji s kibernetiko druge

¹² *Ena izmed hčera tehnomitologij je seveda rave ideologija P.L.U.R., o čemer priča tudi bralčev komentar na knjigo naslovljeno z »Rave Culture: an insider's overview«: »It genuinely reflects the 1990s rave P.L.U.R. ideology of pure sentimentalism and naive optimism« (Zen 2005).*

¹³ *Več o estetskosti elektronsko glasbenega sledi v nadaljevanju.*

generacije – angl. second order cybernetics), ob katerem se oblikuje nov tip tehnomodelirane zaznave in njen subjekt: estetski človek v paradigmi tehna« (Strehovec 1998, 33)¹⁴.

Danes pod imenom tehno razumemo predvsem elektronsko plesno glasbo z močnimi psihoakustičnimi učinki, ki se je 1990 leta razvila iz Acid housa in Detroit techna. »Vendar pa je zgodba te glasbene usmeritve veliko daljša in dovolj ilustrativna za razumevanje prestopniškega jedra tehna kot glasbebe zvrsti, ki je opustila ustaljene kode glasbenega izraza (recimo melodijo), tradicionalne inštrumente in ustaljena področja slišanja« (Strehovec 1998, 73). Kraftwerk je najznamenitejša skupina t.i. nemške avantgarde, ki pomeni prve začetke tehna. »Pravzaprav sta začetka dva. Eno so zvočni ekperimenti futurista Luigija Russola ('umetnost hrupa'), Schoenberg, Satieja, Stockhausna ('vsi zvoki in hrup so glasba') in konkretna glasba Pierrea Schaefferja« (Zajc 2000, 171).

Drug začetek pa niso samo Kraftwerk, temveč tudi Cluster, Faust in druge skupine t.i. »Kraut Rocka« – nemške glasbene avantgarde, ki se razvije v okviru študentskega gibanja. K novemu »feelingu« so prehajali tudi na podlagi radikalne odvrnitve od tradicionalne, še posebno (neo)klasicistične umetnosti in njenih kanonov. To usmeritev je še posebno radikalizirala neoavantagarda 60. in 70. let, ki je bila izrazito v znamenju »razširjenega pojma umetniškega dela« (glej Strehovec 1998, 73), s katerim je bilo zaobseženo in konceptualizirano tisto avantgardistično prestopništvo, ki je usmerjeno k drznim prehodom posameznih umetnosti na zunajumetniška področja. Ker se omejujemo le na glasbeni tehno, bomo zgodbo o »razširjenem pojmu glasbenega« (ibid.) fokusirali zgolj na tehno v današnjem pomenu besede. V skladu z običajnim podeljevanjem statusa začetnika, se bomo za trenutek spet ustavili pri nemški skupini Kraftwerk, še posebno pri

njihovem četrtem albumu Autobahn (1975), pri katerem so uporabili Moogov minisintetizator. Po tistem albumu se niso več predstavljali kot glasbeniki, temveč kot delavci s stroji¹⁵, kot znanstveniki, ki delajo industrijski pop in »sint-pop« glasbo; s svojimi nastopi so vpeljali tudi imidž človeka stroja in del prezentacije prenesli celo na robotske lutke. Po razcvetu punka je v Angliji nastala usmeritev Industrial kot glasba, ki je preoblikovala industrijski hrup in šume iz okolice z elektronskimi sredstvi, v

¹⁴ »Tudi tu se izkaže, da je odnos do tehnologij obenem odnos do samega sebe« (Zajc 2000: 35). Za ponazoritev tega sem bom posuil dveh skrajnosti. Razlika med 'fabriciranim človekom' in 'estetskim človekom v paradigmi tehna' je razlikovanje v čutni interpretaciji sveta. Na kakšen način? Prvemu tehnologija povzroča otopelo monotonost, drugemu pa monotonost (toda glasbena, kar v končni fazi tehno glasba je) predstavlja estetski presežek. Dva popolnoma si nasprotna pola, ki pa natančno prikažeta prostranost tehnološkega determinizma.

¹⁵ »Z roko v roki hodi tematiziranje današnjega subjekta, za katerega je značilna izguba trdne identitete; pri tem ne gre le za njegove nove opredelitve v smislu nomadskega in fraktalnega subjekta, ampak še izraziteje za lastnosti, ki so povezane z njegovim odpiranjem tehno znanostim in tehnokulturi« (Strehovec 1998, 91).

Belgiji pa je Industrial vplival na usmeritev EBM (Electronic Body Music), ki je tudi vplivala na številne glasbenike in producente tehna. Sredi 80. let, ko so elektronski inštrumenti postali že močno razširjeni in cenovno dostopnejši, so v zgodovino tehna prispevali stili, kot so elektro, Chicago house in Detroit Techno, predvsem pa se je razvil Acid House, ki je vrhunec dosegel 1988. leta in postal tudi medijski hype in pomemben trend angleške mladinske kulture« (Strehovec 1998, 75).

Omenimo naj še novi beat (New wave disco beat) kot modno obliko iz sezone 1988/1989, ki je bil prehodna oblika k pravemu tehnu, za katerega je značilen skorajda sočasen začetek (v začetku 90. let) tako v ZDA, Angliji in kontinentalni Evropi. »Leta in leta je bil tehno sinonim za elektronsko proizvedeno glasbo, kot so EBM ali nekatere oblike new wave. Vendar pa po 1990. letu označuje tisto vrsto elektronske plesne glasbe, ki je izšla iz Housa. Četudi sta čikaški Acid House in Detroit techno že vsebovala v letih 1987/88 številne elemente današnjega tehna, velja leto 1990 za rojstno leto tehna, kot ga poznamo danes« (Anz in A. Mayer v Strehovec 1998, 75).

3.1 Komplementarnost polja znanosti in sfere umetnosti

Tehno predpostavlja sofisticirano tehniko za produkcijo sintetične glasbe; šele razvoj določenega inštrumenta – stroja omogoča prav zanj značilne zvoke. Tu naj spomnimo na misel teoretika glasbe Hannsa Eislerja: »Tudi razvoj glasbenega materiala¹⁶ je pogojen z razvojem materialnih produkcijskih sil. Klavir je omogočil drugačno vrsto glasbe kot čembalo, Wagnerjeve instrumentacije si ni mogoče zamisliti brez roga z ventili« (Attali 2008, 38). Določena glasba in določeno slišanje je torej mogoče šele na čisto posebni stopnji glasbenega izraza in z njim povezane tehnologije. Ključna pri tem je naprava z imenom TB 303¹⁷, neke vrste *synthesizer*, ki ga je leta 1982 izdelalo japonsko podjetje Roland. Zaradi nejasnosti njegove namembnosti so proizvodnjo po 18 mesecih ustavili, do vnovičnega »odkritja« TB 303 pa naj bi prišlo po naključju.

O tem pripoveduje zgodba, ki sicer že spominja na legendo, vendar je tudi kot legenda zanimiva iz istega razloga: priča o pomenu, ki ga ima naprava v zgodovini tehno glasbe in kulture. Nekaj let po tistem, ko je podjetje Roland zaustavilo proizvodnjo TB 303, je v Chicagu Marshall Jefferson, ki je

¹⁶ »Z orglami so v sfero glasbe prodrli bistveni dosežki napredka metalurgije in mehanike« (Attali 2008, 39).

¹⁷ »Brez prav takšnega stroja ni določene glasbe, z njo povezanega slišanja in preko njega konstituiranega poslušalca« (Strehovec 1998, 76). Če ponazorimo: Brez zasukov v epistemološkosti razvoja znanosti, kot je v najširšem smislu predstavljeno od 1. do 4. poglavja, ne bi bilo moč razglablјati, opisati in interpretirati subjekta, ki je nevedoč svoje subtilne vzorce vedenja/občutenja predal tehnologiji.

hotel biti glasbeni producent, šel kupovat glasbeno opremo. Zaposlen je bil na pošti, in, kot je povedal sam, je v ZDA zaposlitev na pošti tako zanesljivo jamstvo, da je na tej osnovi mogoče dobiti skoraj neomejeno veliko kredita. Poenostavljeno: ker je delal na pošti, je lahko kupil, kar mu je prišlo na misel, celo nekaj takega, za kar nihče ni vedel, čemu služi. Tako se je zgodilo, da mu je, kot bodočemu glasbenemu producentu, podjetni prodajalec med vsemi drugimi elektronskimi glasbenimi inštrumenti in napravami prodal tudi TB 303. Leta 1985 je Jefferson S TB 303 – sam pravi, po čistem naključju – naredil nekakšne zvoke in jih posnel. Ko so ta posnetek vrteli v čikaških klubih, se ga je prijelo ime *Acid Track*, ljudje so za njim dobesedno ponoreli in hoteli več. Tako naj bi 'nastal' *Acid House* (Wildermann v Zajc 2000, 191).

3.2 Raven vplivanja stroja na umetnost¹⁸

Stroj prinese v glasbeno umetnost nova nihanja na drznih, še ne izkušanih frekvencah; vpelje v vseh smereh manipulabilen zvok, ki postane šele v tehno, s samplerjem omogočeni varianti dejansko material, surovina, s katerim se potem konstruira in oblikuje »sound track«. Tehnološki input zahteva namreč »vedno hitrejšo in izostrejšo zaznavo, ki se opira na sodobne tehnike, tako da je danes eno torišč sodobne estetike tudi opazovanje posameznika, vključenega v sistem med človekom in strojem« (Strehovec 1995, 186). Že takoj naj poudarim, »da so cilj estetskega človeka ekstremna doživetja in z njimi povezana občutenja, omogočena z visokofrekvenčnimi dražljaji različnih izrazov, ki so pogosto tehnološko modelirani« (ibid.). Poanta novonastalega, industrijskega zvoka je v tem, da zaradi doslej neznanih razsežnosti sprovede sinestezijo čutov drugačne nevrološke ravni. Eden izmed razlogov je prav gotovo ta, da je tehnološko modeliran zvok (in s tem tudi glasbena zvočna kulisa) bolj usmerjen na telesno komponento, kot slušno, oziroma se širi po prostoru, je »destabiliziran in deteritorializiran« (Strehovec 1998). To pomeni, da zaobjame kot kokon, znotraj katerega ima človek možnost stopiti v misterij, kjer sliši več, kot je slišati mogoče, vidi več, kot je mogoče z naravnim vidom ter otipava več, kot je mogoče otipati v svetu materialnih predmetov. »S strojem stopi v glasbo tudi logos tehnike, se pravi tenologija, način mišljenja pod tehniškimi pogoji« (Strehovec 1998, 77). Skratka, poleg prevrednotenja mišljenja in vrednot, se prav tako odvija modifikacija emocionalnosti, ki je ujeta v tehnološke mehanizme vsakdanjega življenja. Ob tej priložnosti velja podati misli Postmana, ki

¹⁸ Predpostavljamo, da na svojstven način elektronsko plesno glasbo formulirano mimo umestitve v moderno umetnost, tudi mimo postmoderne. Zanj nimamo načelnih kriterijev, vendar jo bomo s pomočjo estetizacije postavili na vrednostno raven, »s prenosom estetskega (lastnega umetnosti), na zunajumetniško resničnost in dejavnost, s katero se nekaj neestetskega naredi za estetsko« (Strehovec 1995, 11).

fundamentalno metaforično sporočilo računalnika vidi v tem, da smo ljudje pravzaprav stroji, natančneje rečeno 'mislimo stroje', a kljub temu nas to mišljenje o strojih dela stroje. Prav to je razlog, da je računalnik tako bistven element, ki deluje na meji s popolnostjo. Podreja si zahteve pri opazovanju naravnega sveta, človekove biologije, emocionalnosti in celo duhovnosti. Imajo popolno suverenost nad človekovim bivanjem ter podpira miselno logiko 'misliti bolje kot človek' (Postman 1993, 111).

Tako je »prihod računalniške dobe v bistvu izpolnil pogoje za izpopolnitev Descartesovih sanj po matematizaciji sveta« (Postman 1993, 118). Prav tako je odprl miselno loputo, za katero pojem religioznosti ni več nujno onostranski, temveč pade pod okrilje znanstvenega mišljenja. Lahko bi dejali, da je tehnologija, njena kontekstualna uporabnost ter izjemen vpliv, ena izmed najvišjih kulturnih vrednot, ki ustvarjajo nove subjekte, zato se upravičeno vprašamo sledeče:

Torej je sploh možno, da je tehnologija 'nevtralna'? Z ozirom na konstrukcijski aspekt, poznavanje osnovnih principov delovanja, se zdi odgovor pritrdilen. A takoj ko dvignemo glavo in se ozremo po okolici in opazimo široko paleto 'tehnoloških' dejavnosti v praksi, do statusnih simbolov, ki tudi sovpadajo s tehnološkim, potem idejo o nevtralnosti zlahka zavržemo. Kot nujna sestavina naših življenj povzroča, da se naša emocionalna plat sploh (še) razvija (Pacey 1983, 3).

Iz reflektiranja materialne notranjosti lahko torej sklepamo, da »tehnologije niso le sestavni del, so ključni moment sodobnih družb – o tem vlada konsenz strokovne in laične javnosti. Interpretacije načina, *kako* so tehnologije ključni moment sodobnih družb, so različne. V teoriji njihov razpon določata dve nasprotujoči si konceptiji: prva, ki izhaja iz vprašanja, kaj tehnologije naredijo ljudem; druga, ki sprašuje, kaj ljudje počno s tehnologijami« (Zajc 2000, 41). Tehnologije so torej bodisi vzrok bodisi učinek. Po prvi konceptiji komunikacijske tehnologije same določajo načine, kako jih uporabljamo; s tem, ko določajo svojo rabo, pa generirajo tudi nove forme družabnosti (denimo raver kot drzni preizkuševalec telesnih razsežnosti zunanjega prostora). Takšna je, eksplicitno ali ne, podmena večine, od strogo akademskih do izrazito poljudnih študij novih tehnologij. Dober primer so stališča Howarda Rheingolda, kot jih denimo povzema v eseju *Prihodnost demokracije in štirje temeljni koncepti računalniško posredovane komunikacije* (glej Zajc 2000, 42).

Po drugi konceptiji komunikacijske tehnologije same ne generirajo svoje rabe, temveč so v to rabo postavljene. Bolje, tehnologije bodisi niso, kot se to zgodi z večino izumov, nikoli uporabljene, bodisi so uporabljene v skladu z družbenimi pričakovanji (Zajc 2000). Tak je predvsem poudarek britanskih kulturnih študijev, kar npr. povzame John Ellis v delu *Vidne*

fikcije (1992, 10–13). Tehnike so predvsem dejanja, gibi telesa in udov, ki imajo vrsto različnih rezultatov. So vselej družbene, torej tehnologije. Z drugimi besedami,

tehnologija je način, kako ljudje počnemo stvari. Vse od pojava vrste so se človeška bitja čudila čudni stvari, imenovani tehnika, nečemu, kar so osvojili, ne da bi vedeli kako, kar so imeli v lasti, a kar jih je še bolj imelo v lasti, kar ni bilo del njih, toda brez česar bi ne bili, kar so (White Jr. in Sigaut v Zajc 2000, 80).

Če razlagamo s tega temeljnega načela, potem je to »ključno epistemološko spoznanje glede družbenega vpliva tehnologij« (Edelman v Zajc 2000, 174), saj »znanost in uporabna znanost lahko izdelujeta tehnologije, ki presegajo človeška pričakovanja, toda ti izumi so s tem, ko so postavljeni v rabo, praviloma prirejani družbenim pričakovanjem – 'udomačeni in počlovečeni'« (Gaines v Zajc 2000, 173). Nekoliko bolj pesimističen pogled na prikazano tehno – umetniško ustvarjalnost ima D. Miller, ki pravi, da »v kontekstu spremenjene 'situacije individualnosti', tudi pojmi, kot je 'odtujena zavest', dobijo drugačen pomen. Samo v tej, v takšni situaciji lahko Paul D. Miller o sodobni elektronski glasbi zapiše:

mešanica zvokov, simbolov in čustev, ki jih predstavlja elektronska glasba, je drug način govora, (ne toliko nov jezik kot nov način naglašanja osnovnih jezikov). Jemanje elementov naše lastne odtujene zavesti in njihovo prerazporejanje (...) bi lahko bil način iskanja pomiritve škode, ki so jo hitre tehnološke spremembe prizadele naši kolektivni zavesti (D. Miller v Zajc 2000, 176).

Pristajanje na ta stranski učinek skritega delovanja tehnologije, pa nam ne more preprečiti iti mimo kulturnega pomena, ki ga tehnologija nosi v sebi. Namreč

pri tehnologiji gre za poseben, in sicer pozitiven in afirmativen odnos do tehnologije, in hkrati tudi za spremenjen odnos do kulture same, ki ni koncipirana več v srednjeevropskem, v filozofiji nemškega idealizma reflektiranem smislu kot pribežališče lepe, predvsem v umetnosti dejavne duše. Afirmativen odnos tehnologije tudi predpostavlja presežnost imperialističnega gospostva nad naravo, ki je bilo značilno za tradicionalne industrijske družbe, in nas umešča v paradigmo sprave družbe, narave in tehnologije; točneje, gre za sožitje narave in družbe preko tehnologije, ki je prijazna do uporabnikov in hkrati upošteva naravo. Za pozitivno in afirmativno filozofijo tehnologije so nedvomno pomembni tudi prispevki teoretika Viléma Flusserja; opozorimo naj le na njegovo misel o antropomorfnosti strojev iz njegovega besedila *Informacijska družba kot deževnik*: 'Ni nasprotja med človekom in strojem, kajti stroj je del človeka, je poteza ali epiteza' (Strehovec 1998, 95).

3.3 Rave na tehnološki podstati

Vprašati se moramo, kaj nam interpretirajoči diskurz pomeni, namreč v nadaljevanju bo tudi pojem umetnosti interpretiran skozi prizmo tehnologije, kjer bomo koncept ravea prikazali mimo tradicionalnih kriterijev izvedbe, lepote in izraznosti umetnosti.

Tisto, po čemer najzanesljiveje prepoznamo sodobno tehno kulturo, je *rave*. Seveda je *rave*, kot najbolj ekstremna oblika tehno kulture, tudi kultura stila: zajema stil oblačenja, urejanja las, fiziognomije. Premika se od 'izrazi se' (ki je bil maksima mladinskih subkultur, npr. hipijev v šestdesetih in sedemdesetih) h 'konstruiraj se'. Kot je pred leti opisal eden od njih, 'Change or die', spremeni se ali umri. Nas zanima predvsem kontekst, v katerem ljudje to maksimo uresničujejo, ki je obenem središčna točka *rave* in tehno kulture. Namreč *rave* zabave. Torej ne *rave* kot stil, temveč kot situacija. Dispozitiv (Zajc 2000, 160).

Tudi *rave* kot zabava je predvsem specifičen način rabe tehnologij. Te tehnologije so zelo različne, od zvočnih tehnologij do tehnologij proizvodnje posebnih učinkov. »Vendar pri raveu niso bistvene posamezne tehnologije, temveč način njihove rabe. Ki je način dispozitiva – uporabniki so vanj zajeti po dveh oseh: slehernemu med njimi je predpisana neka imaginarna subjektiva pozicija, obenem pa so uporabniki vanj vključeni kot posamezniki, vsaka posamezna obiskovalka ali obiskovalec posebej« (Zajc 2000, 160). »O tem priča tudi dejstvo, da ima interpretacija samih raverjev o tem, kaj se na raveih pravzaprav dogaja, dve ekstremni obliki. Rave bodisi pojasnijo kot izkušnjo, o kateri 'se ne da govoriti', bodisi kot izkušnjo popolne povezanosti, 'biti eno' z drugim, z glasbo, z vesoljem. Torej, bodisi 'brez besed', bodisi 'brez meja' - v vsakem primeru brez nadzora nad situacijo, ali, kot to opiše vsakdanja govorica 'iz sebe'« (Zajc 2000, 164). Z drugimi besedami, zgoraj omenjeni estetski človek v paradigmi tehna si želi osmisliti življenje skozi spekter elektronske glasbe 21. stoletja, to pa pomeni popolno predanost težko razumljivemu in še težje opisljivemu delovanju. Kakorkoli že, ta 'biti eno' z drugim povezujem s skrivnostnim vonjem po tistem oddaljenem, plemenskem zvoku, transformiranem na tehnološko platformo živečega časa (Stojanov 2007). Rave kot simulacija izkušnje, ki ni vezana na upodabljanje v klasičnem smislu, potemtakem ni, kot bi kazalo na prvi pogled, »vračanje k individualni avtentičnosti in avtonomiji, ki jo opiše sintagma, nasprotna metafori 'iz sebe', namreč biti 'pri sebi', imeti popoln nadzor. Biti 'iz sebe' v tem kontekstu pomeni predvsem toleranco do tehnologij. Seveda bi lahko rekli, da je to 'le zabava'« (Zajc 2000, 165). Stimulacijska sredstva v obliki drog pri tem vsekakor niso nujni pogoj za potovanje okoli plesne orbite, nekonvencionalen odnos med človekom, drogo in tehnologijo pa

je po besedah Zajčeve vzpostavljen zaradi sicerjšnje nezmožnosti približevanja tehnološki 'biti'. »Razdalja, ki jo premostijo droge, v tem primeru ni enostavno razdalja, ki ljudi ločuje enega od drugega. Bolje, to razdaljo premoščajo tako, da premostijo zev, ki posameznice in posameznike loči od tehnologije: raverji niso v neposrednem stiku drug z drugim, temveč s tehnologijo. Samo uživanje, sprejemanje, absorbcija zvokov, ritmov, svetlobe in podobnega v primeru ravea tudi predpostavlja reprezentacijo, torej, v žargonu koncepta dispozitiva, poenotujočo imaginarno pozicijo« (Zajc 2000, 162–163). Prav slednja omogoča nekakšno razmerje med dragocenim v profanem, ali kot pravi Canguilhem, da »tehnologije ne moremo reducirati na enostavno vprašanje racionalnosti (Canguilhem v Zajc 2000, 182). »Tehnologije imajo izvor v iracionalnem. In če goli racionalizem ni dovolj niti za to, da bi pojasnili pojav tehnologij, potemtakem pač tudi človeške subjektivnosti ni mogoče pojasniti zgolj z idejo manipulacije in nadzora, torej racionalno« (Zajc 2000, 182).

Čeprav so bila mnenja glede nerazumnosti in nečloveškosti rave zabav nemara vedno prisotna¹⁹, pa bi težko predvidevali strinjanje z argumentom, da sta ti »dve potezi značilnost sodobnih družb in kultur. Glasba, ki jo poslušajo udeleženci rave zabav, njihovi gibi, mimika, način oblačenja gotovo niso taki, da bi bili v njih pripravljeni prepoznati temeljne poteze naše sodobne subjektivnosti, naše *condition humaine*. V izjavi, da naša vsakdanja življenja niso nič drugega kot nenehen rave, bi se malokdo prepoznal« (Zajc 2000, 189). Toda kot pravi Attali je glasba izjemno sredstvo za predvidevanje prihodnosti družb (Attali 2008). V mojem primeru je to reinterpretacija preteklosti v smislu iskanje avtentičnosti, skozi tehnološki diskurz – ter pojav kiborga. Tudi domneva, da življenja prihodnjih generacij ne bodo nič drugega kot konstanten rave, najbrž ne zveni prepričljivo. A vsekakor lahko trdim, da gre za sintetično realnost, nastalo v povezavi matematično – logičnega mišljenja in umetniške imaginacije, ki je tako vidna kot slišna (računalniška produkcija novega sveta zvokov in tonov). Po besedah Edmonda Couchota je »predstavitev resničnosti – ali njena substitucija z izrazom individualne domišljije – nadomeščena s simulacijo resničnosti z matematičnimi moduli« (v Strehovec 1995, 140).

¹⁹ *Negativna nastrojenost večinskega (starejšega?) deleža določene nacije napram mladinskim subkulturam ni le plod živeče sedanjosti. Že v preteklosti je »čast« statusa »hudičev ljudstva« (glej Thornton 1995, 119–120) pripadla huliganom, rokerjem, obritoglavcem ter punkerjem. Po mojem mnenju je vznik moralne panike rezultat delovanja medijskih reprezentacij v smislu podeljevanja tipizacij, ki predstavljajo substano za negativno nastrojenost do – na videz – radikalne drugačnosti. Medijski mehanizmi obvladovanja identitete v tem primeru niso osvobojene negativnih konotacij, temveč so (ne)hote pristranski (glej Stojanov 2006, 1).*

4 REGULACIJA POLJA UMETNOSTI

4.1 Redukcionizem v muzikologiji

Utemeljitev estetike kot samostojne discipline filozofije v 18. stoletju je odgovorila na avtonomijo, ki so jo umetnosti, med njimi še posebno glasba, dosegle v tem času.

Šele na tej zgodovinski stopnji je bila lahko glasbena estetika ločena od kontekstov, znotraj katerih je prišla do izraza prej v pitagorejsko-platonski in aristotelški tradiciji. Širok pojem estetskega vsekakor pri A. G. Baumgartnu, J. G. Herderju in I. Kantu ni bil usmerjen v pojem umetniškega dela, temveč se je osredotočal na celotno področje človeškega vedénja. Estetsko je to, kar človeku – ne glede na praktične cilje, vzbuja čutno doživetje: lepota narave, uporabni predmeti, ki jih ne opazujemo samo pod vidikom njihove uporabnosti, komunikacijske oblike inp.. Tako sodijo v to široko področje estetskega kot čutnega doživetja tudi funkcionalna glasba, improvizacijski zvočni procesi ter zvoki okolja (Barbo 2007, 15).

Razmerje med zgodovinskim razumevanjem in estetsko sodbo je vedno predstavljalo problem, kadar so želeli umetniški značaj določenega umetniškega dela ali umetniške prakse izvzeti iz zgodovinske vloge. Na muzikologijo in zlasti na estetiko glasbe je tako močno vplivala vrsta filozofskih šol, med katerimi so precej plodne za estetiko kritična teorija, fenomenologija, hermenevtika, eksistencializem, semiotika, semiologija, poststrukturalistične teorije itn.. »Te so odprle tudi številne nove posamezne filozofije, tako filozofijo zgodovine glasbe, opere, komponiranja (poetika in filozofija), izvajanja (poetika), recepcije, programske glasbe, absolutne glasbe, vokalne, instrumentalne, vokalno – instrumentalne, elektronske glasbe, filozofijo glasbenih slogov, zvrsti ...« (Barbo 2007, 16). Predočeno diplomsko delo tako še najbolje ustreza kalupu filozofija zgodovine glasbe. »Lippman meni, da je glasba odprla pot filozofiji, nato pa postala njen instrument v razvijanju eksaktnejših metafizičnih kontekstov« (Barbo 2007, 79). Odnos glasbe do oblik mišljenja sta utemeljila F. W. J. von Schelling in K. W. F. Solger v povezavi z delitvijo umetnosti. Kot Kant tudi Schelling ohranja idejo, da umetnost povezuje praznino med naravo in mislijo oziroma naravo in svobodo. Umetnost je tako zmožnost misliti filozofijo; objektivizira tisto, kar filozofija domneva. Schelling formulira glasbo kot utelesitev neskončnega v končnem ali kot oblikovanje končnega z neskončnim. Glasba je »v splošnem umetnost refleksije ali samozavesti, izraža zavest, kot obstaja v resničnosti v svoji lastni snovi. Ker gre zgolj za formalno stran mišljenja, jo lahko uporabimo za povsem določene trenutke življenja« (Schelling v Barbo 2007, 79–80).

Jerrentrup, ki opisuje značilnosti in posebnosti tehno glasbe in njen sociokulturni ambient, ugotavlja, kako je prav na tem primeru nesmiselno glasbo obravnavati zunaj njenega sveta, kar se danes pogosto dogaja v tradicionalni muzikologiji.

Pri današnji glasbi gre manj za izolirane, glasbeno imanentne izpovedne forme kot za sinestetično veliko dimenzionirani čar v določenem, skoraj enkratnem situativnem kontekstu. Šele kompleksna soigra različnih vej, ki so tu predvsem rezultat tehnološkega razvoja (glasbeni instrumentarij, instalacije tona in luči) in socioloških ambicij (izraba prostega časa, kultura diskov, subkultura), je šele omogočila nastanek te glasbene oblike in oblikuje njen nadaljnji potek. To pa ima svoje posledice tudi na muzikologijo (Jerrentrup v Kuret et al. 1994, 127).

Iz zgornjih razmislekov želimo bralcu predočiti, da se pojmovanje umetnosti zagotovo spreminja, kar pomeni drugačno zaznavo estetskega v medijski dobi. Tako je »estetskost povezana s prijetnim učinkovanjem na čute, celo s fascinacijo in s prav posebnim ugajanjem, ki je ločeno od moralnega, z etičkimi obveznostmi naddoločenega stališča« (Strehovec 1998, 134).

Carl Dahlhaus ima morda prav, ko hudomušno in pomalem resegnirano zapiše, da je morda tudi muzikologija ena tistih disciplin, ki svojih »fundamentalnih vprašanj pravzaprav nikoli ne razrešijo do konca. Ali pa bi bilo treba idejo o glasbi kot jeziku uvrstiti med ideje 'zgodovinsko omejenega dosega'« (Dahlhaus v Bergamo 2003, 7). Niti tega ni dokončno zmožna kulturološka perspektiva, ki skuša le podati teoretski okvir, enega izmed številnih, s katerim glasbo predoči in misli, ko je ta enkrat občutena. Namreč »glasbeni smisel – nasprotno vsem drugačnim argumentacijam – presega raven racionalne oprijemljivosti, zato ga ni mogoče zajeti z enostranskimi metodološkimi teoretičnimi konstrukti« (Dahlhaus 2003, 11).

Odgovorov na že zgoraj zastavljeno vprašanje o tem, ali bi bilo treba idejo o glasbi kot jeziku uvrstiti med ideje »zgodovinsko omejenega dosega«, je toliko, kot je umetnostnih teorij. S tem mislim na teoretske zagate v zvezi z značilnostmi »prave, edinstvene« glasbe, in ne glede na briljantnost različnih teoretskih šol vsem pritiče skupni imenovalec »izmuzljiva objektivnost«. Estetsko nerazložljivo zato na nek način navezujemo na kulturno premoč tehnologije. Znanost si prizadeva za pojmovno razumevanje in je s tem zoperstavljena umetnosti, ki v svoji smiselni organizaciji transformira pojmovno razumljivo v nepojmovnost. Glasbeno vsebino je zato treba narediti za pojmovno razumljivo (prikazati elektronsko plesno glasbo kot možno platformo za filozofsko razčlenjevanje; nepojmovnost tako postane pojmovna, tj. razumljiva), kar pomeni,

da je treba tisto, kar je transformirano v nepojmovnost, prevesti nazaj v pojmovno, ali pa mora tisto, kar je umetniški pogled pripeljal do pojmovnega, konfrontirati s konkretno organizacijo umetnosti« (Eggebrecht v Bergamo 2003, 19). Slednje je mimogrede tudi eden izmed ciljev diplomskega dela – namreč postaviti elektronsko plesno glasbo na piedestal umetnosti, navkljub temu, da v luči klasične evropske tradicije teorije umetnosti to ni. Zavest je v tem primeru v opoziciji, še posebej to velja ob omenjanju abstraktne elektronske plesne glasbe (v nadaljevanju: EPG) Ne glede na ves dostopen jezikovni aparat, na koncu vendarle nehote priznamo, da je

'glasba kot izrekanje neizrekljivega'²⁰. Je vprašanje 'Kako lahko glasba 'izreka notranje bistvo sveta' potemtakem upodobitev realnosti ali zgolj čista fikcija? Ali pa se za vsem tem povsem nepričakovano skriva še nekaj drugega, usodnejšega in nedoumljivo drugačnega? Nekaj, česar se nadejamo, čeprav je neizrekljivo in neuglasbljivo? Nekaj, v kar lahko upamo in verujemo prav zato, ker je sleherno mišljenje nedosegljivo in nerazpoložljivo? Nekaj, kar zmore zlit tisočere glasove v en sam odmev v zamaknjeni tišini ugrabljenega mistikovega srca (Schopenhauer v Bergamo 2003, 117–118).

4.2 Pojmovanje umetnosti – izkustvo estetskega

»Najbolj splošno veljavna značilnost umetnosti – o kateri je mogoče sicer izjavljati najbolj nasprotujoče si stvari, saj je hkrati navezana na obliko in tvarino, je sočasno spontana in konvencionalna, namenska in nenamenska, osebna in nadosebna – je to, da je nova, enkratna in neponovljiva, skratka to, da so umetniška dela vezana na čas svojega nastanka« (Hauser 1980, 129). In ravno zaradi prilagajanja normativnosti umetniškega polja, tudi EPG deluje v sferi umetnosti. Ker je tradicionalno pojmovanje umetnosti z inovativnim pristopom lahko premagano, tudi EPG lahko doseže zgodovinsko stabilnost in veljavnost. Esenca tega mišljenja tiči v drznosti gojenja stališča o mnogoterih umetnostih, ki so osvobojene enotnega kriterija kvalitete, torej kriterija hierarhičnosti. Zato se oklepam besed Hauserja, ki »realno – v pomenu neposredno dostopnega objekta« (Hauser 1980, 136), vidi tisto, kar se človeku zdi vredno

²⁰ Primer teksta z letaka, ki priča o mistiki rave večera: »V zahvalo zgodovinskim dogodkom bomo sredin večer obarvali bučno oranžno, sebe pa držali v kar se da pisanem razpoloženju. Ne glede na tvojo bogoslužnost boš na ta večer primoram spremeniti svoj odnos do trojice svetnikov, ki bodo podali svojo vizijo pred/prvo/novembrskega dne. Besede to pot ne bodo igrale ključne vloge, temveč bo dinamika večera zaupana ritmom minimal tehnica, izbor pa Rojtru, Mexxu ter Aneurii, ki pa se še niso odločili, katerega dela prazničnega izročila se dobo oklenili. V primeru statusa svetništva ti bo večer ostal v spominu kot stik z elektronsko svetim. Če nastopijo kot zastopniki čarovnič, pa to pomeni plesni razvrat, sicer ne okoli ognja, ampak v izbruhov kulturnem bazenu. Brez vode«. (Stojanov 2007).

interpretacije v smislu estetskega presežka v umetniški stvaritvi. Kar šteje je le »individualno umetnostno hotenje, usmerjeno v posamezno delo. Vse drugo je za umetnost samo abstrakcija, ki je prvobitno estetsko popolnoma nepomembna ter je zanimiva kvečjemu za teorijo, logiko, psihologijo ali sociologijo« (ibid.).

Ravno zato razumem estetskost EPG znotraj modernega miselnega okvira, saj mi to dopušča:

1. Hauserjeva pozicija

2. Sfera kibernetične umetnosti

Po tem ključu umetnostne smeri in umetniške stvaritve preteklih časov vrednotimo,

precenjujemo ali zanemarjamo skladno s postavljenimi cilji in vrednostnimi merili svoje lastne sedanosti. Presojamo jih po lastnem umetnostnem hotenju in se jim posvečamo z novim zanimanjem in svežim razumevanjem šele tedaj, ko se nam zazdi, da so nekje v smeri sodobnih ciljev, ki jih je treba deloma še uresničiti. Zato je na primer renesanso odkrila na novo in jo prevrednotila generacija meščanskega liberalizma sredi prejšnjega stoletja, barok obdobje impresionizma, manierizem pa šele pobude, ki jih je človek dobil iz ekspresionizma in surrealizma, filma in psihoanalize. Očitno je, da so bila vsa ta vrednotenja in tolmačenja opredeljena predvsem pragmatično in ideološko, ne pa empirično in logično (Strehovec 1982, 184).

To, da se jim posvečamo z novim zanimanjem postavlja EPG v polje kibernetične umetnosti in kot taka zažari v popolnoma nekonvencionalni luči interpretiranja umetniškega polja. V tem primeru lahko spregovorimo o t.i. personalni estetiki in individualnem estetskem zrenju. Umetniške stvaritve so ravno zaradi svoje enkratnosti in neponovljivosti v določenem zgodovinskem obdobju vedno znova in znova dojemljive skladno z duhom časa. Morajo biti, če želimo zastopati pozicijo totalno svobodnega estetskega občutenja. »Ne le da umetniški dosežki različnih slogovnih obdobj, rodov in umetnikov ne težijo h kakemu skupnemu cilju – razen mogoče v tehničnem pogledu – ampak nam niti ne omogočajo oziroma dopuščajo, da bi jih presojali z enakimi merili. Medsebojno se niti ne nadaljujejo niti ne dopolnjujejo; nenehno nadaljujoča se sovisnost med njimi je bolj ali manj samovoljna konstrukcija umetnosti« (Hauser 1982, 140), zato je »umetnost kar se da zgodovinski in zato spremenljiv pojav« (Welsch v Strehovec 1998, 120). Obstaja pa še, recimo temu tako, globlji razlog, ki govori o meji med umetnostjo in življenjem, in sicer misel, da je »umetnost vir spoznanja – ne samo zato, ker neposredno nadaljuje delo znanosti in dopolnjuje njena odkritja, še posebej ugotovitve

psihologije, marveč tudi zato, ker opozarja na meje, ob katerih znanost odpove, ter vskoči vsepovsod, koder je mogoče doseči nadaljnja spoznanja samo po poteh, po katerih se lahko giba edinole umetnost. Umetnost nam pomaga priti do spoznanj, ki razširjajo védnost, čeravno niso abstraktno znanstvena« (Hauser 1980, 38). Podobnost med čisto znanstveno resnico in umetnostjo se kaže v tem, da obe hodita »po isti brezkončni poti razlaganja in usmerjanja človeškega bivanja« (ibid.), kar uspeva tudi EPG s svojim delovanjem na rave dispozitiv. Umetnost in znanost sta izredno tesno povezani tudi v tem, da sta obe *mimesis*, da upodabljata dejanskost. Tradicionalno, pa tudi razširjeno pojmovanje umetnosti po mojem mnenju deluje po principu, po katerem ima

umetnost zmerom namen spremeniti življenje; brez občutka, da je svet, kakor je dejal Van Gogh, 'nedokončana skica', bi je ne bilo prav veliko. Nikakor ni stvaritev čisto kontemplativnega razmerja do sveta, ki preprosto sprejema stvari stvari takšne, kakršne so, ali se jim pasivno predaja. Nasprotno: z uporabo umetnosti je mogoče svet – nasilno ali zvijačno – zavzeti, zagospodariti nad ljudmi z ljubeznijo ali sovraštvom ter se posredno polastiti premaganih žrtev (Hauser 1980, 46).

V središču naše tehno umetnosti ustvarjalec na nek način prevzame vpliv tehnologije na umetnost in s tem vpliv na bitje. Prav tako lahko umetnik (v našem primeru DJ) izraža neki impulz, ne da bi se tega zavedal, ampak lahko ta tudi deluje, vpliva na sprejemnikove predstave, čustvovanja in dejanja, ne da bi se človek tega zavedal. »Vsekakor je značilno dejstvo, da je družbeni in politični učinek posameznega dela toliko močnejši, kolikor manj očitno izraža svoj namen, kolikor manj si prizadeva in snubi za pritrjevanje« (Hauser 1980, 151).

Če strnemo, sta si »med vsemi duhovnimi tvorbami umetnost in znanost po eni strani najbližji, ker sta obe mimetične narave, obe posnemata« (Hauser 1980, 48–49). Kljub temu, da obe tvorita nekakšen samostojno – kreativni univerzum pa mislim, da je umetnost podrejena znanosti, vsaj s perspektive dotičnega diplomskega dela. Nikakor pa to ne pomeni, da je na račun kakorkoli zamajan status umetnosti kot paralelnega sveta, o katerem se mestoma misli, kot da je bolj življenjski kot sama realnost, natančneje, znanstvena realnost vidnih predmetov. Po drugi strani pa se tudi najbolj ostro razločujeta; »subjekt umetniških doživetij ima največ, znanstvenemu spoznanju prirejeni subjekt pa najmanj antropomorfnih, fiziološko in psihološko na človekovo naravo navezanih značilnosti. Znanost pričakuje od svojega subjekta abstraktno, nepristransko, brezbarvno, tako rekoč presojno zavest. Nasprotno pa je umetnost navezana na

človeka kot človeka, na posameznika kot edinstveno in zaradi neponovljive kombinacije njegovih zmožnosti in nagnjenj neprimerljivo bitje« (ibid.).

4.3 Tehnoestetika in kibernetična umetnost

V trenutku, ko na področju umetnosti pride do spojitve umetnika s strojem, se porodi vprašanje o kriterijih umetniške stvaritve. S sklicevanjem ugotovitve Strehovca, bom prikazal določene zahtevke, ki določajo, kdaj »tisto nekaj« pade v polje umetnosti. Strehovec (1998) najprej zgoščeno opiše, kaj konstituira umetniško delo v smislu evropsko – ameriške tradicije, usmerjane še posebno s filozofsko estetiko. Te značilnosti so:

- estetskost,
- derealizacija (lahek način biti),
- kreativnost,
- umestitev na družbeno vredno mesto umetnosti.

Derealizacija umetniškega dela se omenja z povezavi z »ontološkim načinom oblikovanja estetskega predmeta« (Strehovec 1998, 134). Estetskost v teh umetniških stvaritvah ni pozvemanje resničnosti, le-te ne »realizira«, temveč je le približna resničnost. Sicer obstaja koherenca med »nujnostjo in možnostjo«, gledano s perspektive filozofske ontologije, toda filozof Nicolai Hartmann (ibid.) pravi, da gre le za nekakšno bledo implikacijo resničnosti oziroma »oblikovanje lahkih kot-da-svetov, ki niso dejanski, ampka kot-da-dejanski« (ibid.). Da je umetniško delo derealizirano pa pomeni možnost spojitve med človekom in naravo, seveda preko umetniškega dela (tudi stališče Hegla iz njegovih *Predavanj o estetiki*).

Kreativnost v umetniški stvaritvi se nujno kaže v inovativnosti, nenavadnosti; se pravi mora odstopati od poznanega. Naj samo omenim, da je to toliko težje dosegljivo v hiperprodukcijskem svetu EPG, saj sta vzpon in vse prisotnost računalniških medijskih tehnologij dodatno otežila dejstvo, da mora biti »kreativnost vedno individualizirana« (ibid.), ter se uresničevati v avtorskem delu z imenom, ki se lahko spremeni v pravcato zaščitno znamko.

Proces, v katerem si določena umetniška stvaritev prisluži vidno mesto, nikoli ni bil arbitraren, temveč gre za zadovoljitev estetskim merilom, določenih s strani družbenega sistema, in vključuje »kritiko, umetnostno znanost, umetnostno šolstvo ter informacijski, distribucijski in muzejski sistem« (Strehovec 1998, 134). Formula odličnosti je torej, upoštevajoč ravnokar omenjene kriterije, sila prepleten sistem interakcij in struktur modernistične delitve dela, ki v primeru bližine optimumu priskrbi »pridobitev avre²¹ umetniške stvaritve, njihovim avtorjem pa več glamourja« (ibid.). Izredna pronicljivost Benjaminove kritične drže do umetnosti v prihodnje pa k sreči nima absolutnega značaja, kar je pokazal razvoj umetnosti pod vplivom sodobnih tehnologij in izvirnih elektronskih (kibernetičnih) umetnin, ki še sevajo avro²² če le izstopajo iz svojega »macdonaliziranega in kseroksnega« (Strehovec 1995, 7) okolja. Tradicionalna umetnost Zahoda je bila mnogo bolj kot danes žrtev objektivističnega moraliziranja, estetska merila pa nemalokrat rezultat dogajanja na širšem političnem polju. Poenostavljeno rečeno, politične elite so ustvarjale kulturniške, se pravi polje umetnosti, ki »je bila v smislu modernistične tradicije razumljena celo kot azil, v katerem je bilo mogoče realizirati 'družbeno antitezo družbe'« (Strehovec 1998, 136), torej opravljati kritiko nadrejenega sistema. Današnja kritičnost kibernetične umetnosti po mojem mnenju niti ne more obstajati zaradi dobro znanih geopolitičnih odnosov in sistemov izkoriščanja nezahodnega sveta. Združitev funkcije fanatičnega konzumenta tehnologije tretje generacije, ki nastaja v skrajno neugodnih razmerah, in nadobudnega systemskega kritika sistema, ki mu to omogoča, preprosto rečeno ni igra z jasnimi pravili. In v trenutku, ko se pojavi vprašanje o jasnosti pravil igre, ta postane nesmiselna. Res, da ji ne priznavam družbeno – kritične naravnosti, a zato toliko bolj zagovarjam estetsko plat, tudi mimo umetnostne teorije. Zato

obravna novih razredov umetniških del (oprth predvsem na sodobne novomedijske tehnologije) glede na omejena merila estetskosti, derealizacije, kreativnosti in umestitve na družbeno vredno mesto umetnosti nam pokaže, da tudi te umetnostne strukture (dogodki, programi, situacije, spletne strani, konceptualne artikulacije, seveda tudi EPG) lahko zadostijo tem merilom in jih lahko v določenem pogledu celo inovativno bogatijo. Estetskost teh del je lahko vprašljiva le v smislu naivne estetskosti,

²¹ *Walter Benjamin v svojem znamenitem eseju naslovljenim z »Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije« iz leta 1935, že zelo zgodaj sprevidi pota estetskosti v umetnosti. Prihodnosti v umetnosti je napovedal tektonske zasuke v dojemanju lepega. Zanimivost zrenja že Paul Valéryja na spremembo pojma umetnosti je zame ta, da se je še kako dobro zavedal premikov v moderni znanosti, ko pravi »da materija, prostor in čas že dvajset let niso več tisto, kar so bili nekdaj« (Valéry v Vrečko 1981, 66), in iz tega izpelje sklep o razvoju institucije umetnosti. Benjaminova pozicija glede tehnične reprodukcije umetniškega dela ni ravno blesteča. Avra kot bit umetniške stvaritve izgoreva, kolikor se ta odmika od tradicije (glej Benjamin 1981, 70).*

²² *»Definicija avre kot 'enkratnega pojava še tako bližnje daljave' ni nič drugega kot formulacija kulturne vrednosti umetniškega dela v kategorijah prostorsko – časovnih zaznav« (Benjamin v Vrečko 1981, 72).*

ki se usmerja le k zaznavi nečesa čutno-materialnega, razvidno predmetnega, nikakor pa ne v subtilnejšem, netrivialnem smislu estetskosti (Strehovec 1998, 136).

Subtilnost teh umetniških del se kaže v drugačnih stimulacijah živčnega sistema preko subjektivnega izkustva in imaginacije, kar pri človeku povzroči fundamentalne spremembe v načinih občutenja življenjskega sveta. Toliko bolj to velja za »elektronske umetnine zavezane paradigmi tehna²³« (ibid.).

Moderna umetnost se je v zgodovini že večkrat izrecno odpovedala upodabljanju in podrejanju tako imenovani realnosti, zato nam »umetnost lahko nudi zlasti to, česar ne moremo doseči v realnem življenju; spokojno kontemplacijo metafizičnih kvalitete« (Ingarden v Strehovec 1998, 141). Gre za razumevanje estetskosti »v sklopu pojma tehnosenzibilnosti, te nove orientacije, ki jo je Paolo Bianchi opisal z besedami: 'Pustolovščina se ne odigrava več v eksotični tujosti, temveč v lastnem središču ega. Jaz postane kulminacijska točka potovanja. 'Kick' prihaja iz notranjosti. Eksotični kraj propada v tihi ne-kraj. Ego izrinja geo'« (Bianchi v Strehovec 1998, 146). EPG kot da krepi smisel dejanskega pri subjektu, s tem, ko zvočnost ilustrira misli ali jih celo rojeva s pomočjo organov vida. Ta proces trojne spirale v našem primeru privede do kreacije subjektivne ontološke danosti.

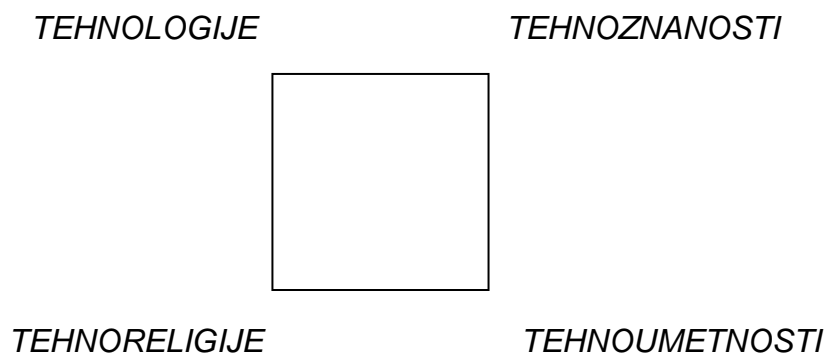
4.3.1 Elektronska glasba kot tehnološka umetnost

Malo prej sem že omenil subtilnost umetniških del v paradigmi tehna ter strukture sodobnih medijev v vlogi električnih podaljškov osrednjega živčnega sistema, ki vplivajo na psiho in spreminjajo psihično ravnovesje. Tekom 20. stoletja nastajajo prav tovrstne umetniške stvaritve, »ki zahtevajo spremenjeno receptivno naravnost« (Strehovec 1995, 132), kar je že

²³ Ko Benjamin omenja avratični način bivanja umetniškega dela s tem misli, da »se nikdar v celoti ne loči od njegove ritualne funkcije« (Benjamin v Vrečko 1981, 72). Prevedeno v svet EPG to pomeni: če zaradi hiperprodukcije skladb govorimo o odsotnosti avre, pa tega ne moremo trditi za skupek skladb, ki so predstavljene na raveu. Iz tega sledi pomembna ugotovitev, in sicer, da seštevek ni isto kot celota. Rečeno drugače: posamična skladba je prazna vsebina, njihov seštevek pa pomeni rave situacijo. Rave situacija je v bistvu umetniška stvaritev, bolje rečeno, umetniška stvaritev je kar rave situacija. Primer: Rutina, ritual, kult: »...kar iz njegovega performanca napravi ekstatično so kultne skladbe kot denimo tista DJ Rolanda - Jaguar ali pa tik prek pristankom še sprehod po Studiu 54 z bombastičnim disco zaključkom v stilu 'You make me feel'. Nekajminutni aplavz tako ni bil namenjen glasbeniku ki suče plošče s kozmetično natančnostjo, temveč nekomu, ki je okoli sebe zgradil kult, s katerim mu uspeva iz še tako rutiniranega nastopa napraviti ritual« (Stojanov 2007).

pri dadaističnih delih evropske avantgarde odkrival Walter Benjamin. To (pre)oblikovanje čutnega življenja je izredno pomembno za razvoj t.i. luminokinetične, kinetične in kibernetične umestnosti v 50. in 60. letih 20. stoletja, katerih dela postavljajo pod vprašaj tradicionalni pojem umetnine, od njenega prostora in časa ter strukturiranja 'ospredja' do 'globine' in sporočila metafizike (Strehovec 1995).

Slika 4.1: Poglavitno razmerje med sestavinami tehno-kulture.



Vir: Strehovec (1998, 63).

Mislimo na s tehnologijo povezano tehnoumetnost, »ki je v informatični paradigmi predvsem kibernetična umetnost inteligentnih strojev, ki omogočajo 'estetsko' in igrivo interakcijo z njihovimi uporabniki²⁴, integriranimi v procesualno resničnost takšnih umetnin. Nenavadnost in drugačnost, ki spremlja v tehno-kulturnem kontekstu tako tehnologije kot (tehno)znanost, se pri tehnoumetnosti še posebno izostri in lahko velja celo kot model in preskusni kamen celo za oba druga soodnosnika« (Strehovec 1998, 63–64).

Luminokinetična dela 60. let so predvsem v znamenju optike in mehanike 16. in 17. stoletja. Umetniki – tehnologi so se v tej »prvi fazi dela na področju tehnologije oblikovanja (ta termin je za tehnološko umetnost uvedel Jürgen Claus) usmerili predvsem k tradicionalni fiziki in k

²⁴ *Umetnost inteligentnih strojev se riše vzporedno z estetizacijo vsakdanjega sveta. Samorefleksija iz preteklosti me je privedla do špekulativnih spoznanj. V zvezi s čedalje večjim številom konzumentov EPG sem skušal dognati, da gre morebiti za estetizacijo vsakdanjega sveta (z večinskega stališča interpretiranega kot 8-urni delavnik), natančneje rečeno – estetizacijo vsakdanje monotoničnosti. Do skrajnosti privedena ekspresivnost ravea ter odsotnost uporniškega duha, se v sedanjosti ujema z Attalijevo mislijo, da »tehno glasba, ki spremlja rave parties, in se ima za uporno, je v resnici samo podelila estetsko dimenzijo vključevanju v repetitivni svet« (Attali 2008: 105). V luči takšnega razmišljanja je tehnoumetnost v bistvu 'odživet vsakdan'.*

njenim konceptom energije, vendar pa so že kmalu začeli uporabljati tudi najnovejše dosežke – predvsem t.i. medijske tehnologije (laser, tv, analogni in digitalni video, računalnik, holografijo, optično ploščo)« (Strehovec 1995, 133). V tem novem redu je kot kaže, po dosedaj prikazanem, dedič tega tudi identiteta EPG. »Če je razvoj t.i tehnik reproduciranja in, kasneje, medijskih tehnologij povzročil zdobitev avre tradicionalne, iz distance percipirane umetnine (stališče Walterja Benjamina) in je hiperkulturacija zahodnega sveta v zadnjih dveh, treh desetletjih naredila umetnine za nekaj dovolj običajnega (komaj kje še velja Heideggrova misel »v bližini dela smo bili nenadoma nekje drugje, kot smo po navadi«) še ni rečeno, da se sedaj z umetnostjo ne dogaja nič več zanimivega« (Strehovec 1995, 139). To potrjuje pozicija »iz sebe«, pozicija, ko so lepi tisti pojavi in situacije, se pravi kvalitete na njih, ki prijetno učinkujejo na čute in s tem stimulirajo estetsko ugodje Homo aestheticusa. Kot sem že omenil, okolje (izrazito tudi tisto, ki je kodirano umetniško) vpliva na človeške možgane in jih spreminja tudi v materialnem smislu, kajti oblikujejo se nove sinapse in opuščajo stare strukturne povezave.

In kaj tako karakterno značilnega v sebi nosi homo aestheticus? V mojem primeru je to poslušalec – plesalec, čigar vedenje oblikuje EPG, šele zatem si oblikuje splošne družbene okoliščine. Odvisen je od »takojšnje, profane in prepričljive izkušnje«²⁵ (Strehovec 1995, 191), sicer stvar ali proces opusti. Je subjekt, ki je čutno socializiran v sferi kibernetične umetnosti, »z rabo novih naprav tretje tehnološke revolucije pa tudi nadaljuje in izpopolnjuje usmeritev kinetične in luminokinetične umetnosti« (ibid.). Dela kibernetična umetnosti so za udeleženca v bistvu njegovo motivacijsko področje, kar pomeni, da mora odigrati aktivno, interaktivno vlogo, saj sam v procesu interaktivne recepcije sooblikuje dela kot nematerialne procese. Homo aestheticus od sebe zahteva izražanje globoko skritih občutkov, ker si tako potrjuje avtentičnost bivanja. Takšno življenjsko drži lahko ohranja le, »če posega k novim in novim napravam in kar se da 'iz sebe' tripa po umetnih okoljih, se hazardno igra, uči in napreduje v zaznavanju in se prepušča tehno omamljanju«²⁶ (Strehovec 1995, 197). V jedru njegove (nove) življenjske

²⁵ *Homo aestheticus in refleksija rave-a »Ravelation 2000«: »Glasba piše svojo zgodbo, kot nevidna meglica nas nežno objame in zapolni praznino med Jaz in Ti. Enkratne osebe vseh koncev sveta poveže v ogromen simbiotičen organizem, ki diha ritem, se hrani z beati, pije melodijo in razmnožuje z ljubeznijo. Harmonijo neizgovorljivega zamenjajo besede, ki hkrati ustvarjajo in premoščajo brezno med nami« (PeS 2008). Izrečene besede postanejo toliko bolj zanimive, če jim ob bok postavimo ugotovitve Zajčeve, ki pravi: »Rave bodisi pojasnijo kot izkušnjo, o kateri 'se ne da govoriti', bodisi kot izkušnjo popolne povezanosti, 'biti eno' z drugim, z glasbo, z veseljem. Torej, bodisi 'brez besed', bodisi 'brez meja' - v vsakem primeru brez nadzora nad situacijo, ali, kot to opiše vsakdanja govornica 'iz sebe'« (Zajc 2000, 164).*

²⁶ *Izsek iz reportaže, ki orisuje odnos didžeja do tehnoloških inovacij: »Kar dela Zabelo izjemnega je odsotnost domišljivosti in prisotnost tehnične spretnosti. Partnerstvo s Pioneerom mu odpira pot v neznano, improvizirano*

filozofije je, da »ne gre za svet kot univerzum, temveč za soobstoj alternativnih svetov, za katere misli, da jih mora izkušati. V ospredju njegove estetiške orientacije ni lepota predmeta, temveč čisto estetsko ugodje, stimulirano na različne načine, kar predpostavlja tudi obrat od estetike objekta k estetiki subjekta ter k njegovi psihi in fiziologiji, ki sodelujeta pri estetskih emocijah« (ibid). Samega sebe postavi v neizmerno individualen odnos do zunanjega sveta, svoje življenje pa postavlja v okoliščine, v katerih lahko glasbo uporablja za občutenje varnosti. Kot bi razumel širši namen glasbe, razpršeno v prostoru, si v materialni kulturi sam določi potek časa, ki

mu priteka iz prihodnosti in ne iz preteklosti kot včerajšnjim ljudem. Vedno izraziteje svojo igrivo in hazardno dejavnost umešča pod obnebjte *tehnoludizma* kot ene poglobitnih orientacij posameznika, že opazno izključenega iz sveta dela in obsojenega na vedno intenzivnejše preživljanje prostega časa, ki postaja njegov poglobitni čas in tudi vsebina. Tehnoludizem predpostavlja igro posameznika s stroji²⁷, in sicer s stroji, na katere je priključen, ki ga dopolnjujejo in od katerih ni odtujen v smislu Marxove teorije odtujitve (Strehovec 1995, 198).

Videti je, da za to njegovo odločitvijo stoji spoznanje o temeljni in izvorni antropomorfnosti strojev, kajti naredili so jih ljudje sami, o čemer je v svoji razpravi *Informacijska družba kot deževnik* duhovito razmišljal Vilém Flusser (1995, 199).

Zveza človeka in stroja je »jedro današnje – jutrišnje kibernetične kulture, ki že devet desetletij, od zgodovinske avantgarde dalje vznemirja tudi umetnike« (Strehovec 1995, 199). Vprašanja tehno-kulture nas usmerjajo tudi k drugim razsežnostim antropološkega položaja današnjega posameznika kot bitja, »ki postaja vedno usodnejše povezano z mrežami, s stroji in z (novimi) predmeti tehno-kulturnih praks. Gre za posameznika, ki postaja tako pod svojo kožo kot zunaj nje vedno bolj odvisen od tehnologij. Za temeljno antropološko situacijo ni več značilna

otročkost, kot posledica novo/nastale glasbene opreme. Sestavljen set je učinkoval kot branje učbenika za »efektologijo« s poglavji iz deep progressive ritmov, progressive breaksov, house z electro in acid tematikami. In rdeča nit predstavljenega? Način« (Stojanov 2007).

²⁷ *Ob omembi tehnoludizma ne moremo zaobiti problematike sintetičnega življenja in tehnobitij. Kiborg ali kibernetični organizem je »človek-stroj«, in združuje organsko z anorganskim, človeško in tehnološko komponento, pri čemer slednja nastopi v vlogi funkcije spodbujanja, izražanja in izmenjave čustev. Vprašanje kiborga je vprašanje o integraciji tehnologije, o čemer je govoril tudi Paul Virilio v svojih teoretskih, literarnih in filmskih prispevkih na temo tehnološko razširjenega in modificiranega telesa, ki razvije »koncept prerazdraženega in preopremljenega posameznika« (Strehovec 1998, 87-88), čigar delovanje, umovanje in čustvovanje močno zavisi od tehnoloških pripomočkov. Že za voljo dejstva, da tehnologija, ki je globalna in univerzalna, usmerja način človekove percepcije stvarnosti, si je usodo rave subjekta nemogoče (za)misliti kako drugače kot ravno tako.*

odtujenost od stroja v Marxovem smislu (gre za paradigmo tradicionalne industrijske družbe), ampak je zanjo bistvena priključenost v smislu postindustrijske paradigme, se pravi posebne, posttayloristične in postfordistične organizacije dela. Po besedah Jeana Baudrillarda so 'tako integrirane s telesom, da sodijo k njemu že skoraj genetsko, kot srčni spodbujevalnik'...« (Strehovec 1998, 98).

4.4 INTERAKCIJA: človek – stroj

Na tem mestu bom razgrnil predvsem odnos med razširjenim bistvom človeka, se pravi med homo aestheticusom in strojev-za-zabavo. Po tej logiki pametni stroj na nek način človeka opominja, mu omogoča, kar on v svojem bistvu je, torej homo aestheticus. Beseda gre seveda v smeri soodvisnosti obeh akterjev, saj človek stroj programira, kot povratni učinek pa stroj z njim multifunkcijsko manipulira, ko v okolje sproža »vedno bolj sintetične in raznovrstne dražljaje« (Strehovec 1995, 13). Človek se v iskanju vedno novih in novih doživetij, stimuliranju občutij zateče k stroju, da bi preko tehnokulturnih praks doživel čim več in kar se da intenzivno²⁸, zakaj »tehnokultura pogosto štarta tam, kjer se konča umetnost, in nadaljuje njen projekt s pomočjo tehniških sredstev, ki so sposobna dobavljati programe ekstremnih doživetij. Ker je tehnološki determinizem izhodišče tehnoestetike, spoznanje o igrivosti strojev, njihovi »antropomorfni in neodtujeni naravi« (ibid.) ni nikarkšno presenečenje, temveč pomembno spoznanje, ki služi kot pomagalo pri odkrivanju še ne razkritega estetskega polja, zato imajo »sodobna robotika, teleprezenca (daljinska prisotnost), virtualna resničnost in multimedia tudi številne estetske implikacije, kajti z njimi se uveljavljajo nove oblike 'nagovora' čutne zaznave« (Strehovec 1995, 187).

Kar skušam predstaviti, so občutki sublimnega oziroma vsaj zmožnost doživljanja sublimnega, ki ga omogoča tehnolokultura. Dejstvo je, da je splošen odnos človek – stroj že tako močno zapleten kibernetični svet, da je človeka nekako že dezorientiral. Ravno zato ta odnos preprosto

²⁸ *Beseda teče o Muziki Eclectiki – neformalnem združenju dj-ev iz Kranja, kot nekakšno poslanstvo tehnokulturne prakse: »temeljne značilnosti tovrstnega upovedovanja elektronske glasbe so provokativne bass linije, globinskost brez meja, prav tako pa artistom dovoljuje neizmerno kreativno svobodo. Edino pravilo delovanja je zvestoba vsemu s predpono »under«, pa naj bo to produkcija, način zabave ali življenjski stil. Vse skupaj pride do izraza le ob zastoru svetlejšega dela dneva, ko ekscesno, vražje in srhljivo postane norma. Opisan komplet psiho-fizičnega stanja si boste lahko privoščili na predpisanih plesnih območjih, od koder vas ponese v paralelno realnost z namenom vzbuditi muzikalnost imaginarnega« (Stojanov 2007).*

ne more biti »več (samo) fascinacija s sodobno tehnologijo in tehnoznanostmi, temveč prehod k temeljnim antropološkim, eksistencialnim in tudi družbenim temam« (Strehovec 1998, 22). Strnjeno povedano, skozi celotno diplomsko delo opisujem subjekt, ki se obrača od modne fascinacije s tehnologijo k antropološkim in eksistencialnim temam, obravnavanim v kontekstu novih tehnologij in tehnoznanosti. Tehnologije so torej kot kontekst za artikuliranje prvih in poslednjih vprašanj človeka kot osebe in družbenega bitja (Strehovec 1998). Prav to se eventuelno lahko zgodi kozmičnemu plesalcu rave situacije, ko si v stanju zamaknjenosti sredi plesišča zastavi vprašanje o transcendenci.

5 RAVE: ANALOGIJA S PRETEKLOSTJO – MODERNA TRIBALNOST

Slika 5.1: Ponazoritev transformacije konteksta tribalnosti



Vir: Lemongrass (1998).

Nemogoče se je ogniti primerjavi plesalca na raveu in tistega iz tradicionalno zasnovanega plesa, plemenskega plesa. Mogoče ne zveni nujno prepričljivo, toda podobnost vsekakor obstaja. Če enačbi, ki jo lahko nastavimo za pojasnitev plemenske ritmičnosti: *Ritem + ples + šaman = transcendentno*, prištejemo moderno tehnologijo za produkcijo elektronske plesne glasbe, postane slika bolj jasna. Kot transcendentno si zamišljam nikoli zares spoznano, a hkrati že pozabljeno, pradačno stanje duha, ki neposredno osebno izkušnjo realnosti popelje izven vsakdanje realnosti. Poraja se kot povezovanje z osebnimi notranjimi realnostmi, lahko tudi t.i. mitskim svetom slišane v EPG. Razumevanje glasbe skoraj nujno vsebuje tudi poznavanje njene preteklosti. Že v plemenskih ureditvah je igrala ključno vlogo pri povezovanju in utrjevanju sorodstvenih vezi. Kdor se je ukvarjal z glasbo, je že od nekdaj imel vlogo strokovnjaka, ki ga bodisi redno plačujejo, bodisi mu dajejo darila. »Ob začetkih človeštva so vsi peli in plesali« (Attali 2008, 29), in na ta način častili božanstva in razne naravne pojave. Znotraj skupine so ustvarjalci glasbe uživali poseben status, igranje na različne inštrumente pa je bil privilegij posebne vrste, zlasti če je glasba služila za zdravljenje ali pogovor z bogovi. Ta vez s preteklostjo se je ohranila vse do danes. Celotno situacijo je koordiniral šaman, ples pa se je lahko zavlekel tudi pozno v noč, vse z namenom, da se vzpostavi ravnotežje v skupnosti. Glasbe je bila »eden prvih pogledov družbe na samo sebe,

eden prvih katalizatorjev nasilja« (Attali 2008, 19). V mislih imam seveda kombinacijo glasbe in plesa v smislu estetsko očarljivega gibanja telesa, ne pa toliko umetniškega, naučenega plesa evropske tradicije. Da je glasba ena izmed najstarejših človekovih dejavnosti je jasno, v njej se je razkril vir življenja, celo »v večni kozmogoniji je stvaritev sveta zvočna« (Attali 2008, 33), podobno idejo pa goji tudi moderna znanost, ko nastanek vesolja označi za »big bang« (ibid.). Znano je, da skozi glasbo izrazimo misli in čustva, ali »kot je zapisal Boissiers de Sauvages de Lacroix (v svojem delu *Nosologia methodica*), odpravimo 'štirinajst oblik melanholije'«. Schönber pa je med drugim zapisal, da »je glasba daljni spomin na poglobitno funkcijo bogov, pomirjanje ljudi: 'Smisel za glasbo je nostalgija po Bogu'« (v Attali 2008, 35).

Ob omembi kozmogonije, vira življenja in vznesenosti in nostalgije po Bogu, smo prispeli do točke, kjer bo govora o konceptu svetega. Eliade pravi,

da sveto uteleša izkustvo nečesa, kar se izmika besedi, a je ultimativno resnično, realno. Za primitivnega človeka je realno samo tisto, kar je definirano kot tako. Sveto je v njegovem miselnem svetu definirano kot nekaj, kar se razlikuje od vsakdanjega oz. profanega in je ravno tako realno. Izraža se kot 'nekaj drugega', kot nekaj, kar se nahaja v in izven človeka in prepada vse nivoje njegovega življenja, fiziološko, družbeno in duhovno (Eliade 1996, 19).

Da nekaj postane stvarno, mora torej preiti skozi sakralizacijo. Stvarnosti same na sebi ni, konstruira jo šele človek, ki zunanjo okolico interpretira preko lastnega izkustva, brez katerega se zavest sploh ne more pojaviti. Podeljevanju pomena realnega v svetu pravimo, da ima to status svetega. Koncept svetega je glavni akter pri umovanju tistih segmentov sveta, ki se človeku zdijo pomembni za njegov obstoj (glej Durkheim 1982, 12). V najstarejših plasteh kulture je bilo živeti kot človek samo po sebi religiozno dejanje. Biti oziroma »postati človeško bitje, je pomenilo biti religiozen« (Eliade 1996, 9). In ker je sveto jedro religioznega in hkrati del človekove miselne strukture, lahko sklepam, da je človek del svetega kot je sveto del njega, in da sveto nosi v sebi kot sito, preko katerega pride do definicij realnosti. Pojem svetega je povezan z eksistencialnim bistvom človeka, zato lahko preživi tudi smrt Boga. Morda se sveto kot sveto najbolje pokaže prav v odsotnosti bogov, saj kot je že omenjeno, sveto za svoj obstoj ne rabi božjega. »Sveto ima univerzalni status, medtem ko so bogovi partikularni« (Debeljak 1995, 74).

5.1 Sveto prevedeno v glasbeno

Ni treba posebej poudarjati, da je glasba pomemben del človekovega življenja, ki v sebi nosi ogromno simbolnega naboja. Neandertalski človek je igral na piščal, izrezano iz trsta, in brenkal po lovskem loku. Glasba je vsekakor tudi nosilka sporazumevanja med člani skupnosti, kar je pri preučevanju glasbene kulture prebivalstev azijskega jugovzhoda ugotovil že Radcliffe-Brown, ki pravi, da » si na Andamanih vsi izmišljajo pesmi, celo otroke jih učijo skladati. Andamanec si pri sebi brunda pesem, dokler ni zadovoljen z njo, potem jo predstavi na naslednjem praznovanju. Če je pesem uspešna, jo dodajo v repertoar. Če ne, jo pozabijo« (Radcliffe-Brown v Attali 2008, 36).

Hiter preskok na mojo temo tako izriše podobnost pri produkciji elektronske plesne glasbe. Namreč produkcija gre v smeri, da, če skladba ni na top lestvicah digitalnih založb, se ne uvršča v repertoar didžejev, ni na praznovanjih v klubih, kjer lahko dosega epske razsežnosti kulturne skladbe. Bojazen, da bi zaradi računalniškega načina produkcije EPG to vodilo do vse splošne erozije avtentičnosti skladb, se je izkazalo za pretirano. Thorntonova ugotavlja, da se »demistifikacija 'aure' zaradi tehnološkega inputa ni izvršila, marveč se je auratičnost zgolj razpršila med množico skladb EPG. Pri tem so vidno, morebiti celo ključno, vlogo odigrali kar porabniki sami. Izkazalo se je namreč, da je bil za dosego edinstvenega statusa skladbe potreben čas, selektivnost oziroma nekakšno navidezno soglasje, ki je v domeni celotne generacije« (Thornton 1995, 27).

Verjamem, da te skladbe ilustrirajo znanstveno podobo sveta moderne dobe, vseeno pa so občutenja podobna tistim iz preteklosti – stik z religioznim svetim, iskanje mane v glasbenem. Če spet navežemo misel na prvotni pomen glasbe, lahko trdim, da je o teh glasbah skorajda nemogoče trditi karkoli, razen to, da izmed družbenih funkcij izražajo religioznost. Ta mistična substanca glasbe je služila pri obredih, petju, molitvah, žrtvovanju, v kombinaciji s plesom pa tvorila »inicijacijsko potovanje« (Attali 2008, 36). Ker je molitev v glasbi nastopala kot nekakšen psihični odmik od zla, ji prav tako »pripisujemo funkcijo pomirjanja« (ibid.).

Resda ni jasnih razlogov za verjetje sledečega, a kot kaže gre danes za čaščenje potrošniškega korporativizma, predanost tehnološkosti misleč, da smo na začetku. Urbano pleme raverjev kot sestavek posameznikov, ki jih družijo zvočna kulisa, tako glasna, da onemogoča (po)govor, ki kot kaže v hiperindividualni družbi razdvaja.

5.2 S plesom do stanja »biti iz sebe«

Ob koncu poglavja 3.3 sem podrobno orisal koncept Melite Zajc – »biti iz sebe«, ki je tista skrita subjektivnost, za katero lahko trdimo, da je bistvo izkušnje, vzpostavljene preko plesa. Brez plesa in doživljanja lastnega telesa preko takšnih in drugačnih gibov, niti ne moremo govoriti o kakršnemkoli stiku z »veličastnim«, s »skrivnostjo univerzuma«, »kozmičnim«, če hočete, oziroma s svetim. Z medkulturno primerjavo spoznavamo, kako ljudje »iz različnih naravnih in kulturnih okolij poskušajo v plesu oponašati živali, rastline, valovanje rek, utrditi in memorirati sorodstveni sistem, obuditi spomin na mrtve in presekat ali ojačati povezavo s predniki, zdraviti družbene, duhovne ali telesne tegobe, vzbuditi kolektivno čustvovanje ali počastiti posameznika. V antropološkem slovarju je ples definiran kot 'kreativna uporaba človekovega telesa v času in prostoru znotraj kulturno specifičnih sistemov gibalnih struktur in pomenov'« (Barfield v Telban 2003, 28). Tudi če so se posamezni, morda izvorni pomeni izgubili, pa je ples kot gibanje še vedno pripovedovalec človekovih vezi s preteklostjo²⁹, aktivnega udejstvovanja v sedanjosti in hrepenenj po prihodnosti. Znotraj določenega habitusa je ples tako produkt kot sredstvo za uresničevanje namenov in želja posameznikov in skupnosti. Ne glede na medkulturne razlike lahko ugotovimo, da sta glasba in ples – tako kot to velja za prostor, čas in telo – univerzalna in kot ritma človekovega življenja povsod prisotna. »Ni čudno, da je John Blacking, ki velja za enega od pionirjev antropologije telesa in plesa, celo trdil, da bi izvor kulture morali iskati v glasbi, plesu in predstavah« (Grau v Telban 2003, 28). Nenazadnje nas ples – in glasba in petje – odmakne od hiperliterarnega pogleda na svet in verbalne komunikacije in nas v svoji univerzalni vlogi medkulturnega posrednika povezuje. Pri plesu, pesmi in glasbi gre kljub različnim gibalnim in zvokovnim strukturam bolj za kultivacijo intuitivnega, neeksplicitnega in neizrekljivega, za spoznavanje, izražanje in podoživljanje ritma človekove biti v svetu, kot pa za izrekanje neke dokončne, z besedami izražene resnice.³⁰ Brinsona pravi, da »nobene družbe in kulture ne moremo prav razumeti brez razumevanja zgodovine človekovega giba, katere pomemben produkt in ustvarjalec je ravno ples. Ples ni nekaj, kar bi ostajalo kar tako iz zraka ali pa bi bilo zamišljeno s strani koreografov. Njegov temelj je v sami človekovi eksistenci, njegovo udejanjanje pa je komunikacija med našim

²⁹ To je tisti epistemološki moment, ki avtorja najbolj vznemirja skozi celoten proces izdelave diplomskega dela. Analogija s preteklostjo na ravni plesa je sicer stvar argumentiranega zrenja na fenomen modernega plesalca rave situacije. Samo preko zunanosti to težka uvidimo, če pa dodamo nek »duhovni smisel«, postane bolj jasno.

³⁰ Na kar bralca napeljemo že v uvodni misli s prve strani: »Kaj iščete? Povejte! In kaj pričakujete? Ne vem; hočem neznano. Kar mi je znano, nima meja. Hočem še več. Primanjkuje mi zadnja beseda«...

svetom in svetom okoli nas« (Brinson v Telban 2003, 14). Še nekoliko precizneje je ples interpretiral Eliade, ki zagovarja svetost plesa in njegov nadnaravni izvor v totemu, pa tudi božanstvih. Ples je služil kot proces zagotavljanja kozmičnega reda, manjkal pa ni niti pri iniciacijskih obredih, porokah itd. Tesno zvezo med plesom in mitskim časom gre iskati v njegovi utemeljitvi, ki je totemska žival, zato sodi pod okrilje magije; je nadčloveški. »Čeprav je že sam ples obred, pa vedno posnema arhetipska dejanja ali pa obuja spomin na mitski dogodek, skratka ples je ponovitev in s tem reaktualizacija nekdanjih časov« (Eliade 1992, 40).

Ker sta ples in glasba neločljivo povezana, iz tega sledi, da »je glasba tako postala substitut vere, izraz idealnega človeštva, podoba abstraktnega, harmoničnega časa, politično predvidljive in znanstveno obvladljive zgodovine« (Attali 2008, 59). Skratka, ples je šamanska metoda potovanja v notranjost.

5.3 Maffesolijev koncept tribalnosti: sveto v sferi tehna

Skozi spekter omenjenega koncepta je Maffesoli tribalnost obravnaval v sklopu urbane plesne glasbe in posameznikovo identiteto, ki se v tem kontekstu pojavi (Bennett 2000, 74). Ravno kar omenjeni avtor s pomočjo koncepta tribalnosti »skuša ilustrirati spreminjajočo se naravo med individuumom in družbo, kot simbiozo, ki je zaveza potrošniški orientaciji. Ravno zaradi tega ta novo nastali neo-tribalizem ne vsebuje toge, nespremenljive forme, kot je značilna za tribalnost v klasičnem, antropološkem pomenu besede, temveč se v večji meri nanaša na trenutno ambientalnost, stanje duha in stremi k ekspresivnosti s pomočjo specifičnega življenjskega stila, pojavnosti in forme« (Bennett 2000, 80). Herterington ga dopolni z mislijo, da gre za »deregulacijo tribalnosti na račun modernizacije ter individualizacije« (ibid.). Ključnega pomena neo-tribalizma je dihotomija individualizem – kolektivizem. Isto lahko trdim za subjekta rave situacije, ki je sredi množice zagledan v transcendentnega boga, ob tem pa fizična prisotnost drugih pomeni psihično odsotnost teh. Zaradi same narave tehno glasbe, ki je inštrumentalen, praviloma neverbalen, repetitiven ter monoton, povrh vsega pa ni melodičen, lahko govorim o paralelnosti z plemenskim bobnarjem. Njegovo silovito udarjanje po bobnih povzroča hipnotično učinkovanje, ki »ne vpliva le na sluh, ampak prežema vsa vlakna telesa« (Strehovec 1998, 106). Slišano povzroči vzhičenost, skupinski trans, ki stvarnost spravi pod hipnozo ter napravi za sveto. Zunanji dražljaji tako ustvarijo pogoje za »estetsko, dionizično samoodrešitev« rave subjekta (ibid.). Novonastala situacija, oziroma odnos med glasbo in plesom kot participacija pri ritualu, odpira bivanjski

prostor novi religioznosti, nekakšen pravljčni svet z vrhunsko izrisano iluzijo o svobodi. »Da sodi ples pod obnebe ekstatičnih transov, značilnih za dionizično, je trdil že Nietzsche sam in z naslednjim primerom (možnost padca v nebo) v mnogočem anticipiral že 'feeling v znamenju escape', značilen za 90. leta, ki je duhovito koncipiran tudi v *Hitrosti osvoboditve* (1995) Paula Virilia: 'Pojoč in plesoč se izkaže človek za člana višje skupnosti; pozabil je hoditi in govoriti in je na poti, da plesoč poleti v zrak'« (Strehovec 1998, 108).

Nietzschejev (in Viriliojev) pogled na plesalca izrisuje dve nasprotujoči si drži. Na eni strani rave subjekta in baletnika na drugi strani. Razlikovanje med tema dvema je v prvi vrsti bistveno večja avtonomnost prvega, saj z rokami posega v višave, kot bi želel preseči samega sebe oziroma poseči po svetem. Na drugi strani baletnik kot umetniški plesalec niti približno nima te možnosti popolnoma svobodnih plesnih kreacij, kar je tako zelo značilno za tehno ples. »Pri klasičnem baletu ima delo rok pogosto le vlogo podrejenega in stabilizirajočega dejavnika« (Strehovec 1998, 109), s tem pa je baletnik prikrajšan za uživanje v popolnem kaosu plesnega univerzuma. Kar pripada njemu, je estetska dovršenost umetniškega plesa, ki navdušuje predvsem vidni aparat opazovalca. Ob tehno plesu je zato mogoče razviti pravcato filozofijo, ki bi lahko vključevala tudi tako drzne zasnutke, kakršne je Siegfried Kracauer razvil v svojem besedilu *Potovanje in ples* (na primer: transformacija prostora in časa kot dogodek – analogija s preteklostjo v mojem primeru, tehnikacija prostora in časa, poseg po večnosti v plesnem dejanju = SVETO), vključenem v ameriško izdajo njegovega *Ornamenta množic*: »v ozadju in ospredju te glasbe je stroj za produkcijo realnosti, stroj – bog, bog – stroj in bog iz stroja hkrati« (Strehovec 1998, 110). Že v poglavju 6.3.1 sem o naravi tehnologije razmišljal kot o nečem, ki je danes vir imaginacije, nove mitologije, življenjskega stila in novih ideologij, in omogoča prav posebna občutenja in vrednotenja, kar pomeni, da nas »tehnno prav tako usmerja k estetiki kot eni temeljnih znanosti v sedanosti, ki ne reflektira več samo umetnin, ampak tudi tehnoestetizirani svet, svet v ritmiziranem transu. Tu je tudi problem želje po tem, da se skuša posameznik uresničiti v ritualizirani in ritmizirani celostni umetnini – procesu« (Strehovec 1998, 112).

Več kot očitno je, da je tehno več kot le glasbeni pojav. Izredno dobro deluje tudi kot kontekst, kjer nastajajo novi individuumi, nove ideje ter novi življenjski stili, obenem pa služi kot platforma za »zastavljanje metafizičnih in celo teoloških vprašanj« (Strehovec 1998, 112).

»Ni naključje, da je teoretik hitrostnih pojavov Paul Virilio v pogovoru z Louise Wilson (za mrežno revijo *Ctheory*) usmeril pozornost na nekaj, kar bi lahko poimenovali tehnoteologija,

namreč na »novomedijsko« misel o bogu, h kateri konvergirajo tehnologije današnje kibernetike paradigme. 'Tehnologije so negirale transcendenčnega boga, da bi izumile strojnega boga'« (ibid.)

6 ZAKLJUČEK

Že z uvodno mislijo smo nakazali težavnost povzemanja različnih sfer človekovega mišljenja in delovanja, upamo pa si trditi, da **'trojna spirala'** rezultira tudi v elektronski plesni glasbi. Umestitev EPG v sfero znanosti, to pa preučiti s filozofske perspektive, me je privedlo do vsaj dveh sklepov. Prvi zadovolji tisti del teoretske radovednosti, ki si je na vsak način prizadeval poiskati in utemeljiti stičišča med znanostjo in glasbo, medtem ko drugi priča o obstoju Homo aesthetica. Težavnost dokazovanja sovpadanja glasbenega in znanstvenega polja se je izkazala za mnogo bolj kompleksen proces, kot sem predvidel. Namreč poiskati ustrezne premike v filozofski miselnosti, hkrati pa ostati splošen na sicer spolzkem terenu za argumentiranje. Najbolj plemenita ugotovitev je zagotovo ta, da znanstvena misel nikoli ni bila ločena od filozofske misli, kar na neki točki abstrakcije pomeni, da niti EPG ni imuna za bivanje znotraj filozofije. Druga razveseljujoča misel pa je ta, da prav gotovo obstaja komplementarnost polja znanosti in sfere umetnosti, ki smo jo osvobojeno evropske tradicije dojemanja umetniških stvaritev prikazali v res poljubni obliki estetike. Prav tako sem prikazal, da rave subjekt navzlic svoji naivni bivanjski naravi spretno izkorišča za večino pozabljen pomen rituala in mestoma skrajno uspešno flirta z enim izmed najelementarnejših početij človeka – tj. plesom.

Spoznali smo stičišča glasbe in plesa, ritual, za katerega trdim, da se kot nekakšna nevidna vez vleče iz plemenske preteklosti in se riše v klubski sedanjosti. Dostop do transcendentnega še nikoli ni bil tako blizu, bi nemara lahko trdil. Močno prisotna iluzija tega, da lahko kot rave subjekt občutimo emocionalne prvine plemenskega plesa. Seveda drži, medij udejanjanja je bistveno drugačen, toda elementarne prvine ostajajo enake – ritem, ki posameznika pahne v trans, kjer začuti »stik z božanskim«, pa čeprav ne verjame v institucijo (B)(b)oga. Vse to ne bi bilo možno (po)doživljanja in refleksije brez tehnološkega razvoja, ki je v določenem smislu pravljichen, magičen in skrivnosten ter rojeva neslutene možnosti kreiranja lastnega čutnega, kot tudi miselnega aparata. Prepričan sem, da trojna spirala lahko služi kot vir inspiracije pri navidezno nezanimivih fenomenih. Trojna spirala ima to možnost, da odkrije alternativne svetove, svetove, kjer se človekovo ugodje redefinira in s tem postane – udobno.

7 LITERATURA

1. Attali, Jacques. 2008. *Hrup: esej o politični ekonomiji glasbe. Knjiga št. 23.* Ljubljana: Založba Maska.
2. Barbo, Matjaž. 2007. *Izbrana poglavja iz estetike glasbe.* Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Oddelek za muzikologijo.
3. Bennett, Andy. 2000. *Popular music and youth culture: Music, Identity and Place.* Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
4. Bergamo, Marija, ur. 2003. *Glasba kot jezik. Knjiga št. 3.* Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo.
5. Busoni, Ferruccio in Hans Pfitzner. 1994. *Spisi, polemike, manifesti. Knjiga št. 1.* Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo. Filozofska fakulteta.
6. Debeljak, Aleš. 1995. *Oblike religiozne imaginacije.* Ljubljana: Zbirka Sophia. Znanstveno in publicistično središče.
7. --- 1999. *Na ruševinah modernosti: Institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike.* Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče. Zbirka Sophia.
8. Durkheim, Emile. 1982. *Elementarni oblici religioznog života.* Beograd: Prosveta.
9. Eliade, Mircea. 1992. *Kozmos in zgodovina: mit o večnem vračanju.* Ljubljana: Hieron.
10. --- 1996. *Zgodovina religioznih verovanj in idej I.* Ljubljana: DZS.
11. Golob, Tadej. 2009. *DJ Umek.* Dostopno prek: http://www.playboy.si/branje/intervju/dj_umek-17651@15.aspx (14. december 2008).
12. Hauser, Arnold. 1980. *Umetnost in družba.* Ljubljana: Državna založba Slovenija. Založba Ivan Bratko.
13. Koyré, Alexandre. 2006. *Znanstvena revolucija: Izbrani spisi iz zgodovine znanstvene misli in filozofske misli.* Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. Zbirka Historia scientiae.
14. Kuret, Primož, ur. 1994. *Glasba v tehničnem svetu. Slovenski glasbeni dnevi – Koncerti in Simpozij.* Ljubljana: Festival Ljubljana.
15. Legoff, Jacques. 1998. *Intelektualci v srednjem veku.* Ljubljana: Študentska založba.
16. *Lemongrassmusic.* 1998. Dostopno prek: <http://www.lemongrassmusic.de/> (4. april 2008).

17. Mali, Franc. 2002. *Razvoj moderne znanosti: socialni mehanizmi*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede. Knjižna zbirka Teorija in praksa.
18. Merriam, P. Alan. 2000. *Antropologija glasbe*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
19. *Muzika Eclectika*. 2007. Dostopno prek: <http://www.myspace.com/girlsfuckboys> (22. avgust 2009).
20. Nataraj, Zen. 2005. *Ideological Manifesto - No Deep Analysis Here*. Dostopno prek: http://www.amazon.com/review/product/0968572103/ref=dp_top_cm_cr_acr_txt?encoding=UTF8&showViewpoints=1 (4. november. 2008).
21. Pacey, Arnold. 1983. *The Culture of Technology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
22. PeS. 2008. *To Mayday with Umek*. Dostopno prek: http://www.umek.si/en/blog/3/2008/event/s/to_mayday_with_umek (23. avgust 2009).
23. Postman, Neil. 1993. *Technopoly: The Surrender of Culture to Technology*. New York: Vintage Books. A Division of Random House, Inc..
24. Rossi, Paolo. 2004. *Rojstvo moderne znanosti v Evropi*. Ljubljana: Založba /*cf..Modra zbirka: delajmo Evropo.
25. Smrke, Marjan. 2000. *Svetovne religije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede. Knjižna zbirka Teorija in praksa.
26. Stojanov, Sašo. 2006. *Status Roma v Sloveniji: Izvzetost medijske osebnosti z romskimi koreninami iz »MI« diskurza*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
27. --- 2007a. *Haloween zabava Muzika Eclectika*. Dostopno prek: <http://www.myspace.com/girlsfuckboys>. (23. avgust 2009).
28. --- 2007b. *Rutina, ritual, kult*. Dostopno prek: <http://www.sandiogrizek.eu/novice/?type=p&id=951> (23. avgust 2009).
29. --- 2007c. *Rože, tehnologija, James Zabiela: zvočni napad z občutkom*. Dostopno prek: <http://www.sandiogrizek.eu/novice/?type=p&id=977> (15. avgust 2009).
30. Strehovec, Janez. 1995. *Demonško Estetsko: od filozofske teorije umetnosti k estetiki kot teoriji estetizacij*. Ljubljana: Slovenska matica.
31. --- 1998. *Tehnokultura – Kultura tehna: filozofska vprašanja novomedijskih tehnologij in kibernetike umetnosti*. Ljubljana: Študentka založba ŠOU. Knjižna zbirka Koda.
32. --- 2008. *About Janez Strehovec*. Dostopno prek: <http://www2.arnes.si/~ljzpubs1/about.htm> (9. avgust 2008).

33. Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press. Blackwell Publishers Ltd.
34. Tomc, Gregor. 2000. *Šesti čut: družbeni svet v kognitivni znanosti*. Ljubljana: Zbirka Sophia. Znanstveno in publicistično središče.
35. Ule, Andrej. 2001. *Logos spoznanja: Osnove spoznavne teorije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
36. --- 2006. *Znanost, družba, vrednote*. Maribor: Dialogi. Humanistična in družboslovna zbirka.
37. Zajc, Melita. 2000. *Tehnologije in družbe*. Ljubljana: ISH – Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
38. Telban, Borut, ur. 2003. *Ples življenja, ples smrti*. Ljubljana: Revija za religiologijo, mitologijo in filozofijo. Nova Revija.