

KAJA KRANER

# »Tehnološki materializem« v sodobni likovni umetnosti: nekaj izhodišč

Prispevek je rezultat raziskovalnega programa P5-0452, Vizualna pismenost na Univerzi v Ljubljani, Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje, ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS).

Kljub kontinuirani rabi novih tehnologij in medijev v likovnih in vizualni umetnosti 20. stoletja (fotografija, film, televizija, radio, video, računalnik itd.) je – onstran teoretskih obravnav intermedialnosti<sup>1</sup> – znotraj umetnostne teorije mogoče večjo pozornost na tehnoloških vidikih umetniških del beležiti zlasti vzporedno s teoretskimi opredelitvami vizualnega obrata in uvajanjem informacijskih in digitalnih tehnologij, svetovnega spleta ter biotehnologije kot legitimnih izraznih sredstev v internetni (*net art*), novomedijski umetnosti in delu umetnosti, ki deluje na presečišču umetnosti, znanosti in tehnologije (zlasti *bio art*) od 80. in 90. let 20. stoletja. Razmisleki o vplivu novih tehnologij in medijev na družbene, ekonomske, komunikacijske, perceptivne in kognitivne, ekološke itd. procese so se od takrat uveljavili kot ena od osrednjih tematik sodobnih likovnih in vizualnih umetniških del, a pogost institucionalni razkol med področjem novomedijskih umetniških praks (*born-digital*, internetna in računalniška umetnost, *bio art* itd.) na eni strani in širšim področjem sodobnih umetnosti, ki bolj neposredno izhajajo iz tradicije klasičnih umetniških medijev (slikarstvo, kiparstvo, gledališče, literatura, glasba, film itd.), na drugi strani, še vendarle ostaja pretežno nepresežen.<sup>2</sup>

Naj je razlog za to institucionalno in konceptualno delitev v osnovi epistemološki ter temelji na zgodovinskih razločevanjih in vrednotenjih idejnih/semantičnih in obrtniško-tehnoloških vidikov umetnosti, ki jim mogoče slediti v same začetke antičnih, predvsem pa novoveških definicij umetnosti,<sup>3</sup> ali pa je razlog za to institucionalno in konceptualno delitev predvsem kulturnopolitičen,<sup>4</sup> ima več praktičnih posledic. Slednje segajo od težav z vključevanjem novomedijske umetnosti v umetnostni kanon, njenim arhiviranjem in vključevanjem v zbirke (kjer se recimo pojavlja temeljno vprašanje, ali je predmet shranjevanja konceptualno-informacijski vidik umetniških del ali pač njihov materialni vidik, ki vključuje tehnološki hardver in softver, ki je že ali bo kmalu obsoleten) do pogosto zastopane

- 1 Teoretske opredelitve umetnosti so sicer že od antike pogosto temeljile na primerjavi posameznih umetnostnih medijev (poezija, slikarstvo, kiparstvo itd.), a pojav intermedialnosti se specifično na področju likovnih in vizualnih umetnosti kronološko najprej analizira vezano na vpliv fotografije na slikarstvo ter kubistični kolaž in montažo, četudi se na področju sodobne umetnostne teorije natančneje definira na podlagi pojma intermedija in vezano na interdisciplinarnost umetniške prakse Fluxus. Glej Higgins, 2001 (1965), 49–54.
- 2 Za obsežno študijo o institucionalnih in kulturnopolitičnih razlogih za ta razkol v evropskem kontekstu in na področju sodobnih vizualnih umetnosti glej Quaranta, 2014.
- 3 Glej zlasti zgodovino definiranja lepih, svobodnih in mehaničnih umetnosti v Tatarkiewicz, 2000, 17–33; 45–62.
- 4 Specifično v slovenskem kulturnem kontekstu so razlogi za delitev močno prepleteni s kulturnopolitičnimi. Od zgodnjih 2000. let se je novomedijska umetnost namreč uveljavila kot ločeno umetniško podpodročje, imenovano »intermedijske umetnosti« (glej Štritof Čretnik, 2002, 94–112) in je temu ustrezno ločeno financirana, kar je vodilo do dokaj jasne delitve med institucijami, umetniki in tudi kustosi ter umetnostnimi teoretiki, ki se ukvarjajo z novomedijsko umetnostjo na eni in sodobnimi (vizualnimi, performativnimi, literarnimi, zvočnimi itd.) umetnostmi na drugi strani.

tehnofobije<sup>5</sup> in – ravno tako zastopane – posthumanistične tehnofilije v sodobnem kuratorskem, umetniškem in tudi umetnostnoteoretskem diskurzu. Ta delitev se hkrati izkaže kot problematična v primeru novejšje umetniške produkcije in mlajše generacije ustvarjalcev, katerih umetniške prakse je pogosto mogoče uokviriti kot postmedijsko, postinternetno in postdigitalno umetnost – ne nujno v smislu neposredne rabe novejših medijev in tehnologij, ampak v konceptualnem ali, bolje, v epistemološkem smislu, povezanem s širšimi preobrazbami, ki so jih nove tehnologije vnesle v delovanje, razumevanje in doživljanje družbenega, naravnega okolja in tega, kaj pomeni biti človek. Poleg tega se te delitve izkažejo kot neustrezne za analizo novejših umetniških in kuratorskih praks, za katere je značilen poskus artikulacije novih oblik razmišljanja o aktualnih političnih, tehnoloških in okoljskih vprašanjih in ki pogosto izhajajo iz kritike antropocentrizma, kakor je še vedno zastopan v prevladujočem mišljenju zlasti politizirane umetnosti, ki zastopa perspektivo človeških potreb oz. utemeljuje politike s stališča časovnosti človeškega življenja, medgeneracijske solidarnosti ipd.

V prispevku bomo predlagali, da je ena od možnih smeri za preseganje omenjenega razkola na področju umetnostne in likovne teorije, če poskušamo razmisliti o tehnologiji, tehničnem in tehnološkem na področju likovnih in vizualnih umetnosti zastaviti izhajajoč iz tradicije filozofije tehnologije, ki temelji na filozofiji narave, ne pa izključno informacije. (Combes, 2013, 53–55) Na področju filozofije tehnologije se kot ključnega predstavnika in vir novejših prispevkov v teh okvirih (Bruno Latour, Bernard Stiegler, Yuk Hui idr.) pogosto izpostavlja Gilberta Simondona, ki je v doktorski disertaciji *Individuacija v luči pojmov oblike in informacije* iz leta 1958 na podlagi črpanja iz sočasnih prispevkov iz termodinamike, gestaltpsihologije in kibernetike razvil pojem individuacije. Pojem individuacije, ki se nanaša na ontologijo (tj. način bivanja) življenjskih, nevronskih, družbenih ali tehnoloških sistemov, namreč prelomi z uveljavljenim hilomorfičnim modelom mišljenja razmerja med obliko in materijo: »oblika ni več razumljena kot načelo individualizacije, ki deluje na materijo od zunaj in postane informacija (ibid., 5),« skratka ne označuje le operacije nepovratnega sprejemanja oblike (tj. informiranja materije/snovi) v relaciji med oddajnikom in sprejemnikom, saj Simondon v ospredje postavi sam proces oblikovanja, ki je – kot trdi – edini sam po sebi tehničen. Slednje najbolj neposredno pojasni na podlagi arhaičnega tehničnega dispozitiva odtiskovanja oz. odlivanja, o katerem poskuša razmišljati neantropocentrično in materialistično:

**»Zorni kot delavca je še vedno preveč zunanji za proces oblikovanja, ki je edini, ki je sam po sebi tehničen. Treba bi bilo vstopiti v kalup**

5 O tem glej Bovcon, 2009, 31–44.

skupaj z glino, biti hkrati kalup in glina, živeti in čutiti njuno skupno delovanje, da bi lahko razmišljali o procesu oblikovanja kot takem. Delavec namreč izdelava dve tehnični polverigi, ki pripravljata tehnično operacijo: pripravi glino, jo naredi plastično, brez grudic, brez zračnih mehurčkov in korelativno pripravi kalup; obliko materializira tako, da jo naredi v lesenem kalupu, in snov naredi upogljivo, sposobno sprejemati informacije; nato glino položi v kalup in jo stisne; vendar je sistem, ki ga tvorita kalup in stisnjena glina, pogoj procesa prevzemanja oblike; glina je tista, ki prevzame obliko glede na kalup, in ne delavec, ki ji da obliko. Delavec pripravi posredovanje, vendar ga ne izpolni [*accomplit*]; posredovanje je tisto, ki se izpolni samo od sebe, ko so ustvarjeni pogoji; čeprav je človek zelo blizu tej operaciji, je ne pozna; njegovo telo sili posredovanje, da se izpolni, omogoča mu, da se izpolni, vendar se prikaz tehnične operacije ne pojavi v delu. Manjka bistveni del, dejavno središče tehnične operacije, ki ostaja zakrito (Simondon, 2017, 248–249).«

Kot je razvidno v citatu, glina v tem primeru ni opredeljena kot pasivna, trpna materija, ki je informirana s strani nečesa zunanjega in drugega, tj. kalupa, saj Simondon afirmira njene imanentne lastnosti (tj. plastičnost kot sposobnost sprejemanja in dajanja oblike, ki jo je treba ločiti od fleksibilnosti, ki se nanaša na dovzetnost za deformacije), ki šele omogočajo, da postane element tehničnega dispozitiva, pri čemer kalup deluje kot nekaj, kar določa mejo, do koder se lahko ta potencial materije realizira.

Izhajajoč iz kritike Weinerjeve kibernetike, ker naj bi privzela uveljavljeno klasifikacijo tehnoloških objektov, Simondon predlaga »splošno fenomenologijo« strojev in pojmovanje tehnologije kot *ensemble*, kjer gre za celoten preplet človeškega telesa, uma, akcije in intencionalnosti, tehničnih orodij in naravne materije/snovi. *Ensemble* je skratka treba do neke mere ločiti od *assemble* (tudi: asemlaža oz. sestava, zbirke ali združbe, ki tvori skupino/celoto), saj ga je ustrezneje razumeti kot usklajeno enoto ali komplet, ki izvaja določeno operacijo: bolj kot za določljivi in razločljivi objekt gre za odnose med orodji/stroji, njihovimi uporabniki, okoljem in materiali, s katerimi so v interakciji. Podobno kot tehnologija kot *ensemble*, odtis kot tehnični dispozitiv, ki je temelj tradicionalnega kiparskega in oblikovalskega preoblikovanja naravne materije/snovi, predpostavlja in vključuje nosilec ali podlago, gib, ki doseže tega nosilca/podlago (običajno gre za gesto pritiskanja ali pač neke vrste stika) in mehanski rezultat, ki je (vdolbeno ali reliefno) znamenje. (Didi-Huberman, 2013, 25) Kot poudari Didi-Huberman, je gesta odtisa predvsem izkušnja neke zveze, je odnos, ki ga ima pojavitev forme do »vtisnjene« podlage: je srečanje, ki lahko proizvede nekaj nepričakovanega, kar je razvidno tudi v zgodovinskih tematizacijah tega tehničnega dispozitiva,

ki mu je pogosto pripisana magičnost. Arhaični tehnični dispozitiv odtisa je zato v določenih vidikih soroden tehničnim orodjem, saj lahko deluje kot mediacijsko sredstvo med človekom/kulturo in naravo, hkrati pa ga – poleg manj predvidljive odprtosti, ki je rezultat lastnosti materije/snovi in materije telesa (gibov, gest itd.) – zaznamuje delna vnaprejšnja določenost, proceduralnost, skorajda zametek tehničnega avtomatizma, kjer bi že lahko govorili o pozicioniranosti proizvajalca kot asistenta ali mediatorja tehničnega dispozitiva.

Za nas je na tem mestu ključno, da se tehnični dispozitiv odtiskovanja ali vlivanja s stališča umetnostne, do neke mere tudi likovne teorije praviloma umešča na področje kiparske/grafične/oblikovalske tehnologije, tako pa tudi obravnava predvsem kot obrtniški vidik oblikotvorne produkcije, kot ročno delo<sup>6</sup> oz. predvsem kot sredstvo ali orodje za ustvarjanje semiotično-poetičnih vidikov umetniških del, ki so na strani intelektualnega. A k tehnološkim vidikom oblikotvornih postopkov je – izhajajoč iz Simondonovih teoretskih temeljev, dela medijske teorije in antropologije tehnologije (Leroi-Gourhan, 1988, 1990) – mogoče pristopiti tudi s stališča jezika in pisave kot tehnike, ki primarno ne zadeva toliko oblikovanja/informiranja naravne materije, ampak bolj naravno dane čutne vtise, človeško zaznavanje in do neke mere tudi fiziologijo. Jezik je v tej navezavi mogoče razumeti predvsem kot tehniko pozunanjenja notranjih misli ali izrazov, ki omogoča emancipatorno odtujevanje od neposredno zaznavnega, doživetega, tudi obstoječega, ravno tako pa odtujevanje od potopljenosti v lastno zasebnost (Negarestani, 2018, 1), saj predpostavlja formacijo kulture, torej tudi skupnega, javnega, zato pa tudi konstitucijo uma kot nečesa umetnega. Jezik in diskurz – kamor je mogoče umestiti pisavo, govor, podobe oz. upodabljajoče prakse, oblikovanje itd. – je skratka v tem smislu opredeljen v funkcionalnem smislu, zato spada v okvir razširjeno pojmovanega tehnološkega in funkcionira kot »vmesnik med svetom in materialnimi možgani (Avanessian, 2016, 211–212).«

S takega stališča so oblikotvorne prakse in pisava imanentno tehnološke onstran dejstva, da jih je mogoče s stališča antropologije tehnologije opredeliti za sredstva pozunanjenja, trajne materializacije in prenosa spomina (Leroi-Gourhan), predvsem pa tudi razumeti kot prakso nadomeščanja, zamenjave neposredno doživetega z mislijo in znaki za misli. Preobrazbene vidike specifično fonetične pisave, ki na eni strani temelji na abstrahiranju pomena od zvoka (ločitvi sluha in vida), na drugi pa na prevodu zvoka v vizualno kodo (ločitvi semantičnega pomena in vizualne kode), je med drugim raziskoval medijski teoretik Marshall McLuhan v knjigi *Gutenbergova galaksija*. McLuhan se je osredotočal na to, kako pisava

6 »Vsaka umetnost ima tehnično stran, pri čemer tehnika vključuje preračunavanje, ponavljanje, naporen trud, na kratko, kar bi pogosto bilo – če ne bi bilo končnega cilja procesa – gola monotonija in mučno delo.« (Mumford, 1952, 49)

izoblikuje ključne komponente zahodne kulture: pokazal je denimo na relacijo pisave ter diferenciacije mišljenja in delovanja (zaradi česar ni več mogoče moralno obsojati ali sankcionirati določenih misli, ampak zgolj dejanja) ali pisave ter standardizacije kavzalnega mišljenja, ki ga materialno in konceptualno podpirata uniformni čas in kontinuirani prostor medijskega nosilca pisave/podobe, ki hkrati »podpirata«, da se stvari gibljejo na enotnem planu in sukcesivno. (McLuhan, 1962, 111–265) Za razliko od tega se je recimo novomaterialistični filozof Thomas Nail osredotočil zlasti na rekonstrukcijo nerazločljivo prepletene zgodovine razvoja tehnologije upodabljanja, oblikovanja tehničnih orodij in objektov ter pokazal, kako se je izoblikovalo to, kar danes pojmuje kot univerzalno človeško estetsko polje, zato pa tudi temelj likovne oblikotvornosti. Nail je na primer analiziral predvsem pogoje možnosti vzpostavitve perceptivnega razlikovanja med središčem in ozadjem, notranjostjo in zunanostjo oz. figuro in ozadjem, zametke česar je lociral v arhaičnih tehničnih dispozitivih ognjišča, jame, posode ter metalurgije in protokemije, in ki so se materializirali v hierarhizaciji osrednjega in obrobnega v arhitekturi in urbanizmu mest, arhitekturnih prostorih za umetniško uprizorjanje, poeziji in dramatici (npr. protagonist in zbor), hkrati pa v idejni podlagi vseh naštetih umetnih produkcij, ki temeljijo na razločitvi modela/prototipa in kopije, esence in raztopine ali na receptu, ki naj bi ga osvojila poljubna večšina. (Nail, 2019, 107–129; 143–183)

### **TEHNOLOŠKI MATERIALIZEM FORMULACIJSKEGA POSTOPKA IN »MATERIALNO-DISKURZIVNI HIBRIDI«**

V skladu s fokusom prispevka na razširjenem in materialističnem razumevanju tehnologije je mogoče v prvi fazi izpostaviti razmisleke o t. i. tehnološkem materializmu formulacijskega postopka, ki so se odprli zlasti v navezavi na modernistično umetnost. Glede modernistične umetnosti 20. stoletja bi lahko v splošnem rekli, da razvije različne formulacijske tehnike, ki izhajajo iz materialnosti posameznemu likovnemu mediju imanentnih predstavnih, izraznih, formulacijskih možnosti na račun tistega, kar je predstavljeno. To skratka ne pomeni nujno, da se v umetnosti 20. stoletja povsem eliminira pojmovanje in obravnavanje materije kot pasivne in trpne, ampak gre bolj za to, da na postopkovni ravni likovnega formuliranja in raziskovanja v ospredje stopijo posameznemu likovnemu mediju imanentne tehnološke, materialne in poetične možnosti. Glavnino umetniških afirmacij materialnosti materialov 20. stoletja bi bilo sicer mogoče povezati predvsem s poskusi izvijanja iz ekspresionističnih temeljev umetnosti. V ta okvir bi bilo recimo mogoče umestiti težnjo po resnicoljubnosti do materiala, kakor jo na več mestih – med drugim v besedilu »Statement for Unit One« iz leta 1934 – formulira kipar

Henry Moore (Moore, 1934), ki naj bi črpal iz teorije oblikovanja in arhitekture 19. stoletja, pri čemer je zagovarjal idejo, da naj bi likovni oblikotvorni postopek izhajal iz lastnosti posameznega materiala. (Hiller, 2015, 53–56) Hkrati je mogoče izpostaviti slikarstvo informela, ki afirmira materialnost barve, slikarske geste, teksture slikovne podlage, pri čemer naštetih postanejo avtonomni posredniki pomena, na podlagi česar semiološka umetnostna teorija razvija idejo, da umetnost od tega obdobja ne temelji na rabi že izoblikovanih kodov, ampak zasnovi individualnega koda. (Eco, 1973, 174–178) Nadalje pa je mogoče izpostaviti predvsem umetnost in teoretske obravnave minimalizma, ki med drugim uvede uporabo že obdelanih industrijskih materialov in del land arta poznih 60. let. (Ratz, 2021)

Kot primer tehnološkega materializma formulacijskega postopka je vsekakor mogoče izpostaviti slikarsko prakso Paula Cézanna, ki je bila kontinuirano obravnavana s tehnično-poetičnega vidika, kar je razumljivo, saj predstavlja pomembno intervencijo v slikarsko tradicijo zlasti v vidiku, da slikar naravo obravnava s stališča osnovnih geometrijskih oblik, hkrati pa vzpostavi temelje za dosego prostorskih učinkov prek ploskovite rabe barve oz. razvijanja postopka modulacije. Redukcija naravnega motiva na osnovne geometrijske oblike je bila sicer v 19. stoletju uveljavljena pedagoška metoda, ki naj bi jo študentje uporabljali pri študiju oblik. Poleg te pragmatične funkcije pa je zamisel o redukciji zapletenih naravnih oblik koreninila tudi v ideji popolne geometrije, ki naj bi se skrivala v nepopolni naravi, kakor jo zaznavamo – ima skratka idealistični temelj, ki nakazuje, da se je do konca 19. stoletja še vedno ohranjalo platonistično prepričanje o geometrijskih oblikah kot izvoru in bistvu naravnih oblik kot nekakšnemu nevidnem ogrodju/strukturi naravne materialne realnosti,<sup>7</sup> na katero naj bi se tudi osredotočil slikar, ki ga zanima bistvo izza golega optičnega videza. (Reff, 1977) Za razliko od tega naj bi Cézannova redukcija naravnih oblik na osnovne geometrijske izhajala iz ideje, da je treba razmerje med oblikami in snovmi, kakor se nam kažejo v naravi (pri čemer vsaka snov pripada naravnemu predmetu), prevesti v materijo slike prek razvijanja ustreznega formulacijskega postopka, ki temelji na eni sami snovi, ki je lastna slikarskemu mediju. Ta postopek vključuje prevajanje slikovne snovi (tj. barve) v evokatívno snov; diferenciranje vsake barvne pege na način, da dobi posebno lokalno vrednost v odnosu do celote, ki je zgrajena iz raznolikosti barvnih lis, ter pretvarjanje funkcionalne barvne pege v obliko, nekakšno mikro celoto v celoti. (Raphael, 1968, 12) Barve, ki jih ni mogoče likovno realizirati brez oblike, pri tem niso toliko eno od sredstev za dosego estetskih učinkov – recimo poleg likovne prvine svetlo-temno, ki jim odvzema kromatično vrednost. Četudi gre v fenomenološkem smislu

7 Oba vidika je treba do neke mere ločiti od geometrizacije narave oz. redukcije narave na naravne zakone, kakor se je razvila od samih začetkov protonaravoslovnih obravnav narave v antični filozofiji. Glej Stiegler, 1998, 200–278.

za eno najbolj relativnih likovnih sredstev, jih Cézanne obravnava s stališča njihove imanentne čutne in materialne eksistence onstran gibanja svetlobe, ki barve »ločuje od predmetov«: afirmira njihovo imanentno svetlost in temnost, ki je »zemeljska«, saj ne prihaja več iz zunanjega vira (Bog, kozmos ali umetni svetlobni vir). (ibid., 16) Slikarja pri tem ne zanima poustvarjanje videza izseka iz narave, kakor se kaže človeku iz določene točke v prostoru, saj združuje različne poglede iz različnih točk, da bi dejanski pogled oz. fragment na vidno realnost s stališča statičnega ali mobilnega opazovalca nadomestil s popolnejšim in učinkovitejšim umetnim pogledom, ki v večji meri uspe izraziti bistvo in celoto motiva. (ibid., 26)

Številni interpreti so si zlasti v obravnavi Cézannove slikarske serije gore Sainte-Victoire (ok. 1895–1906) zastavili temeljno vprašanje, kaj točno je bil slikarjev predmet, na katero so podali relativno sorodne odgovore. Materialistični umetnostni teoretik Max Raphael, ki se je osredotočil natanko na Cézannov formulacijski postopek, je trdil, da se je slikar na eni strani osredotočal na celotni ustvarjalni proces narave, na drugi strani pa na sedanost trenutka, kakor se ta kaže. Slednje je mogoče potrditi tudi v slikarjevih lastnih zapisih, v katerih je razbrati, da naj bi poskušal na platnu ujeti prehodni trenutek, v katerem se dve nasprotujoči si gibanji in tudi dve nasprotujoči si časovnosti – gibanje Zemlje in gibanje svetlobe – medsebojno ločujeta, a kljub temu ostajata v medsebojni napetosti in interakciji. Od tod naj bi po Raphaelu tudi izhajala slikarjeva formulacijska načela, ki temeljijo na napetostih med nasprotji, a hkrati na doseženi harmoniji med temi nasprotji. V tem smislu naj bi Cézanne tudi podajal splošnejša mnenja o zanj aktualni družbeni eksistenci, ki jo je konec 19. stoletja zaznamovalo nesoglasje med Zemljo/naravo in družbeno dejanskostjo pospešene industrializacije, ki naj bi vplivala tudi na osamitev posameznika od družbe ter posameznika od narave oz. vpetosti v neko specifično okolje. (ibid., 41–43)

Tudi številni drugi interpreti so Cézannov formulacijski postopek uokvirjali s težnjo po doseganju harmoničnega sobivanja z naravo, kar naj bi bila zlasti značilnost tradicionalnega kitajskega krajinskega slikarstva *shanshui*. (Hui, 2021, 140–190) Heidegger je recimo trdil, da Cézannova slikarska pot ustreza njegovemu lastnemu modelu mišljenja (Young, 2001, 150–151), saj naj bi slikar v svojem formulacijskem postopku uspel v eno združiti dva nasprotujoča si načina obstoja – prisotenje (*Anwesen*), ki nenehno postaja, in prisotnost, ki se nanaša na obliko. (Hui, 2021, 107) Merleau-Ponty je Cézannov formulacijski postopek interpretiral kot poskus osvobajanja človeškega očesa in čutnosti od fotografskega realizma, (samo)omejitve z linearno perspektivo, hkrati pa kot poskus afirmacije trdnosti objektov, ki so jo impresionisti žrtvovali na račun fokusa na atmosfero in gibanje svetlobe. (Merleau-Ponty, 1964, 9–25) Četudi bi bilo mogoče Cézannov odklon od »fotografskega pogleda«, ki ga izpostavita tako Raphael kot Merleau-Ponty,



interpretirati kot primer tehnofobije, je v skladu z Raphaelovo interpretacijo ustrežnejše reči, da slikar prek zavračanja fotografskemu mediju imanentnega realizma, optičnosti in mimetičnosti, pravzaprav poskuša afirmirati natanko imanentno tehnološkost in umetni vidik slikarskega medija. Tudi filozof tehnologije Yuk Hui v knjigi *Art and Cosmotechnics* prek branja zgodovinskih interpretacij Cézannovega formulacijskega postopka zasleduje idejo, da je ta poskušal uskladiti človeka in naravo na ozadju sočasne industrijske modernizacije. Slikarjeva tehnologija formulacijskega postopka naj bi skratka vzpostavljala model odnosnosti do narave, ki poskuša prelomiti z značilno zahodnomodernim pojmovanjem narave kot virom izkoriščanja ali velikanskim organizmom. (Hui, 2021, 110) Cézanne seveda slednje realizira s slikarskemu mediju imanentnimi sredstvi: poskuša preseči optični način videnja, videnja, ki je omejeno z geometrizacijo narave, ter predstavljanja predmetov kot zamrznjenih in ujetih – prek zaznavanja in poustvarjanja gibanja življenjskih sil in geneze, ki temelji na ustvarjalni deformaciji, ki sprosti realno od čutnega in potrjuje čutno kot realno. (ibid., 119)

Na tej podlagi se je mogoče prestaviti na sodobni umetniški primer, za katerega bi bilo mogoče reči, da predlaga razmislek o aktualnih tehnoloških okoliščinah, ki v ospredje postavi material/snov – raziskovalni projekt *Rare Earthware* (2014) skupine arhitektov, pisateljev in oblikovalcev, ki sestavljajo v Londonu locirani kolektiv Unknown Fields. V projektu je kolektiv zasledoval produkcijsko pot sodobne nepogrešljive vrhunske elektronike, bolj specifično pa vir, rafinerije in »zadnje počivališče« sedemnajstih redkih zemeljskih kovin, ki se uporabljajo za izdelavo pametnih telefonov, prenosnih računalnikov in različnih »zelenih tehnologij« (recimo baterij za električne avtomobile). Raziskovalni proces je kolektiv pripeljal do zasledovanja kompleksne globalne dobavne verige, naposled pa do večjega geografskega območja, ki vključuje rudnik in jezero radioaktivnih odpadkov v Notranji Mongoliji blizu Baotouja na Kitajskem. Projekt *Rare Earthware* kot umetniško delo sestavlja kratki film, ki dokumentira tekoči trak planetarnega obsega in tri keramične posode različnih velikosti, oblikovanih na način tradicionalnih kitajskih vaz dinastije Ming. Keramične posode so bile izdelane iz količine radioaktivnih odpadkov, ki nastane pri proizvodnji treh ključnih tehnoloških pripomočkov: najmanjša posoda je bila izdelana iz količine odpadkov, ki nastanejo pri proizvodnji pametnega telefona, srednja pri proizvodnji lahkega prenosnega računalnika in največja iz količine, ki nastane ob proizvodnji celice baterije za električni avtomobil.

Delo *Rare Earthware* ne reprezentira zgolj dejstva, da je v sodobnem globaliziranem kontekstu zaradi tehnološkega razvoja vsaka geografska realnost nerazločljivo prepletena z neko drugo, predvsem pa tudi dejstva, da onesnaženosti kot stranskega produkta tega razvoja ni mogoče zamejiti na neko geografsko oddaljeno lokacijo, ki je lahko postala produkcijski

kontekst vrhunske elektronike tudi zaradi poceni delovne sile in nerigoroznih regulacij upravljanja strupenih odpadkov. V svojem delu kolektiv *Unknown Fields* namreč ni ostal zgolj pri vizualizaciji/dokumentiranju, osveščanju, v končni fazi pa tudi moraliziranju, ampak je dobesedno prinesel to »nevidno materialnost« tehnološkega procesa tehničnih objektov do zahodnega umetnostnega gledalca v obliki rahlo radioaktivnega blata, ki je bilo nabrano ob nezakonitem vstopu kolektiva v območje rudnika in jezera blizu Baotouja. Seveda težko rečemo, da vaze iz rahlo radioaktivnega blata reprezentirajo onesnaženost, saj je ustreznejše reči, da so »materialno-diskurzivni hibrid (Ruhsam, 2022)«:<sup>8</sup> niso aktivne zgolj semiotično na način prenašalk pomena, ampak tudi materialno.

Kot v svoji interpretaciji dela *Rare Earthware* poudarja Martina Ruhsam: material, iz katerega so po tradicionalnih postopkih oblikovane vaze – najstarejši oblikovalski ali protetični izdelek, s katerim je človek začel širiti naravne zmožnosti zadrževanja materije onstran teh, ki mu jih nudi njegovo lastno telo (Nail, 2019, 121–122) –, ni le inertna naravna snov, ki je bila preoblikovana prek tradicionalnih oblikovalskih postopkov in tehnologij, brez da bi ti preobrazili njeno kemično sestavo ali lastnosti. Radioaktivni material vaz je v tem primeru ustreznejše razumeti kot produkt predhodnega srečanja naravnega materiala s produkcijskim procesom, ki ga spreminja (tj. naredi radioaktivnega), je skratka sediment, ostanek in istočasno dokument nekega časa in procesa, ki ga v celoti umetniškega projekta *Rare Earthware* tudi rekonstruira kratki film. Za razliko od tega so vaze produkt srečanja kolektiva in tega že predelanega materiala z neko lastno zgodovino: oblika samih vaz, ki posnema tradicionalne kitajske, ni ta, ki je ključna nosilka pomena, saj ključno pomensko komponento nosi kemična sestava materiala (v kombinaciji z informacijami o njegovem poreklu). Te snovne oz. kemične lastnosti materiala, iz katerega so vaze, pa umetnostnemu gledalcu primarno niso vidne/zaznavne na reprezentativni način, kar pa nikakor ne pomeni, da ne morejo komunicirati z njegovim telesom na drugačne načine – komunicirajo recimo lahko z gledalčevimi telesnimi celicami, ki jih potencialno spreminjajo, z njegovimi organi, na katere se lahko lepijo radioaktivni delci ipd. V tem smislu rahlo radioaktiven material pravzaprav deluje kot stroj za proizvodnjo znakov, ki deluje neposredno na telo in »sproži zaporedje akcija-reakcija (Keating, 2022, 8)«. Inteligentna in komunikacijska dejavnost v primeru projekta *Rare Earthware* skratka ni le proizvod srečanja med ozaveščenim gledalcem in informacijami, ki mu jih posreduje umetniško delo, ampak se potencialno odvija tudi na relaciji materije vaz iz rahlo radioaktivnega blata in gledalčevega telesa onstran njegove apersepcije.

Natanko v tem vidiku je najbolj klasično likovno-objektni del projekta

<sup>8</sup> Ruhsam se sicer pri poimenovanju opira na prispevke Karen Barad.

*Rare Earthware* pravzaprav hiperobjekt, kakor ga je opredelil Timothy Morton. Morton je hiperobjekt najbolj jasno definiral v knjigi *Hiperobjekti: filozofija in ekologija po koncu sveta* in na primeru izkušanja dežne kaplje, ki jo lahko zaznamo samo, ko se dotakne naše kože, torej kot antropomorfni prevod pojava podnebja, ki ga zaznamo kot skupek delov, sestavljenih iz čutnih izkušenj, misli in izračunov, torej statistične kavzalnosti, predvsem pa na podlagi primera globalnega segrevanja. Hiperobjekt je tako, kot opisuje, podoben izkustvu plavanja v bazenu, kjer je subjekt na eni strani potopljen v objektu, pri čemer mu natanko ta notranjost onemogoča distancirano zaobjetje oziroma določitev meja objekta: izkušnja hiperobjekta poleg necelosti, parcialnosti in zlepljenosti očitno suspendira primat vizualne izkušnje. Hiperobjekt je hkrati objekt specifičnega tipa, ki se radikalno izmika uveljavljenim človeškim izkustveno-kognitivnim zmožnostim, pri čemer Morton v njegovi definiciji uporabi dve operaciji. Na eni strani v razmerje do objekta, ki načeloma zadeva »naravno«, uvede določeno tujost – na primer globalnega segrevanja oziroma sodobne oblike onesnaženja ne dojema kot pojavov, ampak kot nekaj, kar je človeku radikalno drugo, kar presega njegove zmožnosti zamišljanja, nekaj, česar človek nikakor ne more zajeti v celoti, do česa lahko dostopa zgolj prek določenih indicev, tehničnih meritev in podobno. Hkrati pa po tej začetni potujitveni operaciji izpostavi radikalno nerazdružljivost hiperobjektov in človeka – na primer opisuje, kako hiperobjekt onesnaženosti prodira skozi kožo, prehaja v hrano, ki jo človek zaužije, posledično pa v njegove celice, se lepi na njegove organe, v telesih sproža nepredvidljive reakcije, je skratka radikalno viskozen. (Morton, 2018, 39–54)

Likovno-objektnega dela projekta *Rare Earthware* skratka, podobno kot hiperobjekta, ni mogoče opredeliti za klasični umetniški objekt, ki sicer lahko učinkuje, sproža estetske, celo visceralne in infračutne odzive ali razmisleke gledalca, a je vendarle nekaj jasno razločljivega od njegovega telesa. Vaze iz rahlo radioaktivnega materiala niso zgolj objekt pogleda in misli, ampak se – vsaj do določene mere – spajajo z materialnostjo teles teh, ki so jim fizično izpostavljeni. Umetniški projekt *Rare Earthware* poleg tega odpira pomembno politično polje ontološkega egalitarizma, ki poskuša afirmirati vršljivost nečloveških objektov, substancionalistično mišljenje nadomestiti z relacionarnim in ki je v nedavni umetniški produkciji v ozek fokus razmislekov o semantičnih, informacijskih in komunikacijskih vidikih umetniških del, vezanih na relacijo umetnik–umetniško delo–gledalec, vnesel še relacijo (materialnosti/snovnosti) umetniškega dela–okolja, ki je posebej relevantna predvsem za aktualne razmisleke o trajnosti in ekologiji.

## HIPEROBJEKTNOST MATERIALNO-DISKURZIVNIH HIBRIDOV: NEANTROPOCENTRIČNA KOMUNIKACIJA

»Industrijska estetika je lahko, najprej, estetika proizvedenih predmetov. Vendar ni vse predmet. Električna ni predmet. Zaznamo in manipuliramo jo lahko le prek predmetov in morda tudi prek naravnih okolij: strela prehaja in se strukturira skozi koridorje zraka, ki so že ionizirani. Obstaja trenutek, ko se strela pripravlja, preden pride do razelektritve, ki privede do udara. To ionizacijo lahko zajamemo z anteno, saj se širi prek minimalnih razelektritev in predhodnega napajanja. [...] Ko gre za zaznavanje subtilnih, a odločilnih pojavov, ki se izmikajo običajnemu zaznavanju, lahko estetiko narave opazujemo le s pomočjo tehničnega predmeta (v tem primeru aperiodičnega sprejemnika). Električna ni predmet, vendar lahko postane vir 'estetike', če jo posreduje ustrezen instrument, ki ji omogoča, da doseže čutne organe (Simondon, 2012, 5).«

Široko in heterogeno področje novih materializmov, ki se je od srede 90. let osredotočalo zlasti na področjih ontologije, politike in znanosti, naj bi šele od okoli leta 2010 postopoma začelo posegati tudi na področje estetike in posredno ali neposredno tudi analize konkretnih umetniških del. Ne glede na to, da gre za zelo raznolike prispevke, ki jih nikakor ne zaznamuje kakršno koli strinjanje glede temeljnih vprašanj, vezanih na naravo materije/snovi, bi naj nove materializme vendarle družilo prizadevanje za odmik od antropocentrizma in pojmovanja materije/snovi kot inertne, trpne, mehanične in determinirane, predvsem pa tudi odmik od pripisovanja semantičnih dejavnosti izključno človeku. (Nail, 2023, 105–107) Specifično na področju umetnostne teorije je v tem kontekstu mogoče izpostaviti prispevke Thomasa Naila, ki si je – izhajajoč iz svojega splošnega epistemološkega izhodišča v gibanju materije – v enem od besedil zastavil temeljno vprašanje, kje točno nastane umetniško delo:

**»Ali se zgodi v našem telesu ali v našem umu, ko ga ocenjujemo ali presojava? Ali se umetnost lahko zgodi, tudi če ni človeka, ki bi jo doživel? Večina filozofov umetnosti je o umetnosti razmišljala kot o nečem, kar se dogaja predvsem ali samo v človeških glavah. Verjeli so, da so umetniški materiali pasivne posode za lepe oblike, ki jih je vsilil človek. Le drugi ljudje z enako občutljivostjo in estetskimi sodbami lahko te oblike cenijo. To je še vedno priljubljena ideja o umetnosti, a kaj, če je napačna? Kaj, če umetnost ni predmet ali ideja, temveč materialni proces, ki poteka v možganih, telesu in svetu? (ibid., 105)«**

V okviru novomaterialistične umetnostne teorije je hkrati mogoče izpostaviti prispevke Cristopha Coxa, ki se raziskovalno osredotoča predvsem na

zvočno umetnost oz. zvok, ki ga evidentno ni mogoče opredeliti za lastnost objekta, ampak bolj proces, ki vibrira s telesom tega, ki mu je izpostavljen. Cox denimo predlaga, da naj bi materialistična teorija zvoka predstavljala osnovo za razmišljanje o umetnosti nasploh: »Če bomo izhajali iz zvoka, bomo manj nagnjeni k razmišljanju v smislu reprezentacije in signifikacije ter manj razlikovali med kulturo in naravo, človekom in nečlovekom, umom in materijo, simbolnim in realnim, besedilnim in fizičnim, smiselnim in nesmiselnim (Cox, 2011, 157).« Novomaterialistična umetnostna teoretičarka Katve-Kaisa Kontturi v svojih prispevkih recimo izpostavi pomen materialov/snovi v modernistični umetnosti, kar je najočitneje, kadar imamo opravka z več prepletenimi materiali procesov, recimo s potezami čopiča oz. teksturo likovnih materialov, sledmi gibanja roke oz. telesnih gest, lastnosti slikovne površine itd. (Konturri, 2014, 43) Na podlagi primerov, ki jih poda Kontturi, je očitno, da gre pravzaprav primarno za preplet srečanja imanentnih lastnosti likovnih materialov/snovi in materije telesa skozi različne tehnično-formulacijske postopke, ki se sicer pogosto opira tudi na nevroestetiko. (Nail, 2023, 114–115)

Glavnina novejših prispevkov, ki bi jo bilo mogoče umestiti na področje novomaterialistične umetnostne teorije, se vendarle posveča predvsem poskusom redefinicije razmerja umetniškega dela in gledalca, nekoliko manj pa na tehnično-formulacijske postopke, ki so relevantni za del sodobne umetniške produkcije. Kot primer le-te je mogoče izpostaviti deli umetnic mlajše generacije Neje Zorzut in Žive Božičnih Rebec za skupinsko razstavo Prilagajanje, ki sta jo kurirala Zorzut in Andrej Škufca in je potekala med koncem novembra in decembrom 2023 v začasno opuščenem in zaraščenem urbanem kompleksu na Povšetovi ulici v Ljubljani v okviru platforme *Plaza Protocol* (Zavod projekt Atol, revija ŠUM).<sup>9</sup> Razstava kot celota je izhajala iz razmisleka o temeljni relaciji med umetniškim objektom in okoljem, predvsem pa iz poskusa izvijanja iz ustvarjanja umetniških objektov in njihovega prezentiranja s stališča primarnosti relacije umetniškega dela do gledalca. S tega razloga bi jo bilo mogoče v prvi fazi umestiti natanko na teren Mortonove ekokritike in zastavitve projekta *Rare Earthware*, ki izhaja iz aktualnih refleksij dejstva, da specifik okolja, recimo onesnaženosti, ni mogoče misliti v relaciji do razločljivih teles oz. da je okolje samo nekakšen podaljšek teles oz. poljubnih entitet, ki zasedajo prostor. Slednje skratka ne le v smislu, da človek vedno kognitivno kartira in reprezentira svoje okolje ter lastno telo doživlja v določeni relaciji do okolja, ki ga zaznava (t. i. peripersonalni prostor), ampak da se okolje in telo – podobno kot poljubni materiali – neprestano srečujeta v vmesniškem prostoru, kjer se njune materialne lastnosti do neke mere prepletajo.

<sup>9</sup> Projekt *Plaza Protocol* je leta 2020 zasnovala kuratorica mlajše generacije Tjaša Pogačar kot fiktivno entiteto, ki se pojavlja predvsem v prostorih zunaj galerij in na spletu ter raste z odpiranjem novih območij/portalov v sodelovanju z umetniki, oblikovalci, arhitekti, pisci in drugimi akterji.



SLIKA 1: Neja Zorzut, *Hygroamass*, 2023 (foto: Jon Derganc)

Za natančnejšo pojasnitev je mogoče najprej izpostaviti dvanajstmetrski objekt aerodinamične oblike Zorzut, naslovljen *Hygroamass* (2023), za razstavo *Prilagajanje*, ki je sestavljen iz epoksidne smole, betona, pleksi stekla, kovine in trenutno najmočnejšega vlakna na svetu – dyneeme. *Hygroamassa*, ki je bil umeščen na razpadajočem asfaltiranem dvorišču poslopja, se je v prvi fazi mogoče lotiti s stališča t. i. tehnološkega materializma oblikotvornega postopka. Delo namreč temelji na oblikotvornem postopku, ki ne razločuje lastnosti uporabljenih materialov od oblike – predvsem iz razloga, ker material in oblika nista oblikovana izključno s stališča nekoga, ki objekt gleda (kjer bi bile recimo kemične in fizikalne lastnosti materialov nerelevantne oz. relevantne, zgolj če »posredujejo« določene likovne prvine in spremenljivke), ampak s stališča komuniciranja z okoljem, v katero je delo umeščeno. Delo kot celota je v osrednjem delu oblikovano iz vakuumsko obdelanega pleksi stekla, v katerega je umeščena kovinska palica, na vsaki strani pa sta umeščeni simetrični, ročno oblikovani obliki (ogrodje sestavlja kovinska mreža, ki je »zašita« v končno obliko, nato pa utrjena z gipsom, steklenimi vlakni ter nazadnje s slojem dyneema vlaken v epoksi smoli), ki počivata na oblikah iz betona. Simetrični del objekta, ki ima zadnji sloj iz dyneema vlaken v epoksi smoli, recimo komunicira z obdajajočo atmosfero in vremenskimi procesi, ki

na površini zaradi lastnosti materiala proizvajajo specifične oblike – rezultat srečanja lastnosti in oblike sintetičnega materiala ter vlage oz. vode iz ozračja. Osrednji del objekta, ki ga sestavlja nekakšna lupina iz pleksi stekla, za razliko od prejšnjih materialov ob stiku z vlago ne proizvaja le oblik/vzorcev, ampak – tudi zaradi delne zmožnosti upogljivosti, relativne neprepustnosti, zmožnosti sprejemanja toplote in prosojnosti, ki narekuje obliko in njeno umeščenost – deluje kot posrednik in so-delujoči člen tega oblikotvornega procesa, ki je rezultat srečanja materiala, oblike in okolja: pospešuje proces kondenzacije, torej prehajanje vlage iz plinastega v kapljevino agregatno stanje. Spodnji del objekta je iz betona in zaradi umeščenosti, do neke mere pa tudi oblike in nosilne funkcije v celoti objekta spominja na tradicionalni kiparski podstavek. Betonski del objekta se stika z asfaltiranimi tlemi okolja, zaradi lastnosti pa ne »odbija« obkrožajoče vlage in dežja ter tvori oblik iz materiala vode, ampak le-to vpija (kar spreminja njegove lastnosti in videz) oz. – kot to formulira umetnica – vodo odlaga okoli sebe in pod sabo.

SLIKA 2: Neja Zorzut, Hygroamass, 2023 (foto: Jon Derganc)





Umetnica *Hygroamass* opredeli za »infrastrukturo, ki sodeluje s padavinami in posreduje med tlemi in nebom,« pri čemer »z oblikami iz različnih materialov ustvarja premikajoč se atmosferski prostor na statični lokaciji (Zorzut, 2023).« Podobno kot v predhodnih delih Zorzut je naslov dela izrazito poveden, vendar ne na način, da bi napotil na semantične smeri, ki delujejo kot pripenjališče za gledalčeve interpretativne investicije, ampak bolj v smislu, da razkriva materialno-formulacijsko izhodišče dela.<sup>10</sup> Naslov *Hygroamass* se nanaša na pojem oz. besedo ne le dobesedno-semantično, ampak v nekem smislu tudi na način »tehnološkega materializma« sintakse jezika: sestavljen je iz predpone *hygro-*, ki se uporablja pri tvorjenju besed, nanašajočih se na lastnosti vlažnosti, vlage in mokrega oz. higroskopskega (lastnosti nečesa, da nase veže vodo/vlago), ter *mass*, ki označuje veliko telo snovi brez določene oblike, oz. *amass*, ki se veže bolj na proces zbiranja, združevanja, kopičenja. Celota *Hygroamass* je s tega stališča precej dobesedno veliko telo nakopičene snovi, katerega oblika ni fiksno določena, ampak se deloma prilagaja, predvsem v skladu z lastnostmi vlažnosti, vlage in mokrega.

Ko Zorzut *Hyroamass* opredeli za infrastrukturo, se hkrati posredno opre na raziskovalno polje povezave infrastrukture, oblikovanja in delovanja, ki ga je najbolj neposredno analizirala Keller Easterling v knjigi *Extrastatecraft: The Power of infrastructure space*. Easterling je infrastrukturo recimo opredelila kot »skriti substrat, vezni medij ali tok med objekti pozitivnih posledic, oblik in zakonov (Easterling, 2014, 11)«, ki danes seveda ne vključujejo le cevi, žic, cest, mostov itn., ampak enakovredno tudi bazene mikrovalov, ki prihajajo iz satelitov in elektronskih naprav ter ki naj bi združeno konstituirali »pravila, ki vladajo prostoru vsakodnevnega življenja (ibid., 11).« Najbolj splošno rečeno gre torej za ponavljajoče se formule, ki generirajo večino razločljivih prostorov, ki jih Easterling imenuje infrastrukturni prostor in ki naj bi postale medij informacij, pri čemer informacija v infrastrukturnem prostoru ni vidna, ampak se nanaša na »aktivnosti, ki determinirajo, kako so objekti in vsebine organizirani in kako cirkulirajo (ibid., 13),« je nekakšen operacijski sistem za oblikovanje prostora, predvsem urbanega. Easterling sledi znani tezi medijskega teoretika Marshalla McLuhana, da je medij sporočilo, pri čemer gre predvsem za preusmeritev perspektive – za specifično epistemologijo (v tem primeru) zgodnje medijske

10 Kot dodaten primer je mogoče izpostaviti naslovitve umetniških predhodnih del, ki tudi razgrnejo osnovno problemsko-raziskovalno polje njenega dela v zadnjih letih, recimo sliko in objekt *Adheziu* (2019), ki izvorno označuje substanco, ki lepi stvari skupaj, pri čemer delo samo raziskuje razmerje nezdržljivih entitet, njuno lepljivost, sprijetje, nezmožnost ločitve; slikarsko serijo *Alohton* (2018), torej tujerodnost, recimo tujerodne vrste, ki so v nekem okolju zaradi človeške dejavnosti; sliko in objekt *Miasma* (2021) – skratka termin, ki izvira iz antične medicinske teorije, na podlagi katere naj bi bile boleznin in epidemije stranski produkt gnilobe organske snovi (recimo močvirja, gnitja smeti ipd.), ki proizvede miazmo, ta pa penetrira v človeško telo. Fenomen miasme Morton sicer opredeli za prvi zaznavni hiperobjekt človeškega izvora, saj povzroča nepojasnljive spremembe organskih entitet, suspenz tega, kar je dojeto/zaznano kot meja (meja telesa, meja med telesi itd.), in na tej podlagi zasnovanih tehnik ločevanja, oddaljevanja, očiščevanja, glej Morton, 2016, 50.



teorije, ki pozornost usmeri od sporočil, ki jih mediji posredujejo, na to, kaj mediji počnejo. (McLuhan, 1994, 7–23) Gre skratka za perspektivo, ki je vsakodnevni uporabniški izkušnji običajno prikrita, saj se nanaša bolj na logiko določene tehnologije.<sup>11</sup> Ko govori o operacijskem sistemu infrastrukturnega prostora, Easterling recimo ponudi konkretni primer plovbe oziroma navigacije po reki: medtem ko tisti, ki se vozijo na plovilu (tj. uporabniki), zaznavajo predvsem pokrajino, ki jo prečijo, se mora tisti, ki navigira plovilo po reki, osredotočiti na reko samo, na spremembe tokov, zaznavanje ovir, hkrati pa na vse to, kar se dogaja pod površino in vpliva na tok reke, ki nosi plovilo – našteto sestavlja nek skriti potencial ali pa neko reki (tj. okolju medija plovila) inherentno dejavnost. Natanko na slednje naj bi skratka po Easterlingu ciljaj McLuhan z idejo »medij je sporočilo«: medij dejansko izvaja neko aktivnost ali pa je dejavnik vpliva, gre za t. i. karakter medija ali nagnjenost organizacije, ki je rezultat vseh dejavnosti medija.

<sup>11</sup> Kot primer umetniške prakse, ki se raziskovalno osredotoča natanko na materialnost in delovanje medijev onstran vidika posredništva informacij za človeka, bi lahko izpostavili tudi delo umetnika Staša Vrenka, ki ga zaradi prostorskih omejitev prispevka na tem mestu ne bomo obravnavali.

SLIKA 3: Neja Zorzut, *Hygroamass*, 2023 (foto: Jon Derganc)



Formalno-materialne lastnosti infrastrukture – podobno kot *Hygroamass* – nerazločljivo prepletejo naravne danosti in snovi, kulturne vzorce in tehnologijo, tako pa določajo predvsem, kako stvari delujejo. Vidik ‚kako deluje?‘ – onstran tega, da je lahko eden od stranskih produktov tega delovanja tudi individuacija elementov, vključenih v tak simondonovski tehnološki *ensemble* – se namreč nanaša na ponavljajoče se forme, na načine, kako ponavljajoče se forme koreografirajo gibanje vseh elementov nekega podsistema, načine, kako koreografiranje gibanja določa relacije med elementi itn. Kot konkretni primer določujočega oblikovnega člena neke infrastrukture Easterling predlaga termin množitelj (*multiplier*), ki ga – v skladu z lastnim raziskovalnim fokusom – pojasni na urbanističnih in arhitekturnih primerih: primer množitelja je denimo avto v kontekstu razvoja arhitekture, saj je njegova množična produkcija in raba za sabo povlekla temeljne spremembe v oblikovanju hiš, urbanizmu mest, vplivala na oblikovanje cest in avtocestnih obročev, ki obkrožajo mesto, povezujejo posamezne dela mesta itd., skratka tudi določajo to, po kakšni logiki se gibljejo telesa in predmeti. Podoben primer so dvigala, ki so omogočila razširitev gradnje nebotičnikov, skratka gradnje, ki se širi v višino, ne več na način širjenja teritorija, ali stikalo, ki – poleg neke vsakodnevne rabe – predstavlja tudi način organiziranja prometa, delovnih procesov, delovanja telekomunikacije itd. Easterling se skratka ne osredotoča na obliko posameznih razločljivih objektov, ki so del infrastrukture, ampak na vidik oblike, ki funkcionira kot koreografski scenarij. (Easterling, 2014, 71–93)

Če je *Hygroamass* infrastruktura, ki naj bi prepletla tehnologijo oblikotvornega procesa, obliko in materijo objekta oz. njegovih sestavnih delov, naravne danosti in materialne lastnosti okolja, kaj točno je element, ki naj bi v celoti tega tehnološkega ensembla učinkoval kot množitelj? Vsekakor materija okolja, ki ga zaznamuje gibanje in fluktuiranje vlage, svetlobe, temperature, zračne mase itd. *Hygroamass* skratka strogo rečeno ni (ali noče biti) določljivi objekt aerodinamične oblike iz določenih materialov z določenimi lastnostmi, ampak recimo to, kar teoretičarka nanotehnologije Laura Tripaldi – ko opisuje materialnost stika dveh teles iz dveh različnih materialov – imenuje za vmesnik: »materialno območje, mejno območje z lastno maso in debelino, za katero so značilne lastnosti, zaradi katerih se radikalno razlikuje od teles, ob srečanju katerih nastane (Tripaldi, 2022, 9).« Zorzut sama podobno področje – v tem primeru področje med umetniškim objektom in okoljem – imenuje liminalni prostor, prostor tranzicije, stanje spremembe, na tej podlagi pa nadalje opredeljuje liminalne objekte, ki »zasedajo prostorsko in časovno pozicijo, so zasidrani v fluidnosti konstantnega prenavljanja in nastajanja (Zorzut, 2023, 26–38).« Če bi recimo poskušali takšno zastavitev razmišljanja o umetniškem delu in oblikotvornem procesu aplicirati na prej orisani formulacijski postopek Paula Cézanna, bi lahko rekli, da ni slika kot medij in v svoji materialnosti tista, ki funkcionira kot vmesnik, ampak natanko oblikotvorni proces, ki vzpostavlja

relacijo med materialnostjo motiva (tj. skupka naravnih snovi, ki pripadajo telesom v kombinaciji z gibanjem atmosfere) in materialnostjo medija.

Podobno kot pri *Hygroamass* imamo tudi v primeru dela *Where It Was at Most Filtered* (mešana tehnika, 1 m<sup>2</sup>, 2023) Žive Božičnik Rebec za razstavo Prilagajanje opraviti z delom, ki sledi oz. poskuša prek oblikotvornega postopka potencirati tiste materialu imanentne lastnosti, ki vplivajo na njegovo zmožnost vstopanja v komunikacijo z okoljem. *Where It Was at Most Filtered* sestavljajo trije objekti iz ekstrudiranega aluminija manjših dimenzij, umeščeni v notranjost stavbe na poslopju, v katerem je – zaradi dotrajanosti strehe – konstantna luža. Vodostaj luže se spreminja glede na vremenske okoliščine, tako da so tudi objekti včasih manj včasih bolj ali celo povsem potopljene v lužo oz. tekočo zmes deževnice, blata, prahu in drugih sedimentov iz okolice. Ekstrudirani aluminij je »oblikovan kot hladilne komponente v elektroniki, deluje kot toplotni prevodnik, tako da majhni srebrni predmeti ustvarjajo toplotne mostove, ki krepijo izmenjavo med biosfero notranje luže in zunanjim zrakom (Božičnik Rebec, 2023).« Forma dela skratka v tem primeru potencira predvsem termično prevodnost materiala, ki je njegova imanentna lastnost. Celoto *Where It Was at Most Filtered*, ki jo je še skorajda težje zamejiti kot *Hygroamass*, pa bi bilo najustreznejše opredeliti za »nastajajočo in metastabilno lastnost prepletanja in difrakcije snovi (Nail, 2023, 119).«

Dela Božičnik Rebec, ki se kontinuirano giblje v bližini produktnega oblikovanja in težnje po deantropologizaciji telesnosti (zlasti dela iz serije *Topical Application* (Kraner, 2020, 8–11)), se je v tej navezavi mogoče v prvi fazi lotiti s stališča oblikovanja, kjer ni radikalne razločitve med likovno morfologijo umetniškega dela ter morfologijo in fiziologijo naravnih objektov oz. organizmov. Medtem ko se morfologija naravnih oblik – najbolj splošno rečeno – posveča analizi povezave oblike, velikosti, zgradbe itd. naravnih organizmov, pri čemer sta oblika in struktura prepleteni ter nerazločljivo povezani z operativno funkcionalnostjo organizmov, naj bi se likovna morfologija posvečala strukturi in zgradbi likovnih del predvsem z vidika izrazne, sporočilne oz. komunikacijske funkcionalnosti, ki upošteva človekovo psihofiziologijo. Kot smo nakazali, so se v 20. stoletju številne umetniške prakse, ki so poskušale afirmirati materialnost/snovnost in se hkrati izogniti ekspresionistični izraznosti, to pogosto storile tako, da so se približale oblikovanju in teoriji oblikovanja, kar je mogoče trditi tudi za delo Božičnik Rebec. Božičnik Rebec skratka izhaja iz terena teorije oblikovanja, ki prepleta operativno funkcionalnost in likovno izraznost/komunikativnost, ki v delu *Where It Was at Most Filtered* – kot smo videli tudi pri Zorzut – primarno poteka na ravni umetniškega objekta in okolja.

Na širšem področju tehnologije oblikovanja bi kot primer oblikotvorne tehnologije, ki obliko, strukturo in lastnosti materialov/snovi v polni meri vpne v funkcionalen tehnološki *ensemble*, lahko recimo izpostavili primer

biomateriala svile, ki mu pajek s tehnologijo tkanja v obliko spiralaste mreže potencira njegovo izvorno elastičnost in odpornost (Tripaldi, 2022, 20–29), ali dolgo zgodovino t. i. lupinaste gradnje, kjer so zaradi oblikovanosti recimo potencirane izvorne lastnosti (nosilnost, zmožnost prenašanja obremenitev, plastičnost ipd.) materialov. (Petrova, Zheleva-Martins, 2022) Božičnik Rebec je sicer v svojem delu obliko in strukturo funkcionalno prepletla že v delu za samostojno razstavo *STRATA 9.073 (kernel processing)* v Aksiomi leta 2023, kjer je raziskovala mrežo – konstrukcijski temelj likovnega prostora oz. formata, ki mu zelo očitno sledi likovna oblikovna dejavnost vse od renesančne linearne perspektive do modernizma v prvi polovici 20. stoletja. Mreža je orodje, ki na dvodimenzionalni površini omogoča doseg vtisa/iluzije tridimenzionalne globine (primer rabe šahovnic na stropih in tleh »šolskih« renesančnih primerih linearne perspektive), na prehodu v modernizem pa postane predvsem orodje, s pomočjo katerega je mogoče iz slikovnega prostora eliminirati mimetična tla ali horizont. (Krauss, 1985, 8–22)

Modernistična mreža skratka postopoma eliminira tla in jasne prostorske relacije, predstavlja konec nekega modela, ki slikarstvo uvaja kot model topološkega kartiranja zunanega prostora, ki je sam po sebi nadaljevanje antične ideje, da je naravo mogoče opisati na podlagi geometrije in matematike.<sup>12</sup> Ko se postopoma eliminira model slikarstva kot topološkega kartiranja, se med drugim tudi lahko vzpostavi možnost za afirmacijo materialnosti barve, saj se oblike združijo z idejo opisovanja nekega telesa v prostoru, kakor jih je opredelil Alberti (Alberti, 2011, 49–73): telo ni nujno več entiteta, ki zaseda prostor, barva je lahko tudi barvna svetloba, ki spodjeda jasno določene meje objekta, slike ali jasno določljive prostornine prostora, svetloba/tema je lahko tudi barva sama itd. Natanko prek raziskovanja mreže v *STRATA 9.073 (kernel processing)* Božičnik Rebec v delu *Where It Was at Most Filtered*, ki sledi samostojni predstavitvi prvega, v funkcionalni preplet oblike in strukture še bolj neposredno vnese materialnost materiala in okolja. Mreža oz. geometrija, ki je torej bila vse od antike sredstvo topološkega kartiranja teles v prostoru ter redukcije narave na »naravne zakone« (četudi rasti), v delu *Where It Was at Most Filtered* izhaja iz mreže kot orodja simulacij gibanja plasti materije, recimo v geologiji ali specifično geometričnosti. Gre skratka za orodje privzemanja mikropogleda na »pokrajino materialov« teles/umetniškega dela in obkrožajočega okolja, ki nima več neposredne zveze s človeškim opazovalcem: tisto, kar se očesu kaže kot jasna meja med telesi in okoljem, se posledično razkroji v (potencialni) tok razpadajočega materiala, ki je rezultat tehnologije oblikovanja in neločenosti od okolja.

Prek formulacijskih postopkov in z imanentnimi umetniškimi sredstvi deli Zorzut in Božičnik Rebec skratka odpirata eno bolj relevantnih

<sup>12</sup> Kot je pokazal Ian Hamilton Grant, takšna ideja implicira somatizacijo in brezsnovnost narave, ki temelji na »sistemski eliminaciji materialnosti od forme (Grant, 2006, 34).«

smeri razmišljanja o aktualnih tehnoloških okoliščinah, ki afirmira vršljivost materialov/snovi ali celo izhaja iz pojmovanja tehnologije kot sredstva spreminjanja materije/snovi, zaradi česar posredno ali neposredno vključuje tudi redefinicije človeškega, naravnega in vprašanje ekologije. Ne glede na to, ali se te smeri sodobnih razmislekov onstran področja umetnosti nanašajo na načine, kako materiali/snovi enakovredno so-delujejo v tehnoloških procesih, kako tehnološki procesi spreminjajo naravne lastnosti same snovi oz. materialov, ali pač na načine, kako tehnološki procesi spreminjajo materijo človeškega telesa – vključno z možgani oz. kognitivnimi procesi<sup>13</sup> –, jih je treba ločiti od omenjenega hilomorfičnega modela, ki temelji na ideji informiranja pasivne in trpne snovi z obliko prek različnih tehnoloških postopkov. Deli Zorzut in Božičnih Rebec je hkrati mogoče opredeliti kot primera, ki ustrezata Mortonovi opredelitvi ekološke umetnosti, ki naj bi v svojo obliko neposredno vključevala okolje/-a, predvsem pa tudi nakazovala na vrzel med nasebnostjo stvari in njenimi antropomorfnimi prevodi prek strategij popačenja, izkrivljenja in hibridnega postajanja.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> V zadnjih letih je mogoče v tem kontekstu izpostaviti predvsem razprave o nevroplastičnosti oz. plastičnosti možganov v povezavi z digitalnimi tehnologijami – pri tem ne gre le za to, da naj bi specifično digitalne tehnologije vplivale na plastičnost možganov, ampak predvsem, da je mogoče s pomočjo digitalnih tehnologij to sistematično preučevati.

<sup>14</sup> Morton, Obrist, 2024.

## Literatura

- Alberti, L. B. (2011): *On Painting*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Avanessian, A. (2016): Language Ontology. V: Avanessian, A., Malik, S. (ur.): *Genealogies of Speculation: Materialisms and Subjectivity Since Structuralism*. London, New York, Bloomsbury Academic, 199–216.
- Bovcon, N. (2009): *Umetnost v svetu pametnih strojev: novomedijska umetnost Sreča Dragana, Jake Železnikarja in Marka Peljhana*. Ljubljana, Raziskovalni inštitut ALUO.
- Combes, M. (2013): *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*. London, New York, The MIT Press.
- Cox, C. (2011): Beyond Representation and Signification: Towards a Sonic Materialism. *Journal of Visual Culture*, let. 10, 2, 145–161.
- Didi-Huberman, G. (2013): *Podobnost preko stika: arheologija, anahronizem in modernost odtisa*. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- Eco, U. (1973): *Kultura Informacija Komunikacija*. Beograd, Nolit.
- Easterling, K. (2014): *Extrastatecraft: The Power of infrastructure space*. London, New York, Verso.
- Ernst, W. (2021): *Technologos in Being: Radical Media Archeology and the Computational Machine*. New York, London, Dublin, Bloomsbury.
- Grant, I. H. (2006): *Philosophies of Nature after Schelling*. London, Continuum, 2006.
- Higgins, D. (2001/1965): Intermedia. *Leonardo*, let. 34, 1, 49–54.
- Hiller, S. (2015): 'Truth' and 'Truth to Material'. V: Lange-Berndt, P. (ur.): *MATERIALITY: Documents of Contemporary Art*. Cambridge, Massachusetts, Whitechapel Gallery; London, The MIT Press, 53–56.
- Hui, Y. (2021): *Art and Cosmotronics*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Young, J. (2001): *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Kraner, K (2020): Objektnost in tujost: problemska polja novejših umetniških produkcij v Sloveniji. *Likovne besede*, 115, 4–15.
- Krauss, R. (1985): Grids. V: *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. London, Cambridge, The MIT Press, 8–22.
- Konturri, K.-K. (2014): Moving Matters of Contemporary Art: Three New Materialist Propositions. *AM Journal of Art and Media*, 5, 42–55.
- Leroi-Gourhan, A. (1988, 1990): *Gib in beseda I, II*. Ljubljana, Studia Humanitatis.
- McLuhan, M. (1962): *The Gutenberg galaxy: the making of typographic man*. Toronto, University of Toronto Press.
- McLuhan, M. (1994): *Understanding media: The extension of man*. London, New York, The MIT Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964): Cezenne's Doubt. V: *Sense and Non-Sense*. Evanston, Northwestern University Press, 9–25.
- Morton, T. (2016): *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York, Columbia University Press, 2016.
- Morton, T. (2018): *Hiperobjekti: filozofija in ekologija po koncu sveta*. Ljubljana, Krtina.
- Mumford, L. (1952): *Art and Technics*. New York, Columbia University Press.

- Nail, T. (2019): *Theory of the Image*. New York, Oxford University Press.
- Nail, T. (2023): What Is New Materialist Aesthetics? V: Bayley, A., Chan, J. (ur.): *Diffraction New Materialism*. London, Palgrave Macmillan, 105–133.
- Negarestani, R. (2018): *Intelligence and Spirit*. Falmouth, Urbanomic.
- Raphael, M. (1968): *The Demands of Art*. London, Routledge.
- Ratz, O. (2021): *Metaphorical Materialism: Art in New York in the Late 1960s*. Leiden, Boston, Brill.
- Simondon, G. (2012): On Techno-Aesthetics. *Parrhesia*, 14, 1–8.
- Simondon, G. (2017): *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Minneapolis, Univocal Publishing.
- Stiegler, B. (1998): *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus*. Stanford, Stanford University Press.
- Štrifof Čretnik, V. (2002): Analiza stanja na področju intermedijskih umetnosti. V: *Analiza stanja na področjih kulture in predlog prednostnih ciljev*. Ljubljana, Ministrstvo za kulturo RS, 94–112.
- Tatarkiewicz, W. (2000): *Zgodovina šestih pojmov: umetnost – lepo – forma – ustvarjanje – prikazovanje – estetski doživljaj*. Ljubljana, LUD Literatura.
- Tripaldi, L. (2022): *Parrallel Minds: Discovering the Intelligence of Materials*. Falmouth, Urbanomic.
- Zorzut, N. (2023): NOCLIP. *Šum*, 20, 2635–2644.

## Spletni viri

- Božičnik Rebec, Ž. (2023): *Where It Was at Most Filtered. Plaza Protocol: Adaptation*, <https://www.plazaprotocol.si/rooms/adaptation%26%20access=exhibition> (15. 2. 2024).
- Keating, T. P. (2022): On the technological unconscious: thinking the (a)signifying production of subjects and bodies with sonographic imaging. *Social & Cultural Geography*, 24: 9, 1481–1500, <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14649365.2022.2083665> (19. 1. 2024).
- Moore, H. (1934): Statement for Unit One. V: Read, H. (ur.): *Unit One: The Modern Movement in English Architecture Painting and Sculpture*. London, Cassell & Company Limited, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-statement-for-unit-one-r1175898> (13. 2. 2024).
- Morton, T., Obrist, H. U. (2016): *dis magazine*, 30. 6. 2016, <http://dismagazine.com/disillusioned/discussion-disillusioned/68280/hans-ulrich-obrist-timothy-morton/> (14. 2. 2024).
- Petrova, M. N., Viana Zheleva-Martins, D. (2022): Shells as a Universal Structural Type in Nature and Design. *Prefabricated Construction for Sustainability and Mass Customization*, <https://www.intechopen.com/online-first/83586> (13. 1. 2024).
- Reff, T. (1977): Cezanne on solids and spaces. *Artforum*, vol. 16, 2, <https://www.artforum.com/features/cezanne-on-solids-and-spaces-209329/> (12. 2. 2024).
- Ruhsam, M. (2022): The Agency of Things: Garbage, Remains and Residues in Posthumanist Performances. *Maskin seminar sodobnih scenskih umetnosti 2021–2022, spomladanski semester: Nečloveški deležniki*, 9. 4. 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=bDGCd3fvToM&t=605s> (18. 1. 2024).
- Zorzut, N. (2023): Hygroamass. *Plaza Protocol: Adaptation*, <https://www.plazaprotocol.si/rooms/adaptation%26%20access=exhibition> (15. 2. 2024).

## Video vsebine

*Unknown Fields, Rare Earthenware*, 2015, <https://cfileonline.org/art-unknown-fields-division-lifts-the-veil-with-rare-earthenware/> (18. 1. 2024).