

Vizualnost v času posthumanizma

Okoljska etika, ekofeminizem, kibernetika in
digitalna humanistika v umetnosti in oblikovanju

UREDILA: URŠULA BERLOT POMPE
LJUBLJANA, 2024



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje



SLIKOVNO GRADIVO NA OVITKU:
Neja Zorzut, *Miasma*, 2021,
akril in olje na platnu, poliester, 190 x 350 cm.
Avtor fotografije: Arne Brejc

VIZUALNOST V ČASU POSTHUMANIZMA

Okoljska etika, ekofeminizem, kibernetika in
digitalna humanistika v umetnosti in oblikovanju

UREDILA: URŠULA BERLOT POMPE

Ljubljana, 2024



ALUO

UNIVERZA V LJUBLJANI
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje

KAZALO

- 6 UVODNIK: URŠULA BERLOT POMPE
Vizualnost v času posthumanizma
- 14 KAJA KRANER
**»Tehnološki materializem« v sodobni likovni umetnosti:
nekaj izhodišč**
- 38 MOJCA PUNCER
**Posthumanizem skozi feministično perspektivo:
umetnica – žival – svet**
- 60 URŠULA BERLOT POMPE
Mimesis in umetnost v času nevromorfnih tehnologij
- 74 BARBARA PREDAN
Čas za čas in njegovo (ne)delovanje
- 88 NADJA ZGONIK
**Umetniško ustvarjanje in okoljska etika –
vprašanja za sodobnost**
- 104 PETRA ČERNE OVEN
**Vizualni vidiki opismenjevanja v analognem kontekstu.
Pregled izbranih gradiv s področja opismenjevanja v
preteklosti**

- 140 TOMO STANIČ
Znak in označevalec
- 168 BLAŽ ŠEME
Zbiranje, hranjenje in razstavljanje umetnin v luči bolj trajnostnega varstva
- 178 PETJA GRAFENAUER
Geometrize in tehnologija v slikarstvu Josipa Gorinška (2021–1936)
- 194 OR ETTLINGER
Razkrivanje virtualnega prostora: 2.500 let trajajoč proces ločevanja med fizičnostjo podob in njihovo vizualno vsebino
- 212 NARVIKA BOVCON, ALEŠ VAUPOTIČ
Diskretnost seznamov in informacijski obrat v humanistiki
- 236 POVZETKI / ABSTRACTS
- 254 AVTORICE IN AVTORJI
- 260 IMENSKO KAZALO
- 268 RECENZIJ

UVODNIK

URŠULA BERLOT POMPE

Vizualnost v času posthumanizma

Kulturno stanje zadnjih desetletij označuje splošna kriza zahodnega humanizma in antropocentrizma, ki se zrcali v nizu epistemoloških premen, vezanih na sodobno globalizacijo in tehnologizacijo družbenega vsakdana ter narave. Pretresanje splošnih humanističnih vrednot, ki so bile zavezane racionalnosti, empiričnim znanostim, predpostavki univerzalne resnice in etiki dostojanstva ter vrednosti skupnega človeškega stanja, je spodbudilo širjenje diskurzov o novih opredelitvah človeškega stanja v okviru teorij posthumanizma, transhumanizma, inhumanizma ali antihumanizma.

Tradicionalno pojmovanje človeka je postalo z napredkom visokih tehnologij, kibernetike, genetike, biotehnoloških in nevroznanstvenih raziskav obsoletno in podvrženo kritičnim pretresanjem tudi v humanističnih vedah. Medtem ko posthumanizem razmišlja o osnovnih postulatih (post) človeškega stanja v tehnološko napredni družbi, se transhumanizem ukvarja z vizijo transhumanega umetnega bitja, ki ustreza kibernetično-biotehnološki in tehnofilski viziji tehnološke nadgraditve človeških in drugih bitij. V umetnosti, oblikovanju, arhitekturi, znanosti in humanistiki nastaja vrsta novih, interdisciplinarnih metodologij in hibridnih umetniško-znanstvenih raziskovalnih pristopov, ki pričajo o intenzivnih in pospešenih preobrazbah človeka v času globalne spremembe družbene paradigme. Te spremembe ne zajemajo le tehnoloških, znanstvenih in humanističnih področij človeškega delovanja, ampak tudi eksistenčne, ontološke in epistemološke sfere. Soočeni smo z neustavljivim tokom okoljskih in podnebnih sprememb, popolno prevlado digitalizacije v praktično vseh oblikah družbene interakcije, produkcije in distribucije znanja ter splošno geopolitično ter ekonomsko nestabilnostjo. Tovrstne premene družbenih pojavov spodbujajo k temeljnemu obratu v metodah in konceptih znanstvenega, humanističnega ali umetniškega raziskovanja v smeri spodbud k interdisciplinarnim in medkulturnim povezovanjem.

Temeljne kritične razprave o posthumanizmu so nastale v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja (Donna Haraway, Francisco Varela in Humberto Maturana, Katherine Hayles idr.). Poskusi (samo)kritičnega vrednotenja humanističnih vrednot pa spremljajo humanizem od nekdaj; lahko jih vidimo kot temeljno potezo moderne filozofije, ki z Nietzschejevo razglasitvijo »smrti Boga« in idejo nadčloveka pozivajo k temeljnemu prevpraševanju metafizičnih resnic ter antropocentrične gotovosti in večvrednosti humanističnega subjekta. Rosi Braidotti opozarja, da sta bili vse od Nietzscheja »glavni točki na filozofskem dnevnem redu: prvič, kako razviti kritično misel po šoku ob spoznanju stanja ontološke negotovosti, in drugič, kako ponovno vzpostaviti občutek skupnosti, ki temelji na naklonjenosti in etični odgovornosti, ne da bi zapadli v negativne strasti dvoma in sumničavosti.« (Braidotti, 2013, 7)

Ob tem se pojavlja vprašanje, ali je treba razmišljati o postčloveškem stanju kot obliki mutacije v konceptu človeka – ki implicira radikalno prekinitev s tradicionalnim humanizmom (transhumanizem) – ali pa v prizmi genealogije razmerja človeka in tehnike, ki sega daleč pred renesančni ali razsvetljski humanizem, saj razume človeka kot biološko bitje, katerega evolucija je od nekdanj vezana na razvoj tehnoloških in komunikacijskih orodij (Bernard Stiegler, Jean-François Lyotard, Michel Foucault). V tem smislu lahko razumemo posthumanizem kot paradoksalni pojav, ki hkrati prihaja pred in za humanizmom, kot »zgodovinski trenutek, v katerem se decentralizacije človeka zaradi njegove vpetosti v tehnična, medicinska, informacijska in ekonomska omrežja čedalje težje prezre, kot zgodovinski razvoj, ki kaže na nujnost novih teoretskih paradigem (ki nam jih tudi vsiljuje), nov način mišljenja, ki prihaja po kulturnih represijah in fantazijah, filozofskih protokolih in izmikih humanizma kot zgodovinsko specifičnega fenomena.« (Wolfe, 2010, xv)

Teoretski diskurzi postmodernizma, poststrukturalizma in feminizma so v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja kritično pretresali pojme kartezijanske subjektivnosti, racionalnosti, samoosrediščenosti in homogenosti. Tako estetika modernizma kot etične in filozofske vrednote humanizma so v težnji po homogenizaciji, razumnosti in sistematizaciji negirale ali potlačile nedoslednosti, nečistosti in različnosti. Postmoderno stanje »je posledica pospešenega stopnjevanja funkcijske diferenciacije in organizacijske zapletenosti družb ter vstopa v postindustrijsko informacijsko družbo« in nastopi v obliki negacije zahodnoevropskega znanstvenega progresizma, ki se je »utemeljeval v emancipaciji 'človeka' liberalnega humanizma kot merila vseh stvari.« (Dominko, 2013, 86) Telo, utelešena percepcija in koncepti razsrediščene, pomnožene, krhke subjektivnosti so postali osrednje teme novih filozofskih diskurzov, ki razmišljajo o razcepljeni osebnosti (Lacan), vidiku živalskega v ljudeh (Derrida, *L'animal que donc je suis*, 2006), razpadu metapripovedi in resnice (Lyotard) ali vzpostavljajo nove koncepte, kot so »telo brez organov«, »postati-žival« (Deleuze), ki s poudarjanjem pojma »razlike« učinkovito nastopajo proti identiteti, reprezentaciji in homogenizaciji. (Berlot Pompe, 2023, 276)

Posthumanistični teoretiki (Ihab Hassan, Margrit Shildrick, Donna Haraway, Francisco Varela, Humberto Maturana, Warren McCullough, Peter Sloterdijk, Evan Thompson, Timothy Morton idr.) so kritični do antropocentrizma, instrumentalnega uma in liberalnega humanizma ter razmišljajo o novem mestu človeka v posthumanizmu, o možnih oblikah hibridnosti identitet ter fluidnosti subjektivitet. Ihab Hassan je konec sedemdesetih ugotavljal, da se človeška oblika – vključno s človeško željo in vsemi njenimi zunanjimi predstavitevami – morda radikalno spreminja, in pozival, da jo je zato treba ponovno premisliti: »Razumeti moramo, da se petsto let humanizma morda bliža koncu, saj se humanizem spreminja v nekaj,

kar moramo nemočno imenovati posthumanizem.« (Hassan, *Performance in Postmodern Culture*, 1977, 212). Donna Haraway (*Cyborg manifesto*, 1985) je pozvala k osvoboditvi od antropocentričnih vrednot, k družbeni integraciji kiborga, ki ni le hibridna mešanica človeka in stroja, ampak mešanica organskega, biološkega, tehnološkega, mitskega in političnega. Podobno je tudi Katherine N. Hayles (*How we became posthuman*, 1999) ugotavljala, da postčloveški pogled razume telo kot »prvotno protezo, s katero se vsi naučimo manipulirati, tako da podaljšanje ali zamenjava telesa z drugimi protezami postane nadaljevanje procesa, ki se je začel, preden smo se rodili. (...) V postčloveškem ni bistvenih razlik ali absolutnih razmejitev med telesnim obstojem in računalniško simulacijo, kibernetiskim mehanizmom in biološkim organizmom, robotsko teleologijo in človeškimi cilji.« (Hayles, 1999, 3)

Posthumanistični diskurzi se danes povezujejo z ekološkimi in okoljevarstvenimi temami ali s sodobno filozofijo objektivno usmerjene ontologije (Graham Harman, Quentin Meillassoux, Timothy Morton, Levi Bryant), ki poskuša decentrirati filozofski subjekt in razmišlja o enakovredni skupnosti ljudi in neljudi (živali ali predmeti), ki sodelujejo v proizvodnji znanja. Predmeti torej niso reducirani le na fizičnost, druga, nečloveška bitja niso pasivno podrejena ljudem, ampak so akterji nove antireduktivne epistemologije, ki je osvobojena nadvlade človeške zavesti. Timothy Morton trdi, da smo bitja, narava in predmeti povezani v zapleteno ekološko mrežo, in poziva, da v okoljski krizi vidimo tudi krizo naših bivanjskih in filozofskih mišljenjskih navad. V luči ekološke katastrofe je treba o naravi in ljudeh razmišljati na nov način, enkrat za vselej bi se morali odpovedati »ideji narave« in sprejeti »temno ekologijo« kot radikalno obliko ekološke kritike. (Morton, 2007)

Pričujoča publikacija združuje besedila, ki se posvečajo posthumanističnim vprašanjem, kot so ekološke teme, trajnost, vzdrževanje in podnebne spremembe, ali problematizirajo sodobne oblike tehnologizacije in virtualizacije resničnega, ki jo sproža eksponentni razvoj informacijskih in kibernetiskih tehnologij, novih medijev in umetne inteligence. Nekatera besedila osvetljujejo feministične problematike, študije spola, pomen hibridnosti in fluidnosti identitet ter odnos do živali v širših pozicijah trans-, post- ali inhumanizma, medtem ko druga osvetlijo vplive digitalizacije na razvoj opismenjevanja, komunikacije in medčloveške interakcije.

KAJA KRANER predlaga razmislek o tehnološkem materializmu, ki prekinja s hilomorfičnim modelom razumevanja razmerja med obliko in snovjo ter v luči razširjenega razumevanja tehnologije analizira sodobna umetniška dela, ki se nanašajo tudi na vprašanja ekoloških perceptivnih in kognitivnih procesov, vezanih na enakovrednost odnosov med človeškimi in nečloveškimi bitji.

Vprašanje posthumanizma skozi feministično perspektivo obravnava prispevek MOJCE PUNCER, ki na podlagi analize umetniških del treh slovenskih sodobnih avtoric, ki obravnavajo problematiko posthumanizma, razmišlja o odnosu umetnic do živali in narave. Osvetli načine razmišljanja o živalih kot enakovrednih sotvorcih bivanjske in epistemološke realnosti ter v prizmi feminističnih študij zariše transformativne oblike umetniškega mišljenja, ki v zavedanju krize humanizma kritično zavrne antropocentrično stališče. Umetniška dejanja, ki raziskujejo vodna okolja, nove oblike sobivanja in zaveznitva z živalmi ali predlagajo nove politike ekologij kot človeško-nečloveško koprodukcijo, navdihujejo tudi sodobne teoretske tokove posthumane feministične fenomenologije, ekofeminizma ali feministično večvrstno politično ekologijo.

URŠULA BERLOT POMPE poskuša razumeti širši pomen integracije umetne inteligence v procesih komunikacije, ustvarjalnosti in imaginacije na ravni družbe ali posameznika. Razmišlja o nevro-morfni tehnologiji, ki kibernetičnim možganom omogočajo visoko stopnjo plastičnosti, torej prilagodljivosti in odzivnosti na hitre spremembe vnesenih informacij, ki je bližje organizmu kot mehanizmu. Nove oblike tehnološke mimetičnosti zabrisujejo tradicionalno ločevanje med umetnim in naravnim, ki je še pred desetletjem temeljilo v izpostavljanju razlik med umetnimi sistemi, ki jih poganja programirana koda (determinizem), in živimi, čutečimi organizmi, ki so epigenetsko odzivni na okolje. Nevroznanstvene razlage možganske plastičnosti in zrcalnih nevronov (fiziološke podlage posnemanja) porajajo nov kontekstualni okvir za razmišljanja o konceptu mimesisa, ki za razliko od tradicionalnih pojmov pasivnega mimesisa in imitacije, razlik med kopijo in originalom, modelom in simulacijo, poraja tudi vprašanja o vlogi posnemanja, imaginacije in ustvarjalnosti v procesih konstitucije zavesti in sebstva na področju razvoja inteligentnih strojev.

BARBARA PREDAN kritično razmišlja o sodobnih oblikah predmetne hiperprodukcije, začasnosti in izjemnosti, ki so postala pravilo. Predlaga prekinitev avtomatiziranja življenjskih navad in postopkov, ter razmišlja o izzivih sodobnih oblikovalskih praks, ki v soočenju z denaturalizacijo sveta vzpostavljajo nova razmerja med naravnim in umetnim.

NADJA ZGONIK se ukvarja z oblikami aplikacije okoljske etike na umetniško ustvarjanje, pri čemer problematizira odnos do antropocentrizma, ki obvladuje tradicionalno zahodno etično mišljenje, dotakne se povezave med globoko ekologijo, feministično okoljsko etiko, animizmom, družbeno ekologijo in politikami ter se usmerja k mislecem, ki se ukvarjajo s pojmom divjine, grajenega okolja in politike siromaštva, etiko vzdržnosti in podnebnimi spremembami. Ta vprašanja usmeri na analizo sodobne okoljske umetnosti ter se posveti etičnim vidikom ekološke in sodobne krajinske umetnosti.

S pomenom razvijanja spretnosti ročnega pisanja v razvoju kognitivnih in ustvarjalnih funkcij v procesu šolanja otroka se ukvarja PETRA ČERNE OVEN, ki razmišlja o negativnih vplivih vse večje uporabe digitalnih orodij na otroško zaznavanje vizualnega in komunikacijo, razvoj opismenjevanja in ustvarjalnost. Članek se ukvarja s pomenom opismenjevanja v zgodnji otroški dobi, z razvijanjem kaligrafskih in tipografskih spretnosti v procesu pisanja na roko, pri čemer se osredotoča na slovensko govoreča območja. Osvetli zgodovino opismenjevanja, razvoj učnih gradiv in pedagoških pristopov v 19. in 20. stoletju na slovenskem ter opozori na dejstvo, da je pedagoška stroka vizualne vidike opismenjevanja zapostavljala.

Z analizo semantičnih in jezikovnih struktur komunikacije se ukvarja TOMO STANIČ, ki v prispevku razgrinja spremembo pojma reprezentacije, ki se zgodi s Saussurjevo strukturalno lingvistiko. Izpostavi razlike med klasičnim dispozitivom reprezentacije in Saussurjevo definicijo znakovnosti, ki ne reprezentira, ampak projicira. V premisleku novega razmerja med označevalcem in označencem se osredotoči na pozicijo subjekta, ki se zdaj znajde na mestu označevalca, saj ta (označevalec) reprezentira subjekt za drugega označevalca. Tovrstna logika v temelju sprevrne sistem reprezentacije, jezikovne ali vizualne strukture predstavljaja.

Prispevek BLAŽA ŠEMETA nas popelje na področje zbiranja, arhiviranja in konserviranja umetnin v luči digitalne humanistike. Ob trendu povečevanja institucionalnega varstva likovnih umetnin in nepremične kulturne dediščine potrebujemo vedno več strokovnjakov, prostora in energije za popisovanje, hranjenje, vzdrževanje, konserviranje-restavriranje ter monitoring vseh teh umetnin, kar v današnji bolj trajnostno naravnani družbi pomeni velik izziv. Prav tako nastajajo težave z dostopnostjo na turistično močno izpostavljenih lokacijah, saj je treba zaradi škodljivega vpliva na okolje in umetnine število obiskovalcev omejevati. Rešitve vidi v upoštevanju tudi manj antropocentričnih vidikov pri vrednotenju likovne dediščine, dopuščanju možnosti še večje družbene udeležbe pri odločanju o ohranjanju in spremljanju stanja dediščine, nadaljnji digitalizaciji in virtualizaciji likovne dediščine in nasploh v razvoju digitalne humanistike ter v zmanjševanju ogljičnega odtisa in energijske porabe v galerijah, muzejih in stavbah nepremične kulturne dediščine.

Prispevek PETJE GRAFENAUER se vprašanja tehnologije in umetnosti loteva z analizo slikarskega opusa Josipa Goriška, ki v okviru slovenske umetnosti predstavlja pionirsko pozicijo uporabe računalniške tehnologije v umetnosti, z vplivom na poznejše tehnološke pristope v kibernetični in drugih oblikah tehnološke umetnosti na Slovenskem.

OR ETLINGER razmišlja o naravi virtualnega prostora in argumentira, da ne gre za pojav, vezan na sodobne digitalne tehnologije, ampak temeljno lastnost vizualnega prostora umetniških podob od nekdaj.

S tehnološkimi vplivi na sodobno postmedijsko in posthumanistično krajino se ukvarja tudi prispevek NARVIKE BOVCON in ALEŠA VAUPOTIČA, ki osvetlita informacijski obrat v razumevanju realnosti kot informacijske sfere, agente v njej pa kot relacijsko povezane organizme, človeške, naravne ter umetne ali hibridne. V posthumanistični realnosti prihaja do spojev med kibernetiko in humanistiko, saj imamo na obeh področjih opravka z diskretnimi podatki. Ta skupna lastnost podatkov v humanistiki in računalništvu omogoča prenos metod med disciplinama, npr. metodo ravni abstrakcije za obravnavanje sistema, zato se prispevek osredotoči tudi na predstavitev delovanja Turingovih strojev, njihovo števnost izračunljivih števil, ki je povezana z mehanskostjo postopka.

Avtorji besedil v pričujoči publikaciji pretresajo spremenjene tehnološke pogoje sodobne družbene realnosti, kulturne in umetniške produkcije, ki jih povzemamo s pojmom posthumanistične paradigme. Ta ne označuje le prevrata temeljnih humanističnih načel, ampak spodbuja k razmisleku o možnostih temeljne preobrazbe družbene stvarnosti, ki bi z razumevanjem globlje ekološke povezanosti vseh življenjskih oblik vodila v nove formulacije humanega razmišljanja in okoljsko odgovornega delovanja.

Literatura

- Berlot Pompe, U. (2023): Živali in živalskost v sodobni umetnosti. V: Sašo Jerše, Mateja Gaber (ur.): *Človek, žival; Poglavja o njihih soočanjih*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 266–281.
- Braidotti, R. (2013): *The Posthuman*. Cambridge, Polity Press.
- Derrida, J. (2006): *L'animal que donc je suis*. Pariz, Éditions Galilée.
- Haraway, D. J. (2014): *The Haraway Reader*. New York, London, Routledge.
- Haraway, D. J. (1999): *Opice, kiborgi in ženske: reinvencija narave*. Ljubljana, ŠOU, Študentska založba.
- Hassan, I. (1987): *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio, Ohio State University Press.
- Hayles, K. N. (1999): *How we Became Posthuman; Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago, London, The University of Chicago Press.
- Jorion, P. (ur.) (2022): *Humanism and its Discontents; The Rise of Transhumanism and Posthumanism*. Cham, Palgrave Macmillan.
- Liotard, J.-F. (1991): *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford, Stanford University Press, 108–118.
- Morton, T. (2018): *Hiperobjekti: filozofija in ekologija po koncu sveta*. Ljubljana, Založba Krtina.
- Morton T. (2007): *Ecology without Nature; Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, London, Harvard University Press.
- Rifkin, J. (2001): *Stoletje biotehnologije. Kako bo trgovina z geni spremenila svet*. Ljubljana, Krtina.
- Rutsky, L. R. (1999): *High Techne: Art and Technology from the Machine Aesthetics to the posthuman*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Stiegler, B. (2018): *The Neganthropocene*. London, Open Humanities Press.
- Stiegler, B. (2008): *Prendre soin de la jeunesse et des generations*. Pariz, Flammarion.
- Wolfe, C. (2010): *What is Posthumanism*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press.

Spletni viri

- Dominko, T. (2013): Posthumanizem in posthumano: poskus definicije. *Primerjalna književnost*, let. 36, 3, 2013, 85–97, https://ojs-gr.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/view/6252 (7. 4. 2024).

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 intermedialnosti¹ – 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.²

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,³ ali pa je razlog za to institucionalno in konceptualno delitev predvsem kulturnopolitičen,⁴ 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.

tehnofobije⁵ 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 delo⁶ 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 uprizarjanje, poeziji in dramatik (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,⁷ 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 – prisotnje (*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 ustrezneje reči, da so »materialno-diskurzivni hibrid (Ruhsam, 2022)«:⁸ 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 ustrezneje 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 apercipije.

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

⁸ 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 opuščnem in zaraščnem urbanem kompleksu na Povšetovi ulici v Ljubljani v okviru platforme *Plaza Protocol* (Zavod projekt Atol, revija ŠUM).⁹ 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.

⁹ 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 kapljevinasto 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.¹⁰ 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 umetničnih 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 nezdružljivih 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.¹¹ 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 – naštetost 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.

¹¹ 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 m², 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 deantropologijaciji 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.¹² 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

¹² 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 procesi¹³ –, 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.¹⁴

13 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.

14 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 novejše umetniške produkcije 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.

Video vsebine

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

MOJCA PUNCER

**Posthumanizem
skozi feministično
perspektivo:
umetnica – žival – svet**

UVOD: POSTHUMANIZEM, FEMINIZEM, UMETNOST

Pri obravnavi problematike posthumanizma v umetniški produkciji je treba upoštevati spremenjene družbenopolitične okoliščine ter dejstvo, da so v skladu s temi spremembami na področju refleksije umetnosti teoretske reference pogosto realistično in materialistično usmerjene. Materialnost se danes spet uveljavlja v vseh svojih vidikih – od okoljskega onesnaževanja in prihodnjih bojev za vire do teoretske refleksije ter umetniške raziskave in intervencije. Obrat k materializmu in realizmu v humanistiki in umetnosti izhaja iz kritike zgradbe modernega humanizma, ki temelji na ideologiji človeške nadvlade in kolonialnega patriarhata, v evropski miselni tradiciji znani kot razsvetljenstvo in od preloma tisočletja kot doba antropocena, geološko obdobje, opredeljeno s katastrofalnim vplivom človeštva, ki je postalo geološka sila (gl. npr. Krasny, 2022). Že z industrijsko revolucijo, še zlasti pa z globalnim segrevanjem zadnjih nekaj desetletij, se je začela nova doba, ki so jo nekateri znanstveniki poimenovali »antropocen«. Dejstvo je, da smo ljudje spričo množičnosti človeške populacije, uporabe fosilnih goriv, čezmernega izkoriščanja naravnih virov in drugih podobnih aktivnosti na planetu postali geološki dejavnik, kar pomeni, da vplivamo na ravnovesje življenja na Zemlji. Človek ima vedno večje zmožnosti preoblikovanja narave, vključno z destabiliziranjem osnovnih geoloških parametrov življenja na našem planetu. V tem kontekstu se je človeštvo primorano ugledati kot *vrsta*, ena izmed mnogih vrst življenja na Zemlji. Ljudje kot vrsta smo torej v procesu gospodovanja nad drugimi vrstami, ki ga poganjata eksplozivni razvoj in ekscesivna dinamika globalnega kapitalizma, dosegli status geološke sile. Na eni strani imamo razmah rasializiranega kapitalizma in kolonialne patriarhalnosti, na drugi vse bolj sofisticirano digitalno infrastrukturo, ki spodbuja razrast novih oblik digitalnega kapitalizma, tj. kapitalizma platform itn. Aktivistična teorija ter kritična znanost in umetnost so začele opozarjati na posledice teh ideologij in dogajanj v družbi.

V prispevku nas zanimajo zlasti feministični pristopi in metodologije, ki prispevajo k refleksiji načinov, kako sodobna umetniška praksa pri soočanju z zgoraj orisano problematiko pristopa s stališča posthumanizma oziroma prispeva k njegovi reartikulaciji. Lahko razmišljamo s sodobno umetniško prakso ali skozi njo, da bi razumeli, kako umetniško ustvarjanje prispeva k feministični kritiki in feministični transformaciji zgradbe zahodnega humanizma. Predpostavka, da so vprašanja posthumanizma tudi problemi oziroma vprašanja feminizma – o tem nam denimo priča že sam naslov nedavne knjige Rosi Braidotti, *Posthuman Feminism* iz leta 2022 – nam je lahko v pomoč pri obravnavi tistega dela sodobne umetniške prakse, ki ponuja načine videnja, obravnave ali preoblikovanja modernega humanizma. V okviru tega prispevka umetniško ustvarjanje razumemo kot etično-estetsko,

materialno in epistemološko prakso, ki preizprašuje mejo med človeškim in nečloveškim. Zanima nas zlasti vloga t. i. posthumanega feminizma kot kritičnega pristopa v sodobni teoriji in filozofiji umetnosti, pri čemer se umetnostna teorija kaže kot odprta in prepustna za vpogledе drugih disciplin v humanizem/posthumanizem. Tovrstni vpogledi so se razvili v disciplinah, ki med drugim vključujejo urbanizem, arhitekturo, filozofijo, antropologijo, zgodovino, okoljsko in digitalno humanistiko, študije spolov itn. Vsa ta raznotera področja reflektirajo in prispevajo k tisti umetniški praksi, ki se jo lahko umešča v posthumanistični idejni okvir. Pri tem se osredotočamo zlasti na razvijanje feminističnih metodoloških pristopov k etičnim, družbenim, okoljskim in epistemološkim dimenzijam posthumanizma, kot jih naslavlja sodobna umetniška praksa. V prispevku se ukvarjamo z umetniškim ustvarjanjem, ki povezuje človeška in nečloveška telesa, okolja, vire in tehnologije, da bi si lahko predstavljali nove oblike zaveznitva in sodelovanja med človekom in nečlovekom. Gre za poskus razmisleka z/skozi umetniško prakso, ki spodbuja odporniško, emancipatorno ali transformativno razumevanje (post)humanizma, vključno z novimi oblikami teorije in prakse skrbi, s posebnim poudarkom na družbenospolnih in okoljskih razsežnostih. Ko se ukvarjamo s prispevkom sodobnih umetniških praks k feminističnemu kritičnemu razmisleku o trenutni globalni krizi (ne le podnebni, marveč tudi okoljski, povezani z negotovostjo oskrbe z vodo itd.), je koristno upoštevati dejstvo, da so bile feministične filozofske refleksije o družbenospolno opredeljenih konceptualizacijah do nedavnega v manjšini v korpusu znanja o podnebnih spremembah (Tuana, 2016).

Neantropocentrično mišljenje si delijo tudi tri umetnice, katerih projekti so predmet te razprave. Tisto, kar njihove pristope k tematiki posthumanizma postavlja če ne že v osrčje, pa vsaj v bližino feminističnih prizadevanj, je epistemološka in politična dimenzija, ki povezuje umetnost s problemi resničnega sveta, kot so okoljsko nasilje in nezumno izkoriščanje naravnih virov itn., medtem ko se skušajo upreti, zoperstaviti in prispevati k preoblikovanju tega sveta na bolje.

O RAZMERJU ČLOVEK – ŽIVAL

K problematiki posthumanizma pristopamo s pomočjo filozofskega in feminističnega diskurza na temo razmerja človek – žival, ki se, med drugim, zoperstavlja heideggerjevski konceptualizaciji kot osrednjemu modelu modernega evropskega humanizma. Naj na tem mestu omenim obširno temo heideggerjevske živali, ki je bila že poglobljeno raziskana pri modernih oziroma sodobnih mislecih, kot sta Derrida (*O duhu: Heidegger in vprašanje*, 1999) in Agamben (*Odprto: človek in žival*, 2011). Že Heideggerjev

namen je bil opravičiti z vso poprejšnjo humanistično antropologijo, ki da »človekove humanitas ne postavi dovolj visoko« (Heidegger, 1967, 199).¹ Heideggerjevo stališče je, da med človekom in živaljo zeva brezno – to je tudi prevladujoče stališče klasičnega in modernega zahodnega oziroma evropskega humanizma. Derrida ugotavlja, da Heidegger vedno, ko gre za vprašanje živali, podleže določeni retoriki, pri čemer »(a)ksiome najglobljeja (...) metafizičnega humanizma pušča (...) nedotaknjene in zavarovane v nejasnosti« (Derrida, 1999, 20). To je še posebno očitno ob vodilnih tezah, ki so zanimive tudi za našo razpravo: »kamen je brez sveta (...), žival je uboga na svetu (...), človek je tvorec sveta (...)« (ibid.).

Toda čeprav se tozadevna Heideggerjeva analiza skuša izogniti antropocentrizmu, ostaja zavezana temu, da vnovič vpelje mero človeka prav po tisti poti, po kateri jo je poskušala odtegniti, tj. prek pomena tega manka oziroma privacije. Derrida poudari, da lahko ta manko nastopi zgolj s pozicije nekega neživalskega sveta in z našega zornega kota (cf. ibid., 59). Ali kot razpravo okoli heideggerjevske živali povzame Oxana Timofeeva v svoji knjigi *Zgodovina živali*: »Brezno med človekom in njegovim ubogim sorodnikom je torej brezno ontološke neenakosti.« (Timofeeva, 2019, 142) Avtorica dokazuje, kako lahko ontološki dualizem človek/žival, ki izhaja iz izključevanja živali iz človeške domene, v filozofiji zasledujemo od vzpostavitve pri Platonu prek Descartesa do Heideggerjeve ontološke razlike med človekom in živaljo, ki je utemeljena na človekovem eksistencialnem razmerju do resnice. Nasprotno je pri filozofskih sistemih vključevanja začrtano neko skupno ontološko izhodišče vsemu bivajočemu, po katerem obstaja neka temeljna povezava oziroma kontinuiteta med živaljo in človekom. Toda z rezom *cogita* človeku pripade privilegirano mesto *animal rationale* ali *zoon politikon* od Aristotela naprej. V obeh primerih gre torej za opredelitev živalskega glede na človeškost. Tudi Derrida s sklicevanjem na Nietzscheja dokazuje, kako razcepljena zgodovina sodobne metafizike bistvo človeka opredeljuje kot *animal rationale*. Skladno s tem obstajata »dva simetrična bregova nepogojene subjektivitete: racionalnost kot duh na eni strani, živalskost kot telo na drugi« (Derrida, 1999, 87). Sicer pa vprašanje živali ni nikoli daleč stran od »transcendentalne teleologije razuma kot evropocentričnega humanizma« (duh kot evropski duh itn.) (ibid., 71).

Pri Heideggerju s spraševanjem o biti bivajočega, še zlasti pa z diskurzom o odprtosti *Dasein* (biti človeka oz. t. i. *tubiti*, ki se odlikuje po svoji eksistenci, zmožni samorefleksije) postane žival nadvse dvoumna figura, kar pozneje radikalizira Agamben v delu *Odprto: človek in žival*. S

¹ S Heideggerjem kot sicer kanoniziranim zahodnim mislecem na področju tematike človek – žival je poleg sklicevanja na Naravo povezana vrsta ideoloških problemov (njegov antisemitizem, vez z nacizmom itn.), tako da v tem pogledu ne ponuja ustreznih izhodišč za razmislek o posthumani feministični teoriji in kritiki, ki so v jedru tega zapisa.

sklicevanjem na Heideggerja Agamben vpelje koncept antropološkega stroja, katerega ključna predpostavka je, da je meja med živalskostjo in človeškostjo meja jezika – na to predpostavko se sicer nanašata že omenjeni načeli vključevanja/izključevanja, ki sta obliki reprezentacije s tem povezanega procesa antropogeneze. Pri Agambenovem antropološkem stroju gre za stroj ali napravo, ki proizvaja prepoznavanje človeškega v nasprotju z živalskim oziroma nečloveškim. »Antropološki stroj človeštva je ironična naprava, ki ugotavlja, da *Homo* nima lastne narave in ostaja razpet med nebeško in zemeljsko naravo, med živalskim in človeškim – zato je njegova bit vedno manj in več kot on sam.« (Agamben, 2011, 37) Agamben sicer loči med modernim in predmodernim antropološkim strojem, katerih delovanje je obratno simetrično. Danes imamo še vedno opravka z dediščino modernega antropološkega stroja, ki deluje tako, »da iz sebe izključi kot (še) ne človeško nekaj že človeškega, se pravi s poživaljenjem človeškega, s tem, da loči ne-človeško od človeka« (ibid., 44). Temeljna zarez, ki nastopi v procesu antropogeneze med človekom kot govorečim bitjem in živim bitjem, se po Agambenu nahaja v ozadju aristotelovske distinkcije med *zoe*, ki pomeni »preprosto dejstvo življenja, skupno vsem živim bitjem«, in *bíos*, ki označuje »obliko ali način življenja, lasten nekemu posamezniku ali skupini«, tj. med golim življenjem, skupnim vsem živim bitjem, in kvalificiranim življenjem, specifičnim za človeka (Agamben, 2004, 9).²

Oxana Timofeeva tako pri zastavku vključevanja/izključevanja kot pri ideji apriorne antropomorfnosti v filozofiji in tudi širše (slednje demonstrira s primeri iz literature ter tudi iz vizualne in performativne umetnosti) sledi Agambenovi tezi o antropogenezi (njeno temeljno gibalno je dialektika vključevanja/izključevanja) in antropološkem stroju. Kot temeljni proces postajanja človek skozi samoprepoznavanje v razliki od živali in živalskosti ima antropogeneza bistveno politične implikacije. Prav iz spora med človekovo živalskostjo in njegovo človeškostjo v zahodni kulturi črpa svojo moč biopolitika (današnje »izredno stanje« po Agambenu ali t. i. »nekropolitika« po Mbembeju). Po Agambenu je treba razrešiti ta spor, ustaviti antropološki stroj ter razmerje človek – žival na novo definirati oziroma ga postaviti v povsem nov konceptualni okvir (cf. Kolenc, v Timofeeva, 2019).

Timofeeva v svojo sicer navdihujočo razpravo ne vključuje feministične perspektive, ki bo v fokusu naše nadaljnje razprave. Zavrača tudi pozicijo realizma, po katerem objekt obstaja neodvisno od konceptualne sheme, ki ga zajema: živalskost kot zgodovinska reprezentacija ne obstaja neodvisno od dela pojma. Pri obravnavi živali ji ne gre za zaustavitev antropološkega stroja, temveč želi raziskati, ali lahko ta stroj deluje tudi drugače, ter tako omogočiti

2 V zvezi s tem je pomenljivo kritično pretresanje primata t. i. simbolnega življenja pred biološkim življenjem pri nekaterih vplivnih mislecih, vključno z Agambenovo konceptualizacijo »golega življenja«, pri Catherine Malabou (gl. 2022, 227–230).

rehabilitacijo živali znotraj stroja, ki bi jim podelila aktivno vlogo in moč subjektivacije.

Badiou v delu 20. *stoletje* spregovori o dveh oblikah preseganja klasičnega metafizičnega humanizma v času, ki ga zaznamuje izginotje klasične figure človeka: to sta (sartrovski) radikalni humanizem in (foucaultovski) radikalni antihumanizem (Badiou, 2005). Današnje stanje po Badiouju zaznamuje temeljni neuspeh obeh programskih zastavkov novega človeka, saj smo pristali pri *živalskem humanizmu*, »ki iz človeka čisto preprosto naredi vrsto« (ibid., 214). Skladno s tem Badiou filozofsko nalogo 21. stoletja vidi v t. i. *formaliziranem a-humanizmu* [*inhumanisme*] – gre za predpostavko o nečloveških resnicah, za katere se lahko izkaže, da v njih ljudje sodelujemo (ibid., 218).

Ali je torej dispozitiv posthumanizma in podobnih usmeritev (ki imajo praviloma v temelju t. i. »nove« realizme in materializme) tisti, ki lahko seže dlje, tj. onkraj agambenovske antropogeneze in drugih sorodnih diskurzov o živalskosti? Kakšna je lahko pri tem vloga feminizma, bolj specifično – posthumanega feminizma v njegovih fenomenoloških, ekofeminističnih in postmarksističnih izpeljavah?

POSTHUMANI FEMINIZEM IN PREHAJANJE LOČNICE ČLOVEK/ŽIVAL SKOZI UMETNOST

V teoretskem smislu so za načrtano področje obravnave posebno zanimive nekatere novejša filozofska usmeritve in njihov vpliv na refleksijo umetnosti. Proti dosedanjemu ustroju humanizma, osredotočenega na spoznavni subjekt (vključno z modernimi artikulacijami v fenomenologiji, poststrukturalizmu, psihoanalizi in marksizmu), nastopijo usmeritve novih realizmov in materializmov (npr. t. i. spekulativni realizem, objektno orientirana ontologija ipd., gl. npr. Cox et al., 2015). Med vplivnimi filozofskimi predhodniki sta v ospredju Deleuze in Badiou. Različnim tovrstnim usmeritvam je med drugim skupna kritika antropocentrizma. V tem prispevku nas zanimajo zlasti tiste različice realizma in materializma, ki jih je prispeval feminizem s svojo osredotočenostjo na materialne pogoje ženskih teles in življenj (v povezavi z marksizmom prevprašuje tudi pogoje dela ipd.). V prvi vrsti gre za kritiko nevtralnih stališč o telesu. Feministične teorije z največ vpliva v umetnostnem diskurzu so prispevale Luce Irigaray, Julia Kristeva, Judith Butler, Elizabeth Grosz, Donna Haraway in Rosi Braidotti – slednji sta pomembni referenci tudi v tem prispevku. Na splošno feministične avtorice pretresajo družbeno in simbolno konstrukcijo spola, realnosti, resnice in dokazujejo, da so epistemološke in ontološke trditve vedno utelešene in zato nikoli niso nevtralne. Številne so sprejele materialistične in realistične argumente

in strategije. Tako na primer Grosz in Braidotti pri poskusih povezovanja feminizma z materialistično filozofijo narave izhajata iz Deleuza (gl. npr. Grosz, 2008, 2020; Braidotti, 2002). Obe avtorici skušata vnovič premisliti utelešenje na realistični in materialistični podlagi. Pri tem sodeluje tudi padec ločnice med človeškimi in nečloveškimi bitji, zlasti živalmi – ta vidik nas na tem mestu še posebno zanima. Pomembna je tudi revizija psihoanalize (sicer ključne v feminizmu od sedemdesetih do devetdesetih let prejšnjega stoletja) s pomočjo nevroznanosti: v tem kontekstu Catherine Malabou razvija *koncept plastičnosti* – sicer s pomočjo Hegla in Derridaja, a pri tem pomenljivo posega tudi na področje feministične misli (gl. Malabou, 2011). Določeno podobnost s konceptom plastičnosti lahko najdemo pri Manuelu De Landi, ki se sicer sklicuje na teorijo dinamičnih sistemov. Podobno kot v omenjenih diskurzih je tudi v znatnem delu sodobne umetnosti osredotočenost na ontološki »izravnavi« tradicionalne hierarhije človeka nad vsem živalskim, decentralizaciji človeškega subjekta ter estetiki nečloveškega. Tovrstna stališča postavljajo pod vprašaj tudi ločenost med ljudmi in nečloveškimi živalmi, kar postaja vse pomembnejše tako v feministični teoriji kot umetniški praksi. Posthumani feminizem lahko razumemo kot odziv na druge sodobne ideje in teorije posthumanizma. Po Braidotti je to:

»kritična intervencija v nekatere najbolj kontroverzne in nujne sodobne razprave o aktualni preobrazbi človeka. Feministična agenda posthumane konvergence je analiza presečišča vplivnih strukturnih družbeno-ekonomskih sil, ki jih vodi tehnološki razvoj, v kombinaciji z enako vplivnimi okoljskimi izzivi, osredotočenimi na podnebno krizo. Ti številni dejavniki združujejo moči pri premeščanju osrednje vloge ljudi in zahtevajo nove opredelitve in prakse o tem, kaj pomeni biti človek.« (Braidotti, 2022, 5–6)³

Posthumani feminizem gradi na (radikalnih) spoznanjih ekofeminizma, feminističnih študij tehnoznanosti, LGBTQ+ teorije, črnskih, dekolonialnih feminizmov ipd. Takšen konceptualni okvir spodbuja artikulacijo drugačnega pojma politične subjektivitete kot heterogenega »asembलाža« utelešenih človeških bitij (*ibid.*, 6). Braidotti skuša premisliti aktualno stanje skozi t. i. posthumani obrat, kot ga je zastavila že v svojih predhodnih delih (knjigi *The Posthuman*, 2013; *Posthuman Knowledge*, 2019), pri čemer gre zdaj za drugačno-postajanje-človek v kontekstu feministične in kritične teorije. Po Braidotti je posthumani feminizem »filozofija heterogenih živih sistemov« (2022, 113).

Kot poudarjata Braidotti in Haraway, je posthumani feminizem globoko

3 Prevedla avtorica – enako velja tudi za vse ostale citate iz angleških virov in literature.

etična usmeritev, ki zavrača antropocentrizem in binarni falogocentrizem človeka v odnosu do narave. Tudi pomemben del sodobne umetniške prakse ponuja nove načine naslavljanja in preoblikovanja modernega humanizma. Posthumani feminizem je zato obetaven kritičen pristop za sodobno umetnost, teorijo in filozofijo. V tem zapisu se nanaša na umetniško prakso, ki preizprašuje mejo med človeško in nečloveško živaljo.

PRIMER POSTHUMANNE FEMINISTIČNE FENOMENOLOGIJE: O RELACIJI ČLOVEK – ŽIVAL – VODA

V tem sklopu nas še posebej zanimajo umetniški projekti, ki obravnavajo problematiko degradacije okolja in ekološkega nasilja, povezanega z delovanjem vodne infrastrukture ter potrebo po njenem vzdrževanju in oskrbi, saj je od tega odvisno preživetje ogroženih vodnih živali. Tako je naša osrednja referenca iz opusa Robertine Šebjanič serija del *Ligofilija* (2017–2020) o dveh ogroženih vodnih živalih – mehiškem močeraču ali aksolotlu in slovenskem proteusu ali človeški ribici. Interpretirano skozi feministični filter njeno delo naslavlja posthumani fenomenološki pristop feministične (umetnostne) teorije in kritike. Ta pristop je povezan s skupnim prizadevanjem za transformativno razmišljanje posthumanizma o razmerju med človekom, živaljo in vodo. Za feministično teoretizacijo tega odnosa se v nadaljevanju sklicujemo na filozofsko razmišljanje Astride Neimanis in Catherine Malabou: ti dve poziciji sta nam v pomoč pri premisleku umetniške prakse, ki se bolj ali manj eksplicitno ukvarja z vidiki posthumanizma ter pri tem povezuje človeški in živalski svet. Cilj je kritično pretresti zgradbo zahodnega humanizma skozi posthumano feministično fenomenologijo in materialistično filozofijo ter pojasniti, zakaj ta sklop filozofije zagotavlja dobro osnovo za razvoj feministične kritike skozi analizo umetniške prakse. Še zlasti nas zanima fenomenološki pristop, ki posebno pozornost namenja čutnemu področju telesa, čustvenim in estetskim izkušnjam sveta. Ta pristop je tesno povezan s posthumanistično ali večvrstno perspektivo, ki izpodbija uveljavljene pojme utelešenja in človeške subjektivnosti. V tem kontekstu se nečloveško ali več-kot-človeško delovanje pripisuje drugim oblikam življenja in širšemu spektru materialov in materije. Lahko govorimo o novih sestavih ali »asemblažih«, ki spodbujajo nove utelešene izkušnje v odnosu do sveta.

Astrida Neimanis v svojem delu *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* (*Vodna telesa: posthumana feministična fenomenologija*) (2017) artikulira svoje stališče o tem, kako razmišljati o »vodnem telesu« (*body of water*) kot posthumani fenomenologiji med Merleau-Pontyjem in Deleuzom. Predpostavlja, da svoje telo doživljamo ne le na subjektivizirani človeški ravni, marveč tudi kot več-kot-človeška telesa. Za njeno razlago je značilen

deleuzovski ponovni premislek o telesih, ki pa se začne s fenomenologijo Merleau-Pontyja (primat utelešene percepcije itd.). Njena posthumana fenomenologija nujno temelji na feministični teoriji. Posthumani feminizem krepi koncepcijo politike lokacije, ki so jo sicer elaborirale že predhodne feministične avtorice (Adrienne Rich, Audre Lorde idr.).

Sicer ni takoj jasno, kako lahko orodja utelešene fenomenološke analize uporabimo za izkušnje, ki ležijo pod ravnjo človeške percepcije ali zunaj nje. Umetniška dela lahko v »meni« aktivirajo in ojačajo živo izkušnjo vode; omogočajo mi, da »dostopam do svoje vodne politike lokacije in jo krepim, usmerjam skozi svoja telesna morja«. (Neimanis, 2017, 55) Po Neimanis lahko različne oblike umetnosti delujejo na način, ki nam omogoča dostop do utelešene izkušnje (npr. naše »vodnosti«), ki bi sicer lahko ostala spregledana ali preveč oddaljena ali celo preveč očitna, vsakdanja in samoumevna. Neimanis predlaga, da umetnost obravnavamo kot »ojačevalca utelešene politike lokacije« (*ibid.*, 56). Raziskuje tudi, kako lahko znanost služi kot druga vrsta tovrstne »krepitve«. Mnoge naše utelešene izkušnje danes zahtevajo »senzorične organe« znanosti (teorije, eksperimente, merilne instrumente itd.). Njena posthumana fenomenologija potrjuje, da znanstvene in fenomenološke perspektive niso nujno nezdržljive. Pri tem so lahko v pomoč tudi nova materialistična feministična soočenja z znanostjo (gl. npr. Hester, 2018).

Omenjene predpostavke posthumane feministične fenomenologije pri Neimanisovi nam ponujajo uporabno konceptualno orodje za refleksijo in interpretacijo umetnosti ter se tesno prilegajo obravnavani umetniški praksi Robertine Šebjanič, ki se osredotoča na dve ogroženi vodni živali, »mehiškega salamandra« in »človeško ribico« z dinarskega krasa (vključno s Slovenijo), h kateri se povrnemo v nadaljevanju.

UMETNIŠKA PRAKSA ROBERTINE ŠEBJANIČ, VODNA TELESA IN PARADIGMA MOČERADA

Njeno delo temelji na kartiranju in spremljanju vodnih okolij kot kritični umetniški praksi, ki gledalca spodbuja k razvoju empatije in skrbi za ogrožene ekosisteme ter razmisleku o potrebi po prizadevanjih za bolj trajnostno prihodnost. Umetnica nam predstavlja vodne sisteme kot ogledalo, ki odseva potrošniški odnos do narave. Projekti vključujejo izsledke raziskav (npr. kemičnega onesnaževanja in podvodnega hrupa v rekah in oceanih), ki pričajo o že znanih posledicah onesnaževanja, merijo pa tudi na njihove še neznane razsežnosti v prihodnosti. Svojo umetniško prakso odpira različnim znanstvenim disciplinam, kot so npr. raziskave biotske raznovrstnosti, meritve onesnaženosti in družbene percepcije itd., pa tudi načelom »naredi sam«

in našim različnim čutom (poleg vida sluhu in celo vonju). Umetnica deluje na širšem področju, ki združuje umetniško in znanstveno prakso, medtem ko v svoje delo vključuje žive vodne sisteme kot medij, pri čemer upošteva znanstvene protokole, postopke in orodja. V središču njenega umetniškega raziskovanja je zanimanje za različne oblike vodnega življenja in najnovejši napredek v znanosti in tehnologiji. Vključitev znanstvenih instrumentov kaže na njeno zanimanje za to, kar se dogaja pod vodno gladino in kakšen vpliv ima to na naša »vodna« telesa. Tako umetnica sodeluje tudi pri preizpraševanju hegemonskega razumevanja telesa kot avtonomne celote, ki prevladuje še danes. Telesa kot »vodna telesa« (Neimanis, 2017) so po eni strani prežeta z okoljskimi spremembami skozi obstoječo infrastrukturo, po drugi strani pa je življenje teles povezano tudi z naravo in drugimi živimi bitji.

Procesualna narava umetniškega delovanja pride do izraza tudi v galeriji, saj vstop živih sistemov v umetniško delo pomeni, da se to nenehno razvija. Umetnice zato ne zanima ustvarjanje stabilnih objektov, temveč nečesa, kar ni nikoli povsem dokončano in ostaja odprto za nepredvidljivosti (cf. Trebušak, 2020). Teoretični okvir prepletanja človeških in nečloveških teles vključuje feministične premisleke glede skrbi za te več-kot-človeške »sestave«, o katerih pričajo kritični feministični – zlasti intersekcijski, materialistični in tudi fenomenološki – glasovi (gl. Braidotti, 2022; Krasny, 2022; Neimanis, 2017; Stępień, 2022 idr.). Pri teh novih pristopih telesa niso nikoli samo človeška, marveč so »postčloveška«, prepletena z materialno, družbeno in tehnološko infrastrukturo. Krasny poudarja, da so »telesa medsebojno odvisna, kolikor so odvisna od oskrbe in zaščite, da preživijo in uspevajo. Ontološko so vsa telesa vedno potrebna skrbi in zaščite« (Krasny, 2022, 123). Razmišljanje o infrastrukturnih »prepletih« človeških in nečloveških teles nas pripelje do dimenzije skrbi ter kompleksnih etičnih in političnih implikacij skrbi za takšna telesa in žive sisteme, kot lahko vidimo tudi v primeru umetniškega projekta Robertine Šebjanič *Ligofilija* (2017–2020), ki se je začel v Mehiki in razvijal naprej v Sloveniji.

Pod oznako »Ligofilija« je umetnica ustvarila serijo umetniških del, v katerih raziskuje pojav malo znanih vodnih živali v človeku težje dostopnih krajih, »mehiškega salamandra« ali aksolotla in »slovenskega proteusa« ali človeške ribice, ter njuno ljubezen (gr.: *philḗō*) do teme (gr.: *lúgē*). Poleg tega, da se obe živali umikata pred svetlobo, ju povezujeta vzporedna evolucija in endemizem. Edini naravni habitat aksolotla so močvirni deli jezera Xochimilcho v okolici mesta Ciudad de Mexico, medtem ko se proteus nahaja le v dinarskih kraških jamah v Evropi. Zaradi antropogenih dejavnikov, zlasti onesnaževanja v zadnjih desetletjih, sta se njuna habitata drastično spremenila in obema živalma grozi izumrtje. Prvo delo v seriji je video esej o mehiškem močeradu *Piscis ludicrous/Zamaknjeni pogled_Ligofilia* (2017/2018) skupaj z delom *Črne kaplje_Ligofilia*: v slednjem so bili terenski posnetki vodnih

kapljic obdelani v zvočno kompozicijo, ki v galerijski prostor prinaša akustiko naravnega jamskega habitata človeške ribice. Sledila je instalacija *Neotenični prebivalci teme_Ligofilija* (2017/2018) v obliki kabineta, ki spominja na kabinete čudes, razstavne postavitve naravoslovnih muzejev ter znanstvene laboratorije iz zgodovine, ki s pomočjo objektov, besedil, videoposnetkov in pripomočkov »ojačajo« naše dojemanje medsebojne povezanosti z drugimi vrstami v današnjem več-kot-človeškem svetu. Zaključni del serije je instalacija *Odorantur_Ligofilija* (2019/2020), v kateri umetnica s spodbujanjem različnih čutnih zaznav (vključno z vonjem) vabi javnost v življenjski prostor proteusa. Celoten projekt predstavlja proteusa in aksolotla kot vrsti, ki jima v naravnem okolju grozi izumrtje, kot predmet znanstvenih raziskav (izjemne regenerativne sposobnosti obeh živali) ter kot kulturno dediščino (del starodavne mitologije in nacionalnih simbolov, ki predstavljajo biopolitične in dekolonialne odnose). »Tako proteus kot aksolotl sta vodni bitji in kot taka oba pričata o onesnaževanju in propadanju njunih voda, ki so tudi *naše vode*.« (Boureaud, 2019, 2)

Interdisciplinarno umetniško raziskovanje Robertine Šebjanič se torej osredotoča na različne vidike vodnega okolja, vključno z njegovo infrastrukturo, in služi kot izhodišče za raziskovanje širših družbenih in ekoloških vprašanj. Serijo projektov na temo dveh ogroženih endemičnih vodnih bitij iz različnih kultur, predstavljeno v obliki avdiovizualnih instalacij, bi lahko povezali tudi s paradigmo močerada in konceptom plastičnosti v kontekstu sodobne feministične misli (Malabou, 2011, 2022), k čemur se vrnemo v nadaljevanju. Umetniško raziskovanje Robertine Šebjanič je blizu feminističnemu razmišljanju in kritiki antropogene degradacije okolja. Njeno delo lahko povežemo s prizadevanji feministične kritike krize skrbi in trajnosti življenja. Sicer pa je treba tematiko umetniške prakse Šebjaničeve obravnavati v kontekstu veliko širših geoloških sprememb življenjskih razmer na Zemlji, ki vodijo v ekološko katastrofo zaradi rasti svetovnega prebivalstva, globalnega segrevanja, porabe naravnih virov, izpustov ogljika in množičnega izumiranja živalskih in rastlinskih vrst. Slednje zadeva tudi endemični živalski vrsti, ki sta v središču umetniškega projekta *Ligofilija*. Astrida Neimanis v svojem že omenjenem delu *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology* izpostavlja medsebojno povezanost različnih antropogenih vodnih kriz, s katerimi se trenutno sooča naš planet (od suše in pomanjkanja pitne vode do ekstremnih vremenskih pojavov in kroničnega onesnaževanja), ter pomen vodne strukture naših teles v odnosu do perečega vprašanja globalnega preživetja. Avtorica sledi nastanku »sodobne vode« ob kolonialni in »globalni« vodi, zlasti v kontekstu nastajajočega diskurza o antropocenu. Medtem ko prevladujoča retorika predstavlja antropocen kot predvsem »kamnit« in »zemeljski« pojav, se sama obrne na »antropocensko vodo« (Neimanis, 2017, 156). Nadalje je Neimanis razvila nov koncept

utelešenja z vidika vodne strukture naših teles, ki je neločljivo povezan s temi perečimi ekološkimi vprašanji. Razmišljanje o utelešenju kot nečem, kar je v osnovi povezano z vodo, naleti na težave, ko se soočamo s prevladujočim zahodnim humanističnim razumevanjem utelešenja. Za nas kot »vodna telesa« so naše meje veliko bolj odprte in ranljive, saj so v nenehnem procesu absorpcije, preobrazbe in izmenjave. Vodna telesa zato spodkopavajo idejo, da so naša telesa nujno ali samo človeška. Naši »vodni odnosi« kot »vodno skupno« (*hydrocommons*), ki je več-kot-človeško, tako predstavljajo dodaten izziv za antropocentrizem in privilegij človeškega utelešenja (*ibid.*, 2). To je razumevanje utelešenja, ki upošteva tako individualno situacijo kot specifičnost in sodelovanje v skupni mreži vodnih odnosov, kar Neimanis imenuje »posthumana politika lokacije« (*ibid.*, 4). Razmišljanje o sebi kot vodnem telesu ne le zavrača ločitev ljudi od narave »tam zunaj«, temveč navdihuje tudi številne kartografije prostora, časa in vrst. Ta način razmišljanja je tudi poziv k razmisleku o naši etični odgovornosti do mnogih drugih vodnih teles, s katerimi sobivamo – delo Robertine Šebjanič lahko razumemo kot tak poziv. Posthumano feministično razumevanje konceptov lahko imenujemo »figuracije«, »utelešeni koncepti« ali »živi zemljevidi«, ki na način »intervencije« ozaveščajo javnost o človeškem položaju v svetu, ki je več-kot-človeški (cf. Neimanis, 2017, 5). Sodobne figuracije vodnih teles so neposreden odgovor na probleme ogroženih vodnih sistemov – vključno z umetniškimi projekti, ki nas tu še posebej zanimajo. Čeprav so naša telesa sestavljena tudi iz zraka, kamnin, zemlje in vse bolj plastike, pojmovanje nas samih kot vodnih teles poudarja posebno vrsto planetarnih sestavov, ki zahtevajo naš takojšen odziv. V tem kontekstu se vodna telesa nanašajo na okoljske vode, feministično teorijo in našo lastno telesno participacijo. Tukaj lahko zasledimo razširitev feministične teorije utelešenja na izrazito posthumano področje. Mnoge feministične teoretičarke so pomembno prispevale k ponovnemu premisleku o telesnosti onkraj klasičnega humanizma (Stacy Alaimo, Karen Barad, Rosi Braidotti, Elizabeth Grosz, Donna Haraway, Myra Hird, Astrida Neimanis, Elizabeth A. Wilson in mnoge druge – če naštejemo le nekatere). »Vodna telesa« kot figuracija so nastala iz drugih oblik feminizma, kar kaže, da so takšne figuracije že prisotne v ekofeminizmu in antikolonialni misli.

V hidrosferi se voda prerezporeja skozi različna omrežja in vektorje, ki se križajo z infrastrukturo ter farmacevtsko in kemično industrijo (onesnaževanje svetovnih voda s farmacevtskimi izdelki in kemikalijami – to so predvsem ostanki industrijske proizvodnje in vsakodnevne porabe ljudi). Projekti Robertine Šebjanič so zelo povedni glede kroženja odpadkov, kemikalij in drugih onesnaževal iz širšega okolja v vodnih sistemih, ki vplivajo na telesa ljudi, živali in drugih živih bitij. Pri preučevanju njenega dela na temo dveh endemičnih ogroženih vodnih živalskih vrst – obeh izjemno občutljivih na onesnaževanje – je lahko produktivna tudi ohlapnejša in asociativna

navezava na paradigmo močerada Catherine Malabou in njen koncept plastičnosti, ki je povezan tudi s feminizmom. K osnovni definiciji plastičnosti sicer spada, da lahko nekaj hkrati privzema in določa obliko. Na začetku eseja iz leta 2009 »Feniks, pajek in močerad«, ki ga Malabou posveča konceptu plastičnosti, je glagol »*recouvrer*: ozdraveti, okrevati, ponovno najti izgubljeni objekt ali normalno stanje, povzeti, obnoviti« (Malabou, 2011a, 19). Avtorica ponuja tri paradigme okrevanja, od katerih vsaka temelji na specifičnem razumevanju ozdravitve, rekonstrukcije, vrnitve in regeneracije. Posebej nas zanima »paradigma *močerada*«, tj. njen lastni postdekonstrukcijski koncept plastičnosti (ibid., 23). Raziskava plastičnosti je avtorico pripeljala do zanimanja za tako imenovano »regenerativno« medicino, ki razvije »množico tehnik samoreparacije ali samoregeneriranja organov ali tkiv« (ibid., 27–28). Ta vrsta zdravljenja se imenuje regenerativna medicina, ki se nanaša na zmožnost nekaterih živali, da »namesto enega ali več poškodovanih ali amputiranih delov dobijo nove«; močerad je »[n]ajbolj znan in najbolj spektakularen primer (ibid., 28). Koncept »plastičnosti« pri Catherine Malabou postane »temelj« filozofskega – in lahko dodamo: umetniškega ter tudi feminističnega (glede na plastično naravo »ženske«) – teritorija ozdravljenja ali obnove. V kontekstu razmisleka o pojmu plastičnosti v povezavi s feminizmom avtorica poziva k vnovičnemu premisleku o odnosih med filozofijo in znanostjo, »vendar ne zato, da bi izločili nek 'ženski' kontinent, ki bi utegnil biti na primer mehanika tekočin, ampak da bi pokazali, vselej v skladu s hipotezo o izvirni spremenljivosti tako prisotnosti kot narave, *da se je kraj spola premestil*« (ibid., 185). Pojem plastičnosti pri Malabou sicer pomeni zmožnost povrnitve zdravja in se neposredno nanaša na organsko življenje (spremenljivi potencial matičnih celic ipd.). Gre za drugačen proces celjenja ran in reparacije poškodovanega tkiva oziroma organizma (onkraj besedila ali simbolnega reda). Danes medicina ponovno odkriva to sposobnost samozdravljenja, vpisano v spomin vrst. Po drugi strani nekatere umetniške prakse naslavljajo potrebo po omogočanju samoobnove naravnega okolja – vključno z vodnim okoljem s potrebo po vzdrževanju in popravilu masivne hidrološke infrastrukture – z uporabo materialnih in simbolnih sredstev za ozaveščanje javnosti z nujnim pozivom k ukrepanju.

NOVA SORODSTVA IN SODELOVANJA: UMETNIŠKA PRAKSA MAJE SMREKAR IN POLONCE LOVŠIN

Rosi Braidotti v svojem razmisleku o posthumanem feminizmu človeška telesa umešča v kontinuum z nečloveškim (*non-human*) na dveh linijah. (1) Prva zadeva živalsko življenje (*zoe*) v vsej njegovi raznolikosti, v zvezi s katerim se telesa zavedajo svoje temeljne podlage (v smislu življenjskega okolja oz.

naravnega habitata rastlin in živali) na ogroženem planetu (*geo*). Drugo linijo začrtuje zavest o popolni potopitvi v tehnološko mediacijo (*techno*). Od tod sestav tega, kar Braidotti imenuje »zoe/geo/tehnotelesa« (Braidotti, 2022, 12). Ekološko ozaveščena »intersekcijskost« torej vključuje nečloveške dejavnike in entitete v feministično mišljenje in prakso. Tako na primer ekofeminizem, namesto da bi v približevanju med ženskim in nečloveškim videl problem, išče v tem rešitve (cf. *ibid.*, 77). Živali so pomembna skrb ekofeminizma, a nikakor ne edina. Pozornost je usmerjena tudi na rastlinski svet, vodo in vodne organizme, geološko zemljo, vključno z insekti, semeni, celicami, mikrobi ter vsemi »naturaliziranimi drugimi«. Ekofeminizem je relevanten za posthumanizem »zaradi njegovega radikalnega razsrediščenja Anthroposa« (kritika biocentričnega sveta »Človeka«) (*ibid.*, 83). Ti postantropocentrični vidiki ekofeminizma postanejo pomembni gradniki posthumanega feminizma, saj odpirajo širok spekter smeri raziskovanja – očitno tudi umetniškega.

V začrtani perspektivi ekofeminizma je tudi misel Donne Haraway, na katero se pri svojem delu sklicuje intermedijska umetnica Maja Smrekar, ki je v fokusu tega sklopa. Umetnico med drugim zanimajo izsledki evlucijske biologije, ki se ukvarja z vzporedno evolucijo psa in človeka ter zgodovino sobivanja in vzajemnega vplivanja med vrstama. Ta njen umetniško-raziskovalni interes je v sozvočju s feministično zahtevo po ustvarjanju sorodstev Harawayjeve, ki pomembno prispeva k razmisleku o relaciji človek – žival s predlogi čezvrstnih povezovanj in spajanj. Gre zlasti za iskanje oziroma ustvarjanje zavezništva, celo sorodstva človek/ženska – pes/pasja mladička. V sklopu obravnavanega cikla projektov *K-9_topologija* umetnica izpostavi vprašljivo prihodnost tega odnosa, ki jo vidi v možni hibridizaciji s človekom. Pri tem živalskost namerno potiska do meja, ob katerih večina občuti nelagodje. Po mnenju umetnice »ljudje in živali obstajamo v kontinuumu in smo izenačeni z naravo« (*Delo*, 23. 6. 2018). V zvezi s tem je pomenljiv »Manifest spremljevalnih vrst«, v katerem Haraway podaja pripoved o sobivanju, soevoluciji in utelešeni medvrstni družbenosti (2003). Avtorica trdi, da nam lahko človeški odnos s psi pokaže, kako pomembno je prepoznati razlike in se spoprijeti z drugačnostjo, drugostjo in tujostjo drugih živalskih vrst. Povezava med ljudmi in živalmi, kot so psi, lahko ljudem osvetli načine, kako komunicirati z drugimi ljudmi in živalmi. Haraway verjame, da bi morali uporabljati izraz »spremljevalne vrste« namesto »hišne živali« zaradi odnosov, ki se jih lahko naučimo skozi sobivanje z njimi. Braidotti namesto moralnega univerzalizma človekovih ali živalskih pravic predlaga »posthumano etiko zoocentričnega egalitarizma« (2022, 84), ki ga vidi kot ustrežnejši odgovor na izzive t. i. posthumane konvergence. Pri tem je pomemben poudarek na večplastni kompleksnosti posthumanih relacij skrbi in solidarnosti (cf. *ibid.*).

Maja Smrekar s projektom *K-9_topologija: hibridna družina* podaja svoj odgovor na vprašanje, ki nam ga zastavlja Donna Haraway v knjigi *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Vztrajati s težavami: delati sorodstva v htulucenu)*: »Kaj je dekolonialna feministična reproduktivna svoboda v nevarno težavnem večvrstnem svetu?« (Haraway, 2016, 6) Z umetniško artikulacijo odgovora na to vprašanje je avtorica posegla v perečo razpravo o reprodukciji in ženskem telesu v povezavi z več-kot-človeškim. V fokusu njenega projekta je žensko telo v svoji reproduktivni vlogi, ki z dejanjem skrbi prečka utrjene ločnice med človekom in živaljo. V projektu je namreč umetnica pripravila svoje telo za dohranjevanje pasje mladičke z lastnim kolostrumom. Proces so dopolnili pogovori s publiko o reproduktivni svobodi v heteronormativni družbi in antropocentrizmu. Projekt odkriva svojstven način ustvarjanja sorodstev, ki ga lahko opredelimo s pomočjo posthumanega feminističnega razumevanja konceptov, kot je »figuracija«. Astrida Neimanis predlaga, da figuracijo razumemo podobno kot Haraway in Braidotti, in sicer kot »utelešene koncepte« (2017, 5). Bolj kot za fantazijo ali metaforo gre torej za utelešene koncepte kot zgodovinsko umeščeno pozicioniranje in »intervencijo«, ki presega okvire znanega v smeri še neznanega, posthumanega sveta.

Donna Haraway v omenjenem delu *Vztrajati s težavami* tematizira tabuizirano vrsto sorodstva, ki prečka mejo človeškega, v kontekstu nove dobe, imenovane *htulucen*: ta nenavadna besedna skovanka grškega izvora označuje nekakšen časovni okvir za učenje, kako vztrajati s težavami življenja in umiranja v sposobnosti odzivanja (*respons-ability*) na poškodovano Zemljo (Haraway, 2016, 2). Kontroverzni slogan te nove dobe je »delaj sorodstva, ne otrok«, pri čemer je način ustvarjanja sorodstev pomemben del feministične imaginacije in aktivizma. Vseprisotna figura v tej knjigi je znanstvena fantastika, spekulativna feministična fabulacija v povezavi z znanstvenimi dejstvi. Tovrstne figuracije odpirajo prostor invencijam skrbi, o katerih piše Bojana Kunst v svoji novi knjigi (2021, 123). Avtorica izhaja iz feminističnega razumevanja družbene reprodukcije ter krize skrbi na eni strani in krize trajnosti življenja na drugi, pri čemer posebno pozornost nameni prepletanju ekofeminističnih praks z umetnostjo, ki spodkopava zakoreninjene povezave med reprodukcijo in naravo – enega od pomenljivih načinov nam ponuja ravno delo Maje Smrekar.

*

Tudi delo multimedijske umetnice Polonce Lovšin vidno prispeva k razmisleku o novih oziroma drugačnih načinih človeško-nečloveškega sodelovanja. Njen prispevek lahko razumemo v kontekstu feminističnega razmisleka o družbeni reprodukciji ter posthumanega feminizma s

poudarkom na krepitvi paradigme večvrstne politične ekologije. Osrednje mesto v tej razpravi ima umetniška akcija *Načrt s kozo* (avgust 2010):⁴ umetnica je na mirujočem gradbišču na Resljevi v Ljubljani preživela dan s kozo Hano in na podlagi beležk o njenem gibanju po razgibanem in zaraščenem terenu mirujoče gradbene jame izrisala načrt za organizacijo prostora oziroma prostorsko ureditev lokacije za skupnostni projekt urbanega vrtnarjenja. Akcija je stekla pod okriljem KUD Obrat kot uvodni takt njegovega načrtovanega skupnostnega projekta urbanega vrtnarjenja *Onkraj gradbišča*. KUD Obrat pri svoji kritični obravnavi arhitekture in urbanizma izhaja s področja sodobne umetniške prakse, pri čemer se navezuje na izkušnje participativnih ter procesualno in raziskovalno naravnanih projektov v sodobnem urbanem okolju (gl. Puncer, 2012). Pri Obratu si prizadevajo za interdisciplinarno povezovanje umetnosti, arhitekture in urbanizma v t. i. »kritično prostorsko prakso« (Rendell, 2008). Ekipa KUD Obrat, katere članica je tudi umetnica Polonca Lovšin, je na dolgo zaprtem zemljišču ob Resljevi ulici v Ljubljani daljše obdobje (od avgusta 2010 do oktobra 2022) raziskovala »potenciale mestnih degradiranih območij in njihovega prevrednotenja z začasnimi in skupnostnimi intervencijami« (Obrat, 100). Projekt z začasno eksperimentalno in participativno skupnostjo posega v sivo urbano cono. Kulturno-umetniška provenienca ekipe Obrat pomembno pripomore k sami izvedbi skupnostnega projekta urbanega ekološkega vrtnarjenja: z načinom vodenja pogajanj in pridobivanjem ustreznih dovoljenj afirmira določeno avtonomijo kulturnega polja (s sklicevanjem na kulturo se akterji uspejo izogniti marsikateremu birokratskemu zapletu in blokadi). Projekt se je namreč začel v okviru festivala Mladi levi, kot del programa zavoda Bunker Vrt mimo grede, na mirujočem gradbišču v lasti Mestne občine Ljubljana, ki je izdala potrebna dovoljenja za brezplačno začasno rabo.

V omenjeni celodnevni akciji se je torej umetnica prepustila vodstvu živali, ki je raziskovala teren in se prehranjevala. Pri tem je zarisovala kozine poti in nastalo skico predstavila kot možen načrt za prihodnjo urbanistično rešitev oziroma alternativo klasičnemu arhitekturnemu načrtovanju. Umetnostna teoretičarka in kuratorka Elke Krasny opredeli to umetniško akcijo Polonce Lovšin v feminističnem kontekstu in kontekstu praktičnega urbanizma v kriznih časih ter kot odgovor na podnebno nasilje. Pri tem razmišlja o vrtnarjenju kot praksi skrbi ter poudari nujnost feministične redefinicije relacije med vrtom in kuhinjo: »Delovati v smeri približevanja naših kuhinj in naših vrtov je feministična praksa, ki si prizadeva za novo politiko ekologije skrbi.« (Krasny, 2021, 103)

4 Najprej je umetnica izbrala naslov *Dan s kozo*, ki ga je ob pisanju doktorata spremenila v *Načrt s kozo*. Ta naslov se ji zdi natančnejši, ker je govora o načrtovanju prostora po drugačnih načelih, ki vključuje nečloveške dejavnike, ne pa le o preživetem dnevu. Na spletni strani umetnice najdemo zapis *Načrt s kozo*, na samem delu –načrtu zraven fotografije pa je še vedno prvotni zapis *Dan s kozo*, ki je lahko podnaslov, glavni naslov pa je torej *Načrt s kozo* (osebna korespondenca, 2. 4. 2024).

Feministični razmislek o družbeni reprodukciji z vidika redefiniranja bližine vrta in kuhinje zadeva zgodovino konfliktov v sami družbeni reprodukciji. Delitve na produktivno in reproduktivno delo pod modernim kapitalizmom ostajajo aktualne vse do danes, čeprav se je od poznih šestdesetih let narava dela vključno z reproduktivnim delom bistveno spremenila. Temu je botroval neoliberalni obrat v kapitalističnem produkcijskem načinu in političnem upravljanju javnega sektorja, kar pomeni, da se je tudi področje feminističnega delovanja spremenilo. Nadaljevanja življenja, vključno s človeškim in planetarnim preživetjem, si ni mogoče zamisliti brez skrbstvenega dela. Za vidnost slednjega so si prizadevale feministične marksistične avtorice in aktivistke od začetka sedemdesetih let z zahtevami po priznanju ženskega dela reprodukcije, še zlasti v gospodinjstvu (Silvia Federici, Mariarosa della Costa idr.). Te zahteve so tako napoved konfliktov v polju družbene reprodukcije kot tudi porasta analiz njene vrednosti za delovanje kapitalizma. Federici pokaže, kako je nevidnost tega dela tesno povezana z razvojem kapitalistične akumulacije (gl. Federici, 2022). Reprodukcijska sebe in drugih je nujna za vsakodnevno obnovo delovne moči, a tudi za obnovo temeljnih družbenih vezi. Skrbstveno delo za družbeno reprodukcijo pa je zaznamovano s konflikti znotraj samega feminizma, ki ima opraviti z izjemno neenakostjo možnosti reprodukcije ter krizo skrbi in trajnosti življenja (cf. Kunst, 2021). Neoliberalna ideologija stalne produktivnosti ima številne škodljive učinke za samooskrbo in skrbstveno delo, ki je potrebno za vzdrževanje temeljev družbenosti. Vedno je družbena reprodukcija tista, ki poganja kapitalistično ekonomijo. Umetniško delo in vzdrževalno oziroma skrbstveno delo sta vira istega mehanizma izkoriščanja in ekonomskega zatiranja, zato je treba po Krasny pereče vidike reprodukcije iz ekonomskega področja prenesti v širšo družbeno sfero, vključno s sodelovanjem v kulturnem in političnem življenju. Medtem ko je bil poudarek marksistične feministične analize na področju družbene reprodukcije na kategoriji družbenega spola, Krasny poudarja, da je treba prepoznati rasializacijo reproduktivnega dela (Krasny, 2020). Sedanje družbene razmere prinašajo feminizacijo in rasializacijo ogromnega deleža delovne sile, zlasti reproduktivne. Posledica zgodovinskih pogojev sodobnega suženjstva in današnje delovne migracije v povezavi s storitveno industrijo (s poudarkom na skrbstvenem delu) je večanje neenakosti na globalni ravni.

Feministična analiza je sicer usmerjena tudi v problematičnost samodejnega povezovanja skrbi in skrbstvenega dela z ženskami. Eden ključnih vzrokov za aktualno krizno stanje je gotovo razširjenost opredelitve reproduktivnega dela kot ne-dela, ki je v domeni zasebne sfere in žensk (gl. npr. Hrženjak 2007). Pri tem osrednje mesto pripade feminiziranemu in nevidnemu gospodinjškemu delu, ki je pogosto umeščeno med kuhinjo in vrt, skrb za pridelavo in pripravo hrane, ki je v temelju družbene reprodukcije.

Pri kuhinjskem vrtu je sicer videti, da ne gre niti za produktivno delo v smislu kapitalistične blagovne proizvodnje niti reproduktivno delo v smislu nevidnega gospodinjanskega dela, marveč za nekakšen hibrid. Spričo aktualnih kriznih razmer (globalne finančne krize, podnebnih sprememb itn.) skozi porast urbanega vrtnarjenja vrt postane oblika odpora proti krizi v okviru t. i. praktičnega urbanizma (hands-on urbanism) (Krasny, 2012).

Od tega grobega orisa problematike družbene reprodukcije v zgodovinski perspektivi se je torej treba ozreti na sodobne poskuse povezovanja feminizma in politike podnebnih sprememb s potrebo po razmišljanju onkraj človeške vrste. Tako Krasny s sklicevanjem na Wendy Harcourt ugotavlja, da »bo moral premislek o politikah lokacije kot planetarnih odnosih nujno preseči feminizem kot humanizem« (Krasny, 2021, 105). V skladu s to linijo razmisleka so tudi vrtovi nekaj večvrstnega, zato je treba razumevanje urbanega vrtnarjenja nujno vnovič premisliti skozi preobrat k »feministični večvrstni politični ekologiji« (ibid.). Dober primer tega ponuja vrt Onkraj gradbišča, čigar načrtovanje je vodila koza. Žival se je odzivala na danosti opuščene gradbenega zemljišča in umetnica je to zabeležila in implementirala s pomočjo sodelavcev in stanovanjske skupnosti. Na podlagi gibanja koze po terenu je Polonca Lovšin izdelala načrt bodočega vrta, kar nam priča o tem, da so začetki tega projekta urbanega vrtnarjenja dejansko rezultat »človeško-nečloveške koprodukcije« (ibid., 105). Od tod lahko povlečemo sklep, da so vrtovi vedno človeško-nečloveški načini skupnega prebivanja in so-delovanja.

Tako iz obravnave umetniške akcije kot tudi iz siceršnjega dela umetnice Polonce Lovšin prihaja poziv, da je nujno redefinirati naš odnos do naravnega sveta v današnjih kriznih okoljskih, ekonomskih in političnih razmerah. Pri tem postavlja pod vprašaj hierarhično razmerje, v katerem človek prevlada nad vsemi drugimi živalskimi in rastlinskimi vrstami, ter predlaga ureditev, ki bi ljudi in naravo postavljala v bolj izenačen, enakopravnejši položaj. Z odmikom od antropocentričnega mišljenja umetnica na komunikativen in humoren način poda pomemben družbenokritičen razmislek, ki se tesno prilega prizadevanjem posthumanega feminizma.

SKLEP: K POSTHUMANI FEMINISTIČNI KRITIKI Z/SKOZI SODOBNO UMETNIŠKO PRAKSO

Z uporabo izbranih teorij in metodologij v prispevku pokažemo, kako obravnavani umetniški projekti razvijajo izvirne pristope, ki jih je mogoče opredeliti s posthumanim feminističnim razumevanjem konceptov, kot je figuracija. V tem kontekstu lahko slednjo razumemo kot utelešene koncepte (Braidotti, Haraway, Neimanis), s katerimi nas sooča obravnavana umetniška praksa.

V prispevku nas je posebej zanimalo, kako je žival znotraj posameznega filozofsko-feminističnega in umetnostnega diskurza obravnavana oziroma reprezentirana. Za interpretacijo vidikov posthumanizma v umetniški praksi izbranih umetnic uporabimo različne teoretske ključne, ki pa so jim skupni usmerjenost v feminizem oziroma bližina s feminističnimi prizadevanji ter posthumanizem. Tako delo Robertine Šebjanič interpretiramo v luči posthumane feministične fenomenologije in filozofije novega materializma (Neimanis, Malabou). V kontekstu uporabe koncepta vodnega telesa in paradigme močera sicer spol umetnice ni ključen, kljub temu pa se njena znanstveno podkrepljena umetniška raziskava giblje v bližini feministične refleksije in kritike antropogenega uničevanja okolja. Med drugim v prispevku pokažemo, kako lahko njeno delo smiselno povežemo s prizadevanji feministične kritike krize skrbi in trajnosti življenja.

Delo Maje Smrekar s pomočjo posthumanega feminizma oziroma ekofeministično naravnane pozicije posthumanizma problematizira prevladujoče razumevanje (družbenega) spola in družbene reprodukcije. Umetnica zastavi svoje lastno telo in se skozi subverzivno gesto srbi za pasjo mladičko eksplicitno referira na Donno Haraway in njen poziv k ustvarjanju sorodstev.

Delo Polonce Lovšin postavimo na sled marksistično usmerjene feministične kritike krize družbene reprodukcije ter s tem povezane krize skrbi in trajnosti življenja (Federici, Kunst, idr.), ki se s spraševanjem o povezavah med feminizmom, politikami podnebnih sprememb in potrebo po razmišljanju onkraj človeške vrste prav tako zazira v posthumanizem (Harcourt, Krasny). Polonca Lovšin ima pri svoji umetniški akciji, ki temelji na sodelovanju s kozo, vsaj posredno opraviti tudi z zahtevo po preseganju spolno opredeljene domene gospodinjskega dela, vključno s skrbjo za kuhinjski vrt, medtem ko sledi obratu k urbanemu vrtnarjenju, in s tem povezano skrbjo, ki se upira podnebnemu nasilju.

Tovrstni posthumani feministični razmisleki in umetniške figuracije s tem, ko merijo na vzpostavljanje afektivnih vezi onkraj domene človeškega, z drugimi bitji iz živalskega sveta, zamajejo obstoječo kategorialno zgradbo zahodnega oziroma evropskega humanizma, ki je v temeljih dosedanega antropocentričnega razumevanja sveta.

Literatura

- Agamben, G. (2004): *Homo sacer: suverena oblast in golo življenje*. Ljubljana, Študentska založba.
- Agamben, G. (2011): *Odprto: človek in žival*. Ljubljana, Študentska založba.
- Badiou, A. (2005): *20. stoletje*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Braidotti, R. (2022): *Posthuman Feminism*. Cambridge, Polity Press.
- Braidotti, R. (2002): *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge, Polity.
- Cox, C., Jaskey, J., Malik, S. (ur.) (2015): *Realism, Materialism, Art*. Berlin, Sternberg Press; Annandale-on-Hudson, Center for Curatorial Studies, Bard College.
- Derrida, J. (1999): *O Duhu: Heidegger in vprašanje*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Federici, S. (2012): *Revolution at Point Zero: Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Brooklyn, Common Notions, Autonomedia; Oakland, PM Press.
- Federici, S. (2022): *Kaliban in čaravnica: ženske, telo in prvotna akumulacija*. Ljubljana, Sophia.
- Grosz, E. A. (2020): *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York, Columbia University Press, 2020.
- Grosz, E. A. (2008): *Neulovljiva telesa: h korporealnemu feminizmu*. Ljubljana, Zavod Emanat.
- Haraway, D. (2003): *Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, University of Chicago Press.
- Haraway, D. (2008): *When Species Meet*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham, Duke University Press.
- Harcourt, W. (2023): *Contours of Feminist Political Ecology*. Berlin, Springer International Publishing.
- Heidegger, M. (1967): O 'humanizmu'. V: *Izbrane razprave*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 179–235.
- Hester, H. (2018): *Xenofeminism*. Cambridge, Polity.
- Hrženjak, M. (2007): *Nevidno delo*. Ljubljana, Mirovni inštitut, Inštitut za sodobne družbene in politične študije.
- Kolenc, B. (2019): Druga zgodovina živali: spremna beseda. V: Timofeeva, Oksana: *Zgodovina živali*. Ljubljana, Maska, 191–224.
- Krasny, E. (2021): Poslušati vrtnarjenje, lokalizirati planetarno. V: Jurman, Urška & Polonca Lovšin (ur.): *Onkraj urtikov: skupnostni vrt Onkraj gradbišča*. Ljubljana, KUD Obrat, 100–107.
- Krasny, E. (ur.) (2012): *Hands-On Urbanism: The Right to Green*. Dunaj, Architekturzentrum Wien; Honk Kong, MCCM Creations.
- Kunst, B. (2021): *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi*. Ljubljana, Maska.
- Malabou, C. (2011a): *Bodi moje telo!: dialektika, dekonstrukcija, spol*. Ljubljana, Krtina.
- Malabou, C. (2011b): *Changing Difference: The Feminine and the Question of Philosophy*. Cambridge, Polity Press.
- Malabou, C. (2022): *Plasticity: The Promise of Explosion*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Neimanis, A. (2017): *Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology*. London, Bloomsbury Academic.
- Obrat (2011): Onkraj gradbišča. AB – *Arhitektov bilten (Participacija)*, 41, 188–189, 100–102.

- Puncer, M. (2012): Umetnost v socialnem prostoru: paralelne strategije, participativne prakse, stremljenja v skupnost. V: Orel, B., Šorli, M. in Troha, G. (ur.): *Hibridni prostori umetnosti*. Ljubljana, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo; Ljubljana, Maska, 179–200.
- Rendell, J. (2008): Space, Place, and Site in Critical Spatial Arts Practice. V: Cartiere, C. & Willis Sh. (ur.): *The Practice of Public Art*. New York, Routledge, 33–55.
- Stępień, J. (2022): *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body*. London, Routledge.
- Timofeeva, O. (2019): *Zgodovina živali*. Ljubljana, Maska.
- Trebušak, A. (2020): Nezamejitveni značaj življenja. V: Trebušak, A. (ur.): *Živi objekti* (razst. kat.). Ljubljana, Muzej in galerije mesta Ljubljane, 4–11.
- Tuana, N. (2016): Climate Change Through the Lens of Feminist Philosophy. V: Amoretti, M., Vassallo, N. (ur.): *Meta-Philosophical Reflection on Feminist Philosophies of Science*. Boston Studies in the Philosophy and History of Science, vol. 317. Heidelberg etc., Springer, 35–53.

Spletni viri

- Bureaud, A. (2019): *Acquatic animals*, <http://archive.olats.org/ope/ope.php> (15. 1. 2024).
- Krasny, E. (2019): Care. V: Giudici Shéhérazade M. (ur.): *AA Files 76*, London, 38–39, https://www.elkekrasny.at/wp-content/uploads/2019/07/Elke-Krasny_Care_AA-Files-76_2019.pdf (15. 12. 2023).
- Krasny, E. (2022): Implicated in Care, Haunted by Protection: The Violence of Stone and Bronze Bodies. V: Frichot, Héléne et al. (ur.): *Infrastructural Love: Caring for Our Architectural Support Systems*. Berlin, Birkhäuser, 114–135, <https://doi.org/10.1515/9783035625202-006> (15. 12. 2023).
- KUD Obrat (2010): *A Day with a Goat*, Polonca Lovšin, <http://www.obrat.org/dan-s-kozo> (15. 12. 2023).
- Smrekar, M. (2016): *Hibridna družina*, <https://www.majasmrekar.org/k-9topology-hybrid-family> (15. 12. 2023).
- Šebjanič, R. (2022): *Lygophilia*, <https://robertina.net/lygophilia/> (15. 12. 2023).

URŠULA BERLOT POMPE

Mimesis in umetnost v času nevromorfnih tehnologij

UVOD

V kontekstu nedavnega razvoja informacijskih tehnologij, umetne inteligence in nevroznanosti teorija mimesisa pridobiva nove poudarke. Razvoj novih tehnoloških in kibernetičnih sistemov namreč danes v veliki meri poteka pod imperativom podobnosti, kjer inteligentni stroj mimetično posnema delovanje človeških možganov. Nevromorfne tehnologije (umetne nevrnske mreže, nevrnomorfni čipi in sinapse) temeljijo v tehnološki mimetičnosti, ki ne pomeni le antropomorfizma strojnih oblik (ustvarjanja ljudem podobnih robotov), ampak notranjo, procesualno podobnost med strojem in človekom na ravni kognitivnih, zaznavnih in miselnih procesov.

Zavedanje teh dejstev usmerja k razmisleku o vprašanju mimetične podobnosti v tradiciji starejših filozofskih definicij tehnološkega mimesisa (razmerja med *mimesisom*, *physisom*, *poiesisom in technom*) s poudarkom na osvetlitvi vloge mimesisa pri oblikovanju subjektivnosti. Mimesis namreč ni zgolj pojem, vezan na vprašanje umetniške reprezentacije. Moderne teorije razširijo obravnavo mimesisa z območja teorije umetnosti na razlage mimetičnih procesov v medčloveških in družbenih odnosih, izobraževanju ali oblikovanju identitete pri posamezniku. V humanizmu in družboslovju (antropologija, psihologija, pedagogika, socialne in politične vede) se problematika mimesisa obravnava v različnih domenah človeškega ustvarjanja, torej v širše zastavljeni perspektivi, ki presega domeno estetike ali teorije reprezentiranja v umetnosti. Novejše trende ukvarjanja z mimesisom pa srečujemo tudi na področju naravoslovja, biologije in informatike ali v interdisciplinarnem spoju nevroznanosti in kibernetike. Koncept mimesisa pridobiva nove pomene v luči sodobnih nevroznanstvenih konceptov možganske plastičnosti in zrcalnih nevronov (ki so fiziološka podlaga posnemanja, empatije in sočutja), zlasti pa v aplikacijah v domeni kibernetike in nevrotehnologij, kjer se poraja vprašanje o vlogi posnemanja, imaginacije in ustvarjalnosti v poskusih konstitucije določene oblike zavesti ali sebstva tudi pri inteligentnih strojih.

Tudi na področju sodobne vizualne umetnosti sledimo spremembam v načinih produkcije in percepcije umetniških del, saj velik del umetniške ustvarjalnosti danes, vsaj v določeni fazi, poteka v digitalnem okolju, kjer se neposredno poslužuje spletnih virov in programske opreme za manipulacijo vizualnih vsebin, kot so *Photoshop*, *Premiere*, *After Effects*, *Blender* ipd., čedalje pogostejša pa je tudi uporaba generativnih orodij umetne inteligence (z orodji, kot je *MidJourney* ali *Dall-e*) ali vsaj programske opreme, ki omogoča »samodejne korekcije« in avtomatizirane ukaze za manipulacijo vizualnih vsebin. Zmožnost hitrega preoblikovanja, reproduciranja ali ustvarjanja podob v digitalnem mediju spodbuja razmišljanja o temeljnih predpostavkah umetniške reprezentacije, razmerju med kopijo in originalom, modelom

in simulacijo, imitaciji in drugih oblikah ponavljanja. Vse to so teme, ki se navezujejo na problemsko polje mimesisa, ki ga ne moremo preprosto razumeti kot posnemanje, ampak v smeri določene logike vzpostavljanja podobnosti in razlik v sami strukturi umetniškega dejanja.

MIMESIS IN TEHNOLOGIJA

Pojem mimesisa se je tradicionalno povezoval z idejo posnemanja ali reproduciranja narave v umetnosti: umetnost je posnemala naravne oblike, pojave in procese (reproduktivni mimesis) ali pa je v referenci na pojem *genesis*a posnemala naravno zmožnost ustvarjanja in proizvajanja (produktivni mimesis). Že v nekaterih zgodnjih teorijah v preteklosti (Aristotel) pojem mimesisa ni označeval le estetske kategorije, vezane na oblike umetniških reprezentacij realnosti, ampak je zajemal širše pomensko polje mimetičnih dejanj predvsem v medčloveških, družbenih in kulturnih sferah (posnemanje vedenjskih vzorcev, običajev, znanja in vrednot). Zlasti sodobne sociološke, feministične in antropološke študije obravnavajo mimesis kot temeljni družbeni pojav, ne pa kot estetski likovnoteoretski pojem.

Historični pomeni teorije mimesisa so se spreminjali, označevali so različne oblike imitacije, reprodukcije, reprezentacije, fikcije, simulacije ali iluzije v umetniški reprezentaciji, vendar pa mimesisa ne moremo enostavno prevesti z nobeno od naštetih kategorij, saj gre za večplasten koncept, ki v širšem smislu zadeva vprašanje podobnosti in razlike v umetniški reprezentaciji. Mimesis je pluralen, večpomenski »tematski kompleks« (Gebauer in Wulf, 1995, 309), ki obsega konstelacijo filozofskih problemov, podob, metafor in konceptualnih opozicij, ki se nanašajo na mimetične odnose v umetnosti in kulturi. Teorija mimesisa se v širšem smislu ukvarja s funkcijo znaka in reference, določa odnose med kopijo in originalom, modelom in simulakrom, osvetljuje pomen zrcala ali transparentnosti reprezentacije v metaforičnem in mimetičnem smislu, ukvarja se z vidiki figuralnosti in figurativnosti ipd.¹

Tu se bom osredotočila predvsem na razmerje mimesisa in tehnologije, natančneje na povezavo *mimesisa*, *poiesisa* in *techna*. Izviren poskus opredelitve mimesisa najdemo pri Platonu, ki je mimesis opredelil kot dvoznačen, ambivalenten pojem: mimesis je razumel kot funkcijo posnemanja v umetniški reprezentaciji, obenem pa je opozoril tudi na vzgojni pomen posnemanja v subjektivnem in psihološkem oblikovanju osebnosti.²

1 Več o tem: Berlot, U. (2011): *Duchamp in mimesis*. Ljubljana, Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani; Berlot Pompe, U. (2016): Minimalna razlika in moderna mimesis. *Likovne besede/Art Words*, 103, 16–33. Ljubljana, ZDSLU.

2 Nidesh Lawtoo (v referenci na Lacoue-Labarthovo analizo mimesisa) poudari, da Platon v *Državi* ne

V prvem primeru je mimesis estetski koncept, vezan je na reprezentacijo in posnemanje v izdelovanju umetniških podob. Platon je tu sledil tridelni ontologiji, ki fizične predmete razume kot posnetke Idej ali inteligibilnih bistev, umetniška dela pa kot posnetke teh posnetkov (predmetov), ki so manjvredne kopije.³ Natančneje pa je Platon razlikoval še med dvema vrstama podob: med kopijami (ikone), ki so »dobre« podobe, saj temeljijo na notranji podobnosti z modelom, in simulakri (fantazme), ki podobnost le simulirajo navzven, čeprav so različni.⁴

Drug vidik mimesisa pa je vezan na vzgojni moment oblikovanja subjektivitete. Lacoue-Labarthe opozarja na gledališki izvor mimesisa, izpostavi oblikovalno psihično moč mimetizma in vztraja, da etimologija mimesisa izvira iz besede *mimos* (igralec). Platon uvede problematiko mimesisa v drugi in tretji knjigi *Države*, ki se ne ukvarjata s »problematiko umetniške iluzije (laži in prevare), ampak s formiranjem (problematiko) subjekta« (Lacoue-Labarthe, 1989, 125), torej s prikazom psihičnih učinkov gledališkega posnemanja na oblikovanje subjekta ali ega. Ugotavlja, da Platon sicer pričinja diskusijo o mimesisu z zapažanjem vzorcev posnemanja pri otroku, vendar potem zoži diskusijo o mimesisu na domeno umetnosti in pesništva. Lacoue-Labarthe meni, da je povezovanje psihologije in antropologije v teorijah mimesisa 20. stoletja v temelju dosledno s platonično tradicijo: te teorije se navdihujejo prej v znanstvenih in socioloških teorijah imitacije v 19. stoletju, ne pa neposredno v estetskih teorijah umetniške reprezentacije. (Lacoue-Labarthe, 1979)

Lawtoo poudarja, da je mimesis plastičen koncept v iskanju identitete, ki prevzema različne dramske oblike. Definira ga kot koncept, katerega jedro je pomanjkanje stabilnega bistva oziroma lastnega bivanja, in poudarja, da je plastičnost osrednjega pomena pri oblikovanju subjekta: »Platonova skrb v teh zgodnjih knjigah se ne ukvarja z estetskimi ali metafizičnimi oblikami, ampak bolj s psihološko in pedagoško vlogo, ki jo ima dramski mimesis pri psihičnem oblikovanju plastičnega subjekta.« (Lawtoo, 2017, 1210–1211).⁵

uvode problematike mimesisa na podlagi ontološke kritike reprezentacije, ki se v treh korakih odmika od idealnih oblik, ampak z opisom prikaza psihičnih učinkov gledaliških impersonacij na oblikovanje subjekta. »Mimesis, kot je dobro znano, izvira iz *mimos* (igralec), Lacoue-Labarthe pa vztraja pri gledališkem izvoru mimesisa, da bi poudaril njegovo oblikovalno psihično moč, in gre tako daleč, da govori o Platonovi 'psihologiji'« (Lawtoo, 2017, 1208–1209).

- 3 Poleg Platonovega Sofista se z razločevanjem oziroma delitvijo ukvarjata tudi dialoga *Fajdros* in *Politik*; Platonovo teorijo mimesisa in podobe najdemo v *Sofistu*, *Kratilu*, *Timaju*, predvsem pa v *Državi*: druga in tretja knjiga o kritiki pesništva, deseta knjiga o podobi in njenem zrcaljenju.
- 4 Razlika in simulaker, ki sta v platonizmu degradirana, dobita pozneje vso veljavo v postmodernih teorijah simulacije in hiperrealnosti (Deleuze, Derrida, Baudrillard). Razlika med simulacijo in modelom je osrednjega pomena za razumevanje postmoderne podobe: »Simulacija skuša oponašati (reproducirati) zunanji rezultat z uporabo drugačnega generativnega mehanizma, medtem ko skuša model zajeti notranjo strukturo fenomena, njegovo notranje delovanje brez kakršnekoli podobnosti z rezultatom« (Žižek, 2005, 126).
- 5 Lawtoo nadaljuje: »Daleč od tega, da bi imela le duhovno, breztelesno in transcendentalno plat,

Že v antiki je bil torej pojem mimesisa razumljen kot dualistični koncept, ki je po eni strani vezan na polje estetike in teorijo reprezentacije ter po drugi nosi širšo, socialno in vzgojno funkcijo posnemanja.

Za razliko od Platona je Aristotel v teoriji reprezentacije (v 2. knjigi *Fizike*) mimesis povezal s *physisom*, ki je naravna zmožnost proizvajanja, in s *technom*, ki pomeni ročno izdelovanje, veščino (tehnično znanje). Mimesis je ontološki koncept, ki postavi *techne* znotraj *physisa* in označuje reprezentacijo v smislu produkcije, ki »naredi vidno« [rendre présent], ne le reproducira. Obstajata dva mimesisa: mimesis v ožjem smislu je reprodukcija, kopija, podvojitve [réduplication] tega, kar je že dano, že izdelano ali ponujeno v naravi; in obstaja »splošni mimesis, ki ne reproducira nič danega (ki sploh ničesar ne reproducira), ampak dopolni (nadomesti) določeno pomanjkljivost narave [...] To je produktivni mimesis, torej imitacija *physisa* kot ustvarjalne sile ali – če želimo – *poiesis*.« (Lacoue-Labarthe, 1986, 24)⁶ Umetnost, ki je substitut narave, oblikuje poetski proces s tem, da ustvari razliko do narave (in prav ta razmik je v poznejših klasicističnih teorijah mesto Ideala). Mimesis, ki ni reprodukcija vidnega, ampak avtonomna produkcija, je analogen ustvarjalnosti narave kot *physis* z implikacijo *techna*. Umetnost je posnemanje narave v smislu posnemanja njene ustvarjalne moči, ki ne posnema, ampak »naredi vidno«.

Koncept mimesisa je od antike dalje ostal vezan na razmerje med *poiesisom*, *physisom* in *technom*, torej odnos med naravo in umetnostjo (ki vsebuje praktično znanje), čeprav sta Platon in Aristotel različno razumela razmerje mimesisa in tehnike.⁷ Medtem ko je Platon navezal mimesis na problem kopije in reprodukcije, se je Aristotel ukvarjal s produktivnim, ustvarjalnim potencialom mimesisa, ki naravo dopolni, izboljša. Aristotel je razumel ustvarjalen, produktiven mimesis kot *poiesis*, kot poetično prakso, ki je vključena v splošno kategorijo *techna*.

»Ko Platon govori o mimesisu, nikoli nima v mislih tehnologije; v mislih ima umetnost (likovna umetnost, slikarstvo, kiparstvo, poezija). Mimesis je vedno umetniški, nikoli tehnološki. Na primer obrtnik, ki izdeluje posteljo, ničesar ne posnema in ne kopira, saj je ideja, ki služi kot model za to izdelavo, neposredno vtisnjena v mojstrovo glavo

ima duša – tudi za Platona (...) plastično, materialno in s tem imanentno plat, ki jo najbolje formira oblikovalna moč mimetičnih odtisov, ki jih ustvarjajo mitski modeli.« (ibid.)

6 Aristoteljanska določitev mimesisa, ki »naredi vidno« v smislu analogije z ustvarjalno silo narave, je po Lacoue-Labarthu značilna za moderno umetnost (za razliko od mimesisa kot reprodukcije, kopije narave).

7 Grška beseda *poiesis* označuje nastajanje nečesa novega, kar prej ni obstajalo, beseda *techne* pa se nanaša na obrtniško ali umetniško ustvarjanje v smislu praktičnega znanja. Beseda tehnologija se torej navezuje na praktično uporabo znanja, ki je imela od nekdaj negativne (Platon) ali pozitivne (Aristotel) konotacije, odvisno od razumevanja vloge umetniške reprezentacije: medtem ko je Platon umetniško ustvarjanje obsojal zaradi varljive lepote, ki je ontološko odmaknjena od idealnih, inteligibilnih oblik prave resničnosti in absolutne lepote, pa je Aristotel v *technu* videl ustvarjalni potencial, ki ustvarja nove, v naravi neobstoječe predmete in kot tak dopolnjuje naravo.

brez vsakršne možnosti pravil ali interpretacije. Umetnik, nasprotno, uporablja namenske zavajajoče postopke pri izdelavi kopij in refleksij, da bi namenoma zabrisal meje med dejansko, naravno resničnostjo in njeno podobo ter tako namenoma znova obrnil idejo v zgolj simulacijo.» (Malabou, 2021)

Analogijo med *mimesisom* in *poiesisom* nadaljuje Kant (v *Kritiki razsodne moči*), ki umetnosti ne more ločiti od mimesisa, saj jo definira kot stvaritev genija, genialnost pa je dar narave. Genialnost je umetniški talent, kar seveda pomeni, da je skozi umetniško invencijo v resnici narava tista, ki interpretira samo sebe; kot piše Jacques Derrida, gre za *economimesis* med naravo in njo samo in to je po mnenju Catherine Malabou mnogo bolj zapleten in zanimiv koncept posnemanja kot koncept platonske kopije. (ibid.) To pomeni, da je:

»skrivni vir mimesisa narava sama po sebi, ker je umetnost darilo narave. Torej je mimesis v resnici odnos narave do same sebe in koncept 'jaza' postane tukaj zelo pomemben. Umetnost pomaga pri ustvarjanju narave. Umetnost je tista, ki naravo postavi v razmerje s samo seboj in tako povzroči, da nastane nekaj podobnega jazu (sebstvu) narave. Kolikor je torej umetniški mimesis dar narave, to pomeni, da to vračanje narave k sami sebi izkazuje sebstvo narave, in to je pravi oziroma avtentični mimesis.« (ibid.)

Catherine Malabou izpostavi poseben vidik Kantovega razmišljanja o mimesisu in ga naveže na problem tehnologije: če Kant na neki ravni razume umetnost (mimesis) v vlogi izumljanja sebstva (jaza) narave, pa hkrati »izključuje tehnologijo iz te ekonomije. Zanj je tehnologija čisto mehanska.« (ibid.) Kant razliko med živim organizmom in mehanizmom ponazori na primeru ure: medtem ko elementi ure niso ustvarjeni sami, ampak je pognal urni mehanizem zunanji vzrok (izdelovalec), pa ima živo bitje samo gibalno, oblikovalno, torej plastično moč.

Malabou ugotavlja, da je Kant razmišljal o umetnosti, ki posnema naravo v ustvarjalnem smislu, s ciljem, da narava, ki se zrcali v umetnosti, pridobi tudi nekakšen »jaz« skozi umetnost. Ne gre za pasivno teorijo posnemanja, ki jo je Kant obsojal, ampak za način, da narava pridobi nekaj podobnega sebstvu. Malabou se ob tem tudi vpraša, ali bi lahko uporabili isti tip kantovskega razmišljanja o naravi, ki pridobi »jaz« (sebstvo) skozi umetnost, tudi na primeru tehnologije; ali bi lahko torej določena uporaba tehnologije tej tehnologiji dala možnost sebstva (samorefleksije). (Malabou, 2023)

To vprašanje je posebej aktualno danes, ko razvoj umetne inteligence (z nevromorfnimi tehnologijami) usmerja imperativ tehnološke

biomimetike, ki v posnemanju biološkega v umetnem, računalniškem mediju dosega presenetljivo stopnjo zabrisanja razlik med umetnim in biološkim.

EPIGENETSKI MIMESIS IN NEVROMORFNE TEHNOLOGIJE

Razvoj umetne inteligence se danes interdisciplinarno povezuje z odkritji v nevroznanosti in biomimetiki. Temeljna tendenca pri raziskovanju inteligentnih strojev temelji na posnemanju možganskih procesov, gre torej za posebno obliko mimetičnih postopkov, kjer tehnološko posnema organsko, torej naravno. Odkritje nevromorfne tehnologije (sinaptičnih čipov in umetnih nevronov) je kibernetičnim možganom omogočilo visoko stopnjo plastičnosti, torej prilagodljivosti in odzivnosti na hitre spremembe vnesenih podatkov ter njihovo obdelavo, ki je bližje organizmu kot mehanizmu.

Ločevanje med umetnim in naravnim, ki je še pred desetletjem temeljilo na izpostavljanju razlik med umetnimi sistemi, ki jih poganja programirana koda (determinizem), in živimi, čutečimi organizmi, ki so epigenetsko odzivni na okolje, postaja vse bolj obsoletno.

Interdisciplinarno povezovanje nevrobiologije, informatike in kibernetike je spodbudilo razvoj nevromorfne računalniške tehnologije, ki posnemajo nevrofiziologijo zaznavnih in kognitivnih procesov človeka. Raziskave na področju nevroznanosti so z odkritjem delovanja zrcalnih nevronov, možganske plastičnosti in nevronske multimodalnosti omogočila nova razumevanja dinamike mentalnih procesov, ki se oblikujejo v nenehni interakciji z okoljem. Razumevanje plastičnosti možganov oziroma sposobnosti živčnega sistema, da spremeni in reorganizira svoje strukture in funkcije glede na notranje ali zunanje dražljaje, je sprožilo epigenetski obrat v nevrologiji, torej spremembo paradigme v razumevanju možganov in inteligence: možgani niso več razumljeni kot odražanje genov oziroma uresničitev programa ali genske kode, ampak kot nekaj, kar se razvija epigenetsko in izkušensko v odzivnosti na okolje. Epigenetika, ki preučuje odnose med geni in posameznimi značilnostmi, torej prevajanje genske kode v fenotip, je v nevrologiji spodbudila raziskave o plastični odzivnosti možganov na okolje. Epigenetska narava možganov je nasprotna ideji programa, genetskega determinizma: »možgani so več kot le odraz genov in sinaptični razvoj ni nikoli le implementacija programa ali kode.« (Malabou, 2021) To je bil tudi do nedavnega ključen argument za nezvodljivost možganskih procesov na računalniško (tehnološko napravo), ki je še nedolgo nazaj delovala izključno na osnovi programiranja.

Prenos epigenetske paradigme v sodobno kibernetiko je spodbudil razvoj nevromorfne tehnologije, na katerih temelji razvoj umetne inteligence in sistemov globokega učenja. Nevromorfne tehnologije so v delovanju in

strukturi možganov odkrile sistemski model pomnjenja in obdelave podatkov, ki umetnim sistemom omogoča hitrejše, učinkovitejše in prilagodljivejše delovanje. Razvoj nevromorfne prilagodljive elektronike temelji na mikroprocesorjih, t. i. nevrosinaptičnih čipih, ki so opremljeni z umetnimi nevroni in umetnimi sinapsami in gradijo umetna nevronska omrežja [ANN – *artificial neural networks*], ki posnemajo možganske aktivnosti. Umetni nevroni so sposobni hkratnega ohranjanja spomina in obdelave podatkov, sposobni so spreminjati moč povezave med dvema nevronoma na način, ki je zelo podoben nevronskim in sinaptičnim povezavam v naravnih možganih, zato so sposobni hitrega samostojnega učenja.

Danes se soočamo z epigenetsko revolucijo umetne inteligence, ki je zaradi podobnosti s cerebralnimi, decentraliziranimi strukturami do neke mere že sposobna plastičnega spreminjanja lastne strukture glede na situacijo. Stroji so sposobni spreminjati sebe, preoblikujejo lastno delovanje; smo v situaciji, kot pravi Malabou, ko tehnologija ni več le imitacija biologije, ampak se v tem posnemanju vzpostavi odnos tehnološkega sistema do samega sebe. Nevrobiološki pristop nam pomaga razumeti »kako prožne, tanke in neverjetne postajajo trenutno meje med ontologijo in biologijo« (Malabou, 2022, 306). Postopki posnemanja, ki so osnova inteligentnih strojev, omogočajo proizvodnjo umetnega jaza, torej tehnološkega (avtentično mimetičnega) jaza. (ibid.) V tem smislu tudi tehnologije ne moremo več razumeti le kot mehanske, kar spodbuja kritična prevpraševanja določanja razlik med človekom in pametnim strojem, zlasti na ravni njunih ustvarjalnih, domišljjskih in spoznavnih potencialov.

UMETNA »UMETNIŠKA« INTELIGENCA

Obsežen del sodobne umetniške produkcije vsaj v določeni fazi poteka v digitalnem okolju, kjer se neposredno poslužuje spletnih virov in programske opreme za manipulacijo vizualnih vsebin. Vse pogostejša raba generativnih medijev v ustvarjanju poziva k razmisleku, kakšni so ustvarjalni potenciali avtomatiziranih procesov umetne inteligence v ustvarjanju podob. Zmožnost hitrega preoblikovanja, reproduciranja ali ustvarjanja podob v digitalnem mediju spodbuja razmišljanja o temeljnih predpostavkah umetniške reprezentacije, razmerju med kopijo in originalom, modelom in simulacijo in tudi o tem, kakšen vpliv ima uporaba digitalnih orodij tako na umetniški artefakt kot tudi na umetnika, ki jih uporablja. Bernard Stiegler, ki se je ukvarjal z mutacijami, ki jih sprožajo digitalne tehnologije v družbi, je na primer ugotavljal, da smo z uporabo informacijskih tehnologij in interneta postali hkrati bolj in manj inteligentni, bolj in manj individualizirani ali edinstveni. Informacijske tehnologije intenzivirajo naše kognitivne in komunikacijske zmožnosti, obenem

pa smo priča kolektivni regresiji in množičnemu poneumljanju. (Stiegler, 2017) Tehnologija sama po sebi ni slaba ali dobra, ni konstruktivna ali destruktivna, problem je v tem, kako je tehnologija uporabljena; konkretnije, problem je v kapitalistični uporabi tehnologije za profit neoliberalnega kapitalizma oziroma v procesih, ki poskušajo reducirati ustvarjalnost in inteligentnost uporabnikov z namenom lažjega manipuliranja z njimi.

Najbolj razširjena oblika umetne inteligence danes je uporaba orodij in platform za generativne medije (ne sme se zamenjevati z »generativno umetnostjo«), kot sta na primer *Midjourney* ali *Dall-e*.

»Ta bolj omejena umetna inteligenca, ki se uri na stotinah milijard slik in njihovih besedilnih opisov, se uči predvideti ustrezno sliko glede na besedni opis. Slike, ki jih ustvari, prej niso obstajale in glede na poziv, ki ga posredujete, so lahko videti stereotipne ali pa so precej edinstvene. In če umetnik uporablja *Midjourney* (trenutno najnaprednejše slikovno orodje AI), so ustvarjene slike pogosto estetsko prijetne. Imajo lahko popolnoma uravnotežene kompozicije, čudovite barvne palete ter črte in oblike, ki tvorijo ritmične vzorce.« (Manovich, 2023)

Uporaba umetne inteligence pa je še bolj razširjena v splošno razširjenih programih za manipulacije vizualnih vsebin, kot so *Photoshop*, *Premiere Pro*, *After Effects*, *Blender* ipd., v ustvarjalnem procesu. Ti programi so danes standardna orodja v digitalnih ustvarjalnih procesih, ki z ukazi samodejnega izboljšanja, urejanja ali izbiranja vizualnih vsebin – ukazi, ki torej omogočajo inteligentno avtomatizacijo ustvarjalnega procesa – omogočajo hitre in učinkovite vizualne učinke. »Generiranje slik z umetno inteligenco lahko imenujemo *umetnost kopiranja*.« (ibid.)

Manovich opiše štiri vrste kopiranja, ki se pojavljajo v ustvarjalnih postopkih umetne inteligence. Prvi način je kopiranje oziroma ponavljanje istega besedilnega ukaza, ki sproži postopek generiranja slik, ki so vedno malo drugačne; drugi tip kopiranja v delovanju umetne inteligence je recimo v tem, da kopiramo že obstoječe ukaze drugih; tretji način omogočajo programi (kot na primer *Midjourney*), kjer je naše delo (ukazi in produkti oziroma slike) ves čas v realnem času vidno drugim, ki nas lahko posnemajo ali ki jih lahko posnemamo mi. In četrtič »je ustvarjanje slik z umetno inteligenco *umetnost kopije* v smislu, da se številni pozivi nanašajo na priljubljene video igre, hollywoodske filme, animacijske studie ter priljubljene ilustratorje in umetnike.« (ibid). Posebnost tovrstnega mimetičnega posnemanja pa je v mehanizmu posnemanja – ne gre za ročno kopiranje vizualne podobe, ampak za kopiranje besedilnih pozivov, ki delujejo kot »koda« za slikovno orodje umetne inteligence.

Digitalni mediji in uporaba umetne inteligence v umetniškem ustvarjanju so temeljito spremenili ustvarjalni proces, ob teh spremembah pa se je smiselno vprašati po novih standardih vrednotenja kakovosti tako ustvarjenih umetniških del. Splošno uveljavljen postopek preverjanja kakovosti umetniških del, nastalih z uporabo umetne inteligence, je merilo razpoznavanja avtorstva dane podobe; program naj bi samodejno ustvaril delo z enako estetsko vrednostjo, ki se ne razlikuje od dela, ki ga je ustvaril človek.⁸ (Manovich, 2022, 4) Ob tem naj bi se znebili stereotipnih predstav o umetnosti in ustvarjalnosti (na primer o genialnosti, izvirnosti ali drugačnosti umetniških oseb) in presojali kakovost stvaritve z vidika podobnosti z umetninami, ki jih ustvari človek. Soočeni smo torej s prikritim antropocentričnim sistemom vrednotenja, katerega merilo je človek.

V nedavni empirični raziskavi o pomenu poznavanja avtorstva (UI ali človek) na oblikovanje estetske sodbe v kontekstu umetnosti, ustvarjene z umetno inteligenco (Di Dio, Gallese et al., 2023), so se avtorji vprašali, ali se estetske sodbe, ki jih vzbujajo abstraktna umetniška dela, razlikujejo glede na poznavanje, ali je dela ustvaril človek ali robot. Rezultati raziskave so pokazali, da je pri udeležencih prepričanje, da je umetniško delo ustvaril človek, zvišalo ocene lepote in všečnosti umetniških del. S psihološkega vidika so pokazali na težnjo po postavitvi določene razdalje med tem, kar odraža človeško sposobnost, in zgolj sposobnostjo umetne inteligence, da reproducira ali generira umetniško delo. Ljudje so torej implicitno nagnjeni k temu, da pripisujejo manj umetniške kompetence robotu kot človeku. (Di Dio, Gallese et al., 2023, 9–11) Estetsko vrednost umetniškega dela vidimo v njegovi zmožnosti evokacije izkušnje, nabite z občutkom, čustvom, ki sledi izkušnji in notranji dinamiki osebe, ki jo je ustvarila (Di Dio & Gallese, 2009, 2021).

Medtem ko se produkcijo del, ki so ustvarjena z orodji umetne inteligence, preverja z opisanimi postopki, pa je preverjanje splošne umetniške produkcije (analogne ali digitalne) danes precej bolj zapleteno. Sprašujemo se lahko o tehničnih veščinah obvladovanja določenih programskih orodij ali tradicionalnih likovnih tehnikah, o tem, ali je semantična vrednost dela dovolj družbeno aktualna, estetsko provokativna ali idejno subverzivna, o tem, kakšna je tržna vrednost umetnine, kje je bilo delo razstavljeno ali v kakšne zbirke je vključeno, kaj in kako so pisali kuratorji o njem, ali še pogosteje, koliko všečkov in delitev je prejela objava reprodukcije dela na spletnih družbenih omrežjih.

Vrednostne relativizacije meril umetniških vsebin in zastarelo antropocentrično iskanje podobnosti med avtentično, človeško ustvarjalnostjo na eni strani in strojno umetniško produkcijo na drugi, pa zastavlja vprašanja predvsem o tem, kakšen tip interakcije in česa si želimo

⁸ Turingov test je preizkus zmožnosti stroja izkazovati inteligentno obnašanje, ki je ekvivalentno oziroma nerazločljivo od človeškega.

od umetnih inteligentnih strojev za ustvarjanje slik. Lev Manovich na primer izjavlja, da si ne želi umetne inteligence, ki sama ustvarja umetnost, ampak takšne, ki ponuja interaktiven dialog, povratne informacije in ustvarjalne predloge izboljšav ali smeri možnih eksperimentov v ustvarjalni praksi. (Manovich, 2023) Manovich si zamišlja pozicijo, ki v umetni inteligenci najde nekakšnega partnerja, sogovornika, soustvarjalca ali asistenta z ustvarjalnimi predlogi – meri torej na figuro subjektivnosti, »tehnološki jaz«, o katerem piše Malabou, in tu se je zares treba vprašati o vlogi mimetičnega posnemanja pri formiranju samozavednega in avtonomnega strojnega subjekta.

Literatura

- Aristotel (2004): *Fizika*. Ljubljana, Slovenska matica.
- Derrida, J. (1975): *Économimésis*. V: Agacinski, Sylviane et al. (ur.): *Mimesis des articulations*. Pariz, Flammarion (La philosophie en effet).
- Di Dio, C., Gallese, V. (2021): Moving toward emotions in the aesthetic experience. V: A. Chatterjee, A., Cardilo, E. (ur.): *Brain, Beauty, and Art: Essays Bringing Neuroaesthetics into Focus*. Oxford, Oxford University Press, 22–26.
- Günter, G., Wulf, C. (1995): *Mimesis: Culture, Art, Society*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Kant, I. (1999): *Kritika razsodne moči*. Ljubljana, Založba ZRC, Filozofski inštitut.
- Kocijančič, G. (ur.) (2009): *Platon - Zbrana dela*. Ljubljana, Celjska Mohorjeva družba.
- Lacoue-Labarthe, P. (1989): *Typography - Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge, London, Harvard University Press.
- Lacoue-Labarthe, P. (1979): *Le sujet de la philosophie - Typographies I*. Pariz, Aubier-Flammarion.
- Lacoue-Labarthe, P. (1986): *L'imitation des Modernes, Typographies II*, Pariz, Éditions Galilée.
- Lawtoo, N. (2017): The Plasticity of Mimesis. V: *MLN*, Vol. 132, N. 5, December 2017 (Comparative Literature Issue). Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1201–1224.
- Malabou, C. (2022): *Plasticity – The Promise of Explosion*. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Malabou, C. (2008): *What Should We Do with Our Brain?*. New York, Fordham University Press.
- Perret, C. (2001): *Les porteurs d'ombres; Mimésis et modernité*. Pariz, Éditions Belin (L'extrême contemporain).
- Stiegler, B. (2018): *The Neganthropocene*. London, Open Humanities Press.
- Stiegler, B. (1994): *La technique et le temps, 1: La faute d'Epiméthée*. Pariz, Galilée, Cité des Sciences et de l'Industrie.
- Žižek, S. (2005): *Kako biti nihče*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta).
- Žižek, Slavoj (1996): Privoliti v radikalno brezno subjektivnosti, to je edina rešitev (intervju), *Literatura*, VIII/ 56, Ljubljana, LDS, 48–78.

Spletni viri

- Di Dio, C., Gallese, V. et al. (2023): *Art Made by Artificial Intelligence: The Effect of Authorship on Aesthetic Judgments*. Online First Publication, August 17, 2023, <https://dx.doi.org/10.1037/aca0000602> (15. 9. 2023)
- Di Dio, C., & Gallese, V. (2009). Neuroaesthetics: A review. *Current Opinion in Neurobiology*, 19(6), 682–687, <https://doi.org/10.1016/j.conb.2009.09.001> (2. 4. 2024)
- Manovich, L. (2023): Towards 'General Artistic Intelligence'? *Art-Basel*, 2023, <https://www.artbasel.com/stories/lev-manovich> (19. 9. 2023).
- Manovich, L. & Arielli, E. (2022): Who is an Artist in Software Era?, *Artificial Aesthetics, A Critical Guide to AI, media and Design*, Chapter 2, <http://manovich.net/index.php/projects/artificial-aesthetics> (5. 4. 2024).

Video vsebine

Malabou, C. (2021): *Epigenetic Mimesis: Natural Brains and Synaptic Chips. In dialogue with Yuk Hui* – YouTube, 21. 10. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=8J235FFSO2a> (20. 9. 2023).

Malabou, C. (2023): *Plastic Mimesis - Mimetic Plasticity. Catherine Malabou - Nidesh Lawtoo in Dialogue. KU Leuven – Institute of Philosophy, Methamorphoses of Mimesis, Plasticity, Subjectivity and Transformation with Catherine Malabou* – Youtube, 23–24. 2. 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=QqCWGRJLbM8> (1. 9. 2023).

Théâtre du Rond-Point. Bernard Stiegler #1: Internet c'est comme l'héro, dès qu'on y touche c'est cuit – YouTube, 15. 6. 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=f2DY6lxwZbw> (1. 9. 2023).

BARBARA PREDAN

Čas za čas in njegovo (ne)delovanje

In Don't Look Up, the scientists initially predict the probability of the impact of the detected comet to be 99,78%, which makes the president (Meryl Streep) conclude that there really is no reason to sound the alarm, since they cannot even say for certain that anything drastic must be done.

— Henrik Jøker Bjerre v besedilu
»Against Environmental Ethics«

Če danes zatrdimo, da živimo v izrednih podnebnih razmerah, se zdi, da ne povemo nič novega ali presenetljivega. Še huje; zdi se, da ne izjavljamo ničesar zaskrbljujočega. Toda če to trditev postavimo v časovno perspektivo (Spratt, 2022, 105), vidimo, da je šele pred nekaj leti – če smo natančni, pred petimi leti – besedno zvezo »izredne podnebne razmere« [*climate emergency*] Oxford University Press ovenčal kot novo besedo leta (Oxford Languages, 2019). Presenetljivo je, da so le dve leti prej ta izraz večinoma uporabljali v razmeroma omejenem besednjaku podnebni aktivisti.

Slednje je osupljivo toliko bolj, ker je tema podnebnih sprememb in prihajajočega podnebnega zloma kot posledice našega delovanja pravzaprav prisotna že veliko dlje. Če so bile začetne kritike že v času vzpona industrializacije v večji meri spregledane,¹ pa slednje za študijo Rimskega kluba, *Meje rasti* (Meadows et al., 1972), težko zatrdimo. Delo je bilo prevedeno v 30 jezikov in že za časa nastanka prodano v več kot 30-milijonski nakladi (Simmons, 2000). Kot še navede Nina Tome iz fundacije za trajnostni razvoj Umanotera, je poročilo »predvidelo, da gospodarska rast zaradi omejene razpoložljivosti naravnih virov (zlasti nafte) ne more trajati v nedogled in da bo izkoriščanje naravnih virov prek meja sposobnosti obnavljanja planeta vodilo v zlom družbeno-ekonomskih in ekoloških sistemov nekje tekom 21. stoletja« (Tome, 2022). Slednje je potrdil tudi naslednji večji dogodek na področju razvoja okolja, konferenca Združenih narodov, ki je potekala leta 1992 v Riu de Janeiru. Konferenca je med drugim obeležila tudi 20-letnico prve konference Združenih narodov o človeškem okolju, ki je potekala leta 1972 v Stockholmu (UN), hkrati pa je z izdajo poročila z naslovom *Preko meja* (Meadows et al., 1992) v praksi »potrdila dognanja izpred dvajsetih let« (Tome, 2022). Kot še navede Tome: če smo v sedemdesetih še verjeli, da imamo »dovolj časa za razmislek, odločitev in akcijo«, pa poročilo iz leta 1992 zelo jasno opozori, da »smo nosilno sposobnost planeta že presegle«. Kar pomeni, da nam je bilo »že v zgodnjih devetdesetih letih prejšnjega stoletja jasno, da človeštvo ne živi in ravna trajnostno« (ibid.).

Konferenci v Riu de Janeiru so sledile številne akcije in študije tako aktivistov kot tudi znanstvenikov.² A kljub temu smo potrebovali več kot 25 let, da smo šele pred petimi leti dejansko začeli govoriti o izrednih podnebnih razmerah, o nujnosti, ki od nas zahteva takojšnje in neodložljivo delovanje. Spratt kot »krivce« za to, da je izraz »izredne podnebne razmere« postal *mainstream*, prepozna v skupini uglednih znanstvenikov, ki so izraz uporabili v članku z naslovom »Climate tipping points — too risky to bet against«, leta 2019 objavljenem v reviji *Nature* (Lenton et al., 2019). Njihov način komuniciranja, ton jezika in podatke iz analize je prevzel tudi generalni sekretar Združenih

1 Glej na primer delo Williama Morrisa (1890): *News from Nowhere*. <https://www.gutenberg.org/files/3261/3261-h/3261-h.htm> (15. 6. 2024).

2 Podrobneje o tem piše David Spratt v besedilu Reclaiming »Climate Emergency«.

narodov, António Guterres, ki je začel istega leta stanje opisovati kot izredno ter v globalnem segrevanju prepoznal grožnjo našemu obstoju:

»Izgubljam tekmo, saj podnebne spremembe tečejo hitreje od nas. Sprožiti moramo alarm, to so izredne razmere, to je podnebna kriza, ukrepati moramo zdaj. [...] Na žalost v politiki obstaja trend ohranjanja *statusa quo*. Problem je, da je *status quo* samomor. Tudi če nam uspe v celoti izpolniti (pariške) zaveze, bo do dviga temperature [...] nad tri stopinje še vedno prišlo in to bi pomenilo katastrofalno situacijo« (v Spratt, 2022, 109).

Danes (le pet let pozneje) je besedna zveza »izredne podnebne razmere« postala tako vseprisotna, da je za večino že izgubila status nujnosti in je postala le še ena od številnih floskul, ki naj bi kazale našo skrb, čeprav dejansko na stopnji ukrepanja ni za pričakovati nikakršnih nujnih sprememb. Še več, uporablja se tako množično, da jo najdemo celo v dokumentih vlad, ki se ob hkratnem razglašanju izrednih razmer zavzemajo za nadaljnje vzdrževanje in spodbujanje razvoja industrij fosilnih goriv, zato je, kot še opozori Spratt, ponovna prisvojitve tega izraza »ena izmed naših nujnih nalog« (ibid., 105).

Pri opisanem pa je treba biti pozoren na tri tesno prepletene zadeve. Na prvo opozori Peter Klepec, ki zapiše, da za obe stanji, torej za nujnost in izredne razmere, velja, da »se nanašata na naš odnos do časa, ki pa nikoli ni osvobojen družbe in razmerij moči« (Klepec, 2022, 10). Čeprav nujnost zahteva od nas določena dejanja in nam vsiljuje tempo zanje v kontekstu smiselnosti časa, pa imamo kljub izraženi pomembnosti na koncu še vedno možnost izbire, kaj bomo dejansko naredili in česa ne bomo (ibid., 11). Medtem ko so izredne razmere

»nekaj drugega. V njih storimo, kar je treba (da se izognemo izrednim situacijam in nevarnostim). Izredne razmere ne poznajo alternativ, ne svobodne izbire; njihovemu klicu se moramo podrediti takoj, brez zadržkov in brez oklevanja. V primeru nujnosti se lahko še vedno sprašujemo ali dvomimo o tem, kaj nam je storiti, v primeru izrednih razmer ta možnost ni več dopuščena« (ibid.).

S tem, ko smo leta 2019 končno začeli govoriti o izrednih podnebnih razmerah, bi torej morali spredvideti, da pred nami ni več izbire, ni več alternativ in tudi ni več možnosti za nespremenjeno delovanje (delovanje, ki ga poznamo še pod eno floskulo: *business as usual*). A kot vemo, se tudi z zavedanjem in zapoznelo razglasitvijo izrednih razmer dejansko v našem delovanju ni spremenilo nič.

Slednje nas vodi do druge zadeve, do pogosto spregledanega stanja: razmerja med naravnim in umetnim. Kot opozori Isabelle Stengers, sprožanje alarma s strani klimatologov namreč brez razumevanja dejanskih modelov ni dovolj (Stengers, 2017, 385–386), saj, kot sledeč njenim pozivom še pojasnita Adam Nocek in Tony Fry ter s tem problematiko postavita v polje oblikovanja, je glavna točka ta,

»da je naš pojem 'podnebne krize' umetno ustvarjen: krizo proizvajajo kompleksne tehnološke mediacije in v njej ni nič naravnega. Ontologija podnebne nujnosti je tesno povezana z diskurzom 'antropocena', posredovana je s tehnologijami sodobne znanosti ter kolonialnimi matrikami moči, ki jih podpirajo. Tako za Stengers kot za nas pa to ni poziv k zanikanju ali zavračanju umetnega [...], ampak je poziv, da pazimo, kako dojemamo umetno in vse, kar ta implicira« (Nocek in Fry, 2021, 90).

Tretjo točko načne Alenka Zupančič, ko opiše naš odnos v soočanju z realnostjo in pozivu k temu, da se moramo končno prebuditi. Pri tem opozori, da tudi ko se prebudimo, to storimo zgolj zato, da lahko še naprej sanjamo in se tako izognemo travmatičnemu ter pretresljivemu vsakdanu resničnosti. »To še posebej velja za nočne more in na splošno za sanje, v katerih se pojavi resničnost, ki je bolj resnična, bolj travmatična in pretresljiva kot naša vsakdanja resničnost. [...] Resnična nočna mora je torej tista, iz katere se ne moremo prebuditi« (Zupančič, 2022, 92).

Naše vztrajanje v snu, v nedelovanju, pa nima posledic le za naše okolje, temveč tudi za nas, saj se zavedanje stanja, v katerem smo, vedno pogosteje preslikava na naše psihosomatsko stanje, ki ga strokovnjaki prepoznavajo kot ekotesnobo (Horowitz, 2023). Slednje potrjujejo tudi študije, kot je *Special Eurobarometer 538 Climate Change – Report* iz leta 2023. Avtorji v njej ugotovijo, da kar 77 % Evropejcev prepoznava podnebne spremembe kot najresnejši problem, s katerimi se sooča svet kot celota, pri čemer pa je še pomenljivejše, da »mlajši kot je anketiranec, verjetneje je, da bo omenil podnebne spremembe, saj to stori kar 52 % anketirancev, starih od 15 do 24 let, v primerjavi s 43 % tistih, starih 55+« (European Commission, 2023, 22–23). Pri tem je treba dodatno izpostaviti, da študije na globalni ravni kažejo, da več kot 50 % mladih ob zavedanju resnosti problema podnebnih sprememb ob tem občuti čustva, kot so »žalost, tesnoba, jeza, nemoč, brezupnost in krivda«. Še več, »več kot 45 % anketirancev je povedalo, da njihova čustva glede podnebnih sprememb negativno vplivajo na njihovo vsakdanje življenje in delovanje, mnogi pa so poročali o številnih negativnih mislih o podnebnih spremembah (npr. 75 % jih je dejalo, da menijo, da je prihodnost strašljiva, in 83 % jih je dejalo, da menijo, da je ljudem spodletelo pri skrbi za planet)« (Hickman et al., 2021, e863).

Prevladujoča in naraščajoča stopnja ekotesnobe se je v praksi pokazala tudi v okviru seminarja *Moj dan v letu 2036* pri predmetu Razvoj in teorija kritičnega oblikovanja.³ Prvič sem seminar s podiplomskimi študenti industrijskega oblikovanja izvedla v študijskem letu 2017/2018; drugič v študijskem letu 2019/2020. Obakrat se je izkazalo, da so vsebine, ki so vključevale poudarke o nujnosti razumevanja izrednih podnebnih sprememb ob hkratnem spodbujanju spremenjenega delovanja v smeri trajnosti, pri študentih povzročile visoko stopnjo anksioznosti in med procesom močan občutek nemoči. Omenjena seminarska naloga je študente namreč postavila pred razmislek o svetu, ki jih čaka. Ob začetnem obveznem spoznavanju trenutnih napovedi v širšem polju družbenih, okoljskih, gospodarskih in političnih vprašanj so v naslednji fazi morali o njih podvomiti in pri tem uporabiti metodi kritičnega in spekulativnega oblikovanja. Zadostoval ni zgolj oris prihajajočega sveta, ampak so vanj morali postaviti tudi sebe in s tem tudi razumevanje vloge oblikovanja v širšem kontekstu delovanja stroke ter njenih učinkov. Z izgradnjo razumevanja širših okoliščin stroke so bili prisiljeni razmisliti o tem, kdo bodo, kaj bodo počeli, kako se bodo vključevali v ožjo in širšo skupnost in kako bodo (če bodo) gradili svet, ki ga predvidevajo. Odgovor o svetu, ki je odmaknjen vsaj 15 let ali več, je bil lahko kar koli, dokler je izkazoval razumevanje obstoječega stanja (v stroki in širše) in tega, kaj nas je pripeljalo do sem.

Morda ni presenetljivo, vsekakor pa je povedno, da niti en oris prihajajočega sveta ni bil ne optimističen ne utopičen. Prav v vseh nastalih premislekih bomo po mnenju študentov okolje v naslednjih desetletjih tako uničili, da življenja, kot ga poznamo danes, kmalu ne bomo poznali več. Povedano drugače: naravni svet bomo z našimi dejanji še naprej spreminjali na način, ki bo v praksi pospeševal izgubo biotske raznovrstnosti v smeri šestega množičnega izumrtja vrst. Optimistična vizija Gena Roddenberryja o svetu brez vojn, bolezni, razrednih in rasnih razlik, z enakopravnostjo med različnimi vrstami, kjer je denar brez vrednosti, so le še oddaljen spomin, glavno gonilo pa sta raziskovanje in spoznavanje sveta onkraj meja našega obzorja, je med študenti iz začetka 21. stoletja le še pozabljen in nerealističen odmev vizije sveta, ki so si ga lahko utopično zamišljali njihovi stari starši v drugi polovici 20. stoletja. Zanje je ta vizija sveta povsem nemisljiva.⁴

V zameno so pred nas postavili izgubo upanja v ljudi kot razumna bitja. Večina dejansko ne verjame, da smo se sposobni pravočasno zbuditi iz sanj, o katerih je pisala Alenka Zupančič, ter se odzvati in spremeniti tako trenutne vzorce kot tudi vzvode svojega obnašanja. In to kljub temu, da se

3 O rezultatih naloge sem prvič predavala in objavila prispevek v času priprave slovenskega razstavnega projekta »Misliti pogoje našega časa« za milanski triennale z naslovom »Broken Nature: Design Takes on Human Survival« leta 2019.

4 Njihov premislek očitno delijo tudi tisti, ki bi danes imeli največ možnosti spremeniti dano situacijo. Kljub temu raje iščejo partikularne, sebične rešitve lastnega preživetja, pa čeprav to pomeni živeti v zlati kletki pod zemljo (Rushkoff, 2018).

– kot smo že omenili na začetku – več desetletij⁵ zavedamo posledic svojih dejanj, a načinov delovanja dejansko ne spremenimo. Po njihovo je zato scenarij podnebne zloče, imenovan »Hothouse Earth«, ki nas vodi do »točke, od koder ni vrnitve«, vsak dan verjetnejši (Steffen et al., 2018). Še več, s pospešenim ponavljanjem nekritičnega in nespremenjenega delovanja si vnaprej nerazumno še dodatno zamejemo in skrajšujemo lastno prihodnost, lasten obstoj kot vrste. Hannah Arendt v kratkem spisu *O nasilju* zapiše:

»Napovedi prihodnosti niso nič drugega kot projekcije sedanjih avtomatskih procesov in procedur, se pravi tega, kar se bo po vsej verjetnosti pripetilo, če ljudje ne bodo delovali in če se ne bo zgodilo nič nepričakovanega: vsako dejanje in vsako naključje tako rekoč nujno uniči celoten vzorec, znotraj katerega se giblje napoved in znotraj katerega je dokazljiva« (Arendt, 2013, 10–11).

Sledeč njeni misli nam študenti s svojim pogledom v prihodnost govorijo, da kot družba tudi v prihodnje ne bomo delovali. Posledično se v naših procesih in procedurah ne bo zgodilo nič nepričakovanega, zato bo uničenje okolja, ki je danes napoved, kmalu postalo resničnost. Ali če povemo z besedami študentov: »Danes se skoraj vsi zavedamo, da naša prihodnost ne bo svetla, pa kljub temu ne ukrepamo. Čakamo, da bo namesto nas ukrepal nekdo drug« (Karas et al., 2018, 14).

To, kar se zdi v danem nemožno, a je hkrati ključno, je torej ukrepanje. Ključna je sposobnost delovanja v brezvoljnem svetu, kjer večina čaka na drugega. Naslanjajoč se na Friedericha Nietzscheja, Tony Fry kot posledico prevladujočega občutka nemoči v sodobni družbi prepozna v pasivizaciji sodobnega posameznika. Prepozna jo kot problem izgube zmožnosti za dozdevanje in delovanje. Prepozna jo v vseobsegajočem nihilizmu, ki prežema sodobno družbo. Hkrati pa izpostavi, da tudi pasivizacija s seboj nosi oprijemljive posledice. Po Fryju z izgubo možnosti delovanja pravzaprav izgubimo vse, kar nas dela ljudi. Nenazadnje izgubimo tudi svojo prihodnost kot človeška vrsta (Fry, 2012, 25).

Se pa prej citirana misel študentov »čakamo, da bo namesto nas ukrepal nekdo drug« ne konča tu. Misel sklenejo s stavkom: »Skrajni čas je, da se zdrznemo« (Karas et al., 2018, 14). Z zadnjo povedjo kljub temi, v katero zrejo, dopustijo razpoko svetlobe. Z nakazano gesto po zdrznitvi nakažejo potencialno možnost za ukrepanje. Z možnostjo za ukrepanje tvorijo podlago za dozdevo o drugačnem svetu, z zamišljanjem drugačnega sveta pa hkrati dopustijo tudi možnost premisleka o drugačnem svetu. Dopustijo zametek volje po dejanju, čeprav se takšen premislek o dani situaciji navidezno zdi

⁵ Dodatno glej še na primer dela avtorjev, kot so Rachel Carson, R. Buckminster Fuller, Tony Fry, George Monbiot, Vance Packard, Kate Raworth.

nemožen. Šele ko z dejanjem trčimo v zid nemožnosti, začnemo govoriti o želenem ukrepanju in iskanem delovanju. Arendt ga opiše kot nekaj, česar namen je, »da se razlikuje od golega obnašanja, da prekinja procese, ki bi se sicer avtomatično, torej predvidljivo nadaljevali« (Arendt, 2013, 29). Govorimo o delovanju, ki se v obstoječem svetu zdi nemožno, a je hkrati nujno, saj le takšno delovanje prekine avtomatične in predvidljive procese.

Prav v zadnjem največkrat tiči glavni zatik. Ta se poraja v vprašanju, kako delovati na način, ki prekinja ustaljeno. Kako prekiniti ustaljeno stanje, ki je – kot na to opozori Giorgio Agamben – pravzaprav povsem neustaljeno? Živimo v času, ki se z množtvom izbir (navidezno) nenehno spreminja, generalizacija izjeme pa je postala nekaj vsakdanjega, saj živimo v svetu izjemnega stanja. Živimo v svetu, kjer je začasnost izjemnosti postala pravilo (Agamben, 2013, 48). Ali kot slednje opiše Klepec, živimo v času »permanentnih ultimatov, v družbah izrednih razmer« (2022, 13), v družbi, ki jo opiše kot čas »superizrednih stanj [Super-emergency]«, kot čas supernujnosti (ibid., 16).

»Supernujnost je primarno ime za situacijo, ki je zunaj nadzora in se hrani z našimi lastnimi antagonizmi in protislovji. Supernujnost je torej ime za entiteto ali subjekt, ki v resnici ne obstaja. To je ime za logiko situacije, ki pa ni logična v strogem pomenu besede, kot tudi ni logika kogar koli ali česar koli posebnega. Je tudi ime za zameglitev meje med nujnostjo in izrednimi razmerami, pri čemer vsaka nujnost takoj postane del izrednih razmer, ki jim sledijo druge izredne razmere brez premora. Supernujnost je torej nekaj dodatnega, nezaželenega, odvečnega, celo presežnega, a hkrati nekaj, kar se predstavlja kot prvovrstno, vrhunsko, nekaj superiornega« (ibid., 16–17).

To pa ni vse. Po Jelici Šumič Riha se izjemno stanje prezentira kot stanje, v katerem je vse mogoče (Šumič Riha, 2011, 107). A ta prezentacija je – kot dobro vemo – lažna, saj prav to stanje nenehne izjeme omogoči vzpostavitev in ohranjanje *statusa quo* (ibid.). Povedano drugače, živimo v času kontinuitete nenehnega prekinjanja procesov, ki pa je prav zato postal povsem predvidljiv. Pri čemer pa se – kot še opozori Klepec – večina resnosti situacije zaveda in »paradoksalno ljudje o resnosti situacije ves čas razpravljajo, a vse to z razlogom, da se ne bi nič spremenilo, zgolj zato, da še vnaprej vzdržujemo obstoječa razmerja moči« (Klepec, 2022, 9). Še več, izjemno stanje se oplaja s posameznikovo pasivizacijo. Oplaja se z idejo, da sistem misli in dela namesto nas. Seveda z enim skupnim ciljem, ki navkljub stanju prekinitev in brezzakonja ostaja v svojem delovanju povsem predvidljiv. Predvidljiv je v absurdni predanosti dominantni oligarhiji kapitala, v nekritičnem priznavanju kapitala kot edinega gospodarja, kot edine vrednote. Vrednote, ujete v vsem poznan rek: Čas je denar.

Navidezne prekinitve prekinitev zato ne uničijo celotnega vzorca predvidljivosti, temveč izjemno stanje po Agambenu danes »nastopa [le] kot odprtje dozdevne praznine v ureditvi, zato da bi ohranilo obstoj norme in njeno uporabnost v normalnem stanju« (Agamben, 2013, 56). Navidezne neskončne izbire v propagiranem spreminjajočem se svetu torej le vzdržujejo posameznikovo pasivizacijo, vse predvidljive prekinitve pa potekajo zgolj zato, da vzdržujejo norme dominantnega diskurza kapitala. Vzdrževanje norme in potrebe po kvantifikaciji je sporadično prodrlo na vsa področja našega delovanja in bivanja, v vsa polja našega prisvajanja.

S tem, ko je vse okoli nas reducirano na kvantifikacijo, merjenje vrednosti, je vse posledično odmerjanje na več ali manj. Na pridobivanje ali izgubo. Še več, kvantifikacija kapitalske vrednosti posamezne stvari, storitve in nenazadnje dejanja postane edini smoter in merilo za presojo smiselnosti kot take. Vse drugo je že v izhodišču degradirano. Vse drugo je zgolj izguba časa. Ali kot zapiše Jelica Šumič Riha: »V dobi kapitalističnega diskurza [...] je sam čas spremenjen v blago: čas se pridobiva, prodaja, kupuje, investira, zapravlja, skratka čas ima blagovno vrednost in je kot tak vštet v izračun stroškov za produkcijo slehernega produkta kapitalistične družbe« (Šumič Riha, 2014, 186).

S potrebo po merjenju, konfiguriranju, vrednotenju vsega in vseh okoli nas smo izgubili vso svobodo, o kateri tako radi sanjamo in se zanjo (največkrat na papirju) zalagamo. Sledeč Rousseauju se nam je z razvojem postopoma zgodila denaturalizacija. To Louis Althusser dodatno razloži:

»Narava je v resnici prisotna, toda v svoji izgubi in v svoji pozabi, v obliki izgube in obliki pozabe. Ta oblika izgube in ta oblika pozabe sta obliki prekrivanja. Narava je prekrita z vso zgodovino njenih modifikacij, z vsemi učinki njene zgodovine. Je 'razobličena', to je Rousseaujev izraz, z vso zgodovino njenega napredka. Narava je, in to je Rousseaujeva ključna beseda, 'denaturalizirana' prek vse zgodovine izgube njene narave« (Althusser, 2017, 26–27).

Podobno zapiše Clive Dilnot, ko pojasni, da je tehnologija

»postala neomejena in posledično naravno in umetno ne obstajata več v binarnem odnosu. Efektivno je nastopil nov režim oblikovanja sveta in materialnosti. [...] Narava je za nas že postala tista krhkost, ki ima v svoji krhkosti in zaradi nje sposobnost učinkovito razgraditi vse, kar je ustvarjeno. Ker pa je ta krhkost zdaj endemična, potenciala biološke katastrofe ne bo mogoče premagati. Dejstvo, da bo to stanje trajalo skozi celotno prihodnjo človeško zgodovino, pomeni, da se odpornost, ki jo potrebujeta tako narava kot umetno, pripisuje delovanju (in ne naravi)« (Dilnot, 2021, 93–94).

Skupaj s postopkom denaturalizacije pa se premo sorazmerno spreminja tudi naš odnos do narave. Kljub številnim obstoječim alternativam⁶ se zdi, da nismo sposobni več niti misliti, kaj šele udejanjiti dejanj, ki bi nam omogočila izstop iz dane krožnice našega oblastnega nasilja nad naravo. Če je C. Wright Mills oblast opredelil kot »vladavino ljudi nad ljudmi, ki temelji na sredstvih legitimnega nasilja oziroma nasilja, ki je videno kot legitimno« (1956, 171), lahko enako opišemo tudi naš odnos do narave; kot vladavino ljudi nad naravo, ki temelji na sredstvih nasilja, ki so videna kot legitimna. Narava je med industrijskim razvojem postala nekaj, kar si ljudje v celoti lastimo, izčrpavamo ter iz česar jemljemo vse, kar se nam zdi nujno za zadovoljevanje naših nenasitnih in prepogosto povsem nepotrebnih potreb. A sledeč Dilnotu se je po poti industrializacije v drugi polovici 20. stoletja zgodil že omenjeni obrat v razmerju, v katerem je umetno prevladalo nad naravo (2021, 103–104). Prav zato ni čudno, da po besedah Russela Meansa naš »mentalni proces [deluje] tako, da postane uničenje planeta nekaj krepostnega. Izrazi, kot sta napredek in razvoj, se uporabljajo kot besedne krinke, podobno, kot se zmaga in svoboda uporabljata za upravičevanje pokolov v procesih dehumanizacije« (Means, 2011, 3).

Vsega naštetega se ne le zavedamo, temveč to celo počnemo z razumskim zavedanjem, da nas – kot smo uvodoma načeli – takšno delovanje po hitrem postopku vodi do katastrofičnega uničenja okolja in v skrajnem primeru (vsaj za ljudi) konca človeške vrste. Še več, po Jamesu Lovelocku smo prav zaradi nenehnega iskanja navideznega ravnovesja med gospodarskim razvojem, družbenim blagostanjem in varstvom okolja že prešli točko, ko bi bil prehod v tako imenovani trajnostni razvoj sploh še smiseln (Lovelock, 2007, 12, 18). Na podobnem temelju tudi Tony Fry zavrne pojem trajnosti, saj je ta po njegovem mnenju preveč reduciran na biologijo. V knjigi *Becoming Human by Design* namesto trajnosti predlaga novo vrednoto: vzdrževanje. Kajti

»pri vzdrževanju ob soočanju z netrajnostnim gre za vprašanje o času. Gre za projekt ustvarjanja časa. Ker smo kot vrsta umrljivi, se ne moremo izogniti svoji usodi. A to, kako delujemo znotraj okoljskih pogojev, od katerih smo odvisni, bo vplivalo na to, ali bo naše trajanje kratko ali dolgo. Naj se na tem mestu spomnimo, da 'okolje' ni lokacija, temveč je 'vsepovsodnost' – notranje in zunanje; zemlja, nebo in ocean; dom kot dani svet in svet našega lastnega ustvarjanja. Vzdrževanje je proces, je pa tudi pogojni projekt, ki mora postati suveren – vrednota nad vsemi drugimi vrednotami. Ta vrednota je zasnovana v ontoloških pogojih nujnosti. Je vrednota, zaradi katere bomo sploh lahko bili« (Fry, 2012, 3).

6 Glej »Solidarnostne ekonomije«, *Časopis za kritiko znanosti*, št. 271, 2018.

Henrik Jøker Bjerre je v besedilu »Against Environmental Ethics« še bolj neposreden: situacija je že tako resna, da ne gre več za vrednote, temveč za naše preživetje. Pred nami ni več vprašanje, kakšno življenje si želimo, temveč »ali si sploh še želimo živeti« (Jøker Bjerre, 2022, 147). Omenjene izredne razmere nas vračajo nazaj k času. K zmožnosti pridobivanja časa, v času, ki je za človeško vrsto vsakič bolj omejen. Toda ne v smislu omenjene kvantifikacije, na katero opozori tudi Jean-François Lyotard, ki za 21. stoletje jedko (a pravilno) napove, da bomo uspeh merili na računovodski način (skozi prizmo, kaj nam onemogoča izgubljeni čas, kaj nam onemogoča delati nekaj, kar – sledeč ekonomski smotrnosti – ne služi ničemur (Lyotard, 2003, 16–17), temveč v smislu ponovne vzpostavitve življenja v brezčasnosti. Življenja človeške vrste, ki se ukvarja *zgolj* z mislijo o končnosti posameznika, ne pa z mislijo o končnosti človeške vrste. Današnje generacije mladih so prve generacije, ki so se med odraščanjem prisiljene ukvarjati ne samo z zavedanjem o lastni končnosti in končnosti človeka, temveč tudi z mislijo o časovni omejenosti človeške vrste. Prisiljene so se ukvarjati s stanjem stvari, ki vse bolj jasno kaže, da utegnejo za časa svojega življenja doživeti konec večjega dela človeške vrste in številnih drugih živih bitij.

Da to izredno obremenjujoče stanje presežemo, pa bo treba prekiniti s sedanjimi navidezno nespremenljivimi avtomatskimi procesi in procedurami. Potrebujemo dejanja, ki bodo uničila trenutni vzorec napovedi. Potrebujemo odgovor na vprašanje, kako v tej kontinuiteti izjemnega stanja, podrejenega kapitalu, sploh začeti misliti in vzpostavljati možnost delovanja, pri čemer pa ne smemo pozabiti na vse umetno okoli nas. Ta se namreč vsakič znova kaže v naši vedno večji odvisnosti od umetnega in posledični negotovosti glede stanja, ki smo ga sicer pospešeno gradili, a nam je hkrati na svoj način tuje – pa čeprav prav umetno ves čas vpliva na to, kdo smo in kaj postajamo. Ob tem se poraja dodatno vprašanje, ali morda ni iskana diskontinuiteta s kontinuiteto izjemnega stanja že tu. Ali ni morda dana v umetnem, pa je ne razpoznamo, saj je ne uvidimo, ker se še naprej borimo (sicer *zgolj* navidezno) za naravo, ki pa je dejansko – kot je to opredelil že Rousseau – denaturalizirana veliko dlje, kot smo si pripravljeni priznati?

V aktualizaciji potencialnosti za prihodnost se zato zdi, da si bo treba vzeti čas za čas. Eno je namreč živeti z zavedanjem, da boš ti kot posameznik umrl, drugo pa z zavedanjem, da si ti kot posameznik pripomogel s svojim delovanjem (ali bolje, če sledimo Hannah Arendt, s svojimi nespremenjenimi avtomatskimi procesi in procedurami) k uničenju svoje vrste. To, kar kot vrsta potrebujemo, je, da oblikovanje na novo premisli kontekst preoblikovanja našega okolja ter s tem ustvari pogoje, ki nam bodo omogočili biti ljudje. Povedano drugače: boriti se moramo proti pogojem, ki nam kot vrsti onemogočajo nadaljnji razvoj. Čeprav lahko že danes, v času izrednih podnebnih razmer, v primeru nadaljnjega nespremenjenega (ne)delovanja

vidimo vse do konca časa naše vrste, pa pred nami žal še vedno ostaja neodgovorjeno vprašanje: bomo vendarle končno kaj spremenili?

Literatura in viri

- Agamben, G. (2013): *Izjemno stanje. Homo sacer, II, 1*. Ljubljana, Filozofski inštitut ZRC SAZU.
- Althusser, L. (2017): *Predavanje o Rousseauju*. Maribor, Litera.
- Arendt, H. (2013): *O nasilju*. Ljubljana, Krtina.
- Dilnot, C. (2021): Designing in the world of the naturalised artificial. V: Fry, T. in A. Nocek (ur.): *Design in Crisis: New Worlds, Philosophies and Practices*. London, New York, Routledge.
- Fry, T. (2012): *Becoming Human by Design*. London, New York, Berg.
- Fry, T. in Nocek, A. (2021): *Design in Crisis: New Worlds, Philosophies and Practices*. London, New York, Routledge.
- Karas, J., Kobal, Ž., Lašič Jurković, T. in Pikalo, D. (2018): *Naš Dan v letu 2036: Prihodnost (brez) dela*. Semestrsko poročilo, osebni arhiv.
- Lovelock, J. (2007): *Gaja se maščuje. O pregrevanju Zemlje in usodi človeštva*. Mengeš, Ciceron.
- Lyotard, J.-F. (2003): *Nauzkrižje*. Ljubljana, Filozofski inštitut ZRC SAZU.
- Meadows, D. H., Meadows, D. L., Randers, J. (1992): *Beyond the Limits: Global Collapse Or a Sustainable Future*. Oxford, Earthscan Publications.
- Mills, C. W. (1956): *The Power Elite*. New York, Oxford University Press.
- Nocek, A. in Fry, T. (2021): Introduction: decolonising artifice. V: Fry, T. in Nocek, A. (ur.): *Design in Crisis: New Worlds, Philosophies and Practices*. London, New York, Routledge.
- Šumič Riha, J. (2011): Hieroglifi nove nečloveškosti. V: Agamben G. (2011): *Odprto. Človek in žival*. Ljubljana, Koda.
- Šumič Riha, J. (2014): Čas in dejanje. *Filozofski vestnik*, XXXV, 1, 181–208. Ljubljana, ZRC SAZU, Filozofski inštitut.

Spletni viri

- European Comission (2023): *Special Eurobarometer 538 Climate Change – Report, 2023*, https://climate.ec.europa.eu/system/files/2023-07/citizen_support_report_2023_en.pdf (23. 5. 2024).
- Hickman, C., Marks, E., Pihkala, P., Clayton, S., Lewandowski, R. E., Mayall, E. E., Wray, B., Mellor, C. in van Susteren, L. (2021): Climate anxiety in children and young people and their beliefs about government responses to climate change: a global survey. *Lancet Planet Health*, 5, e863– e873, [https://doi.org/10.1016/S2542-5196\(21\)00278-3](https://doi.org/10.1016/S2542-5196(21)00278-3) (31. 7. 2024).
- Horowitz, J. (2023): How Do We Feel About Global Warming? It's Called Eco-Anxiety. *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/2023/09/16/world/europe/italy-greece-eco-anxiety.html?searchResultPosition=2> (20. 7. 2024).
- Jøker Bjerre, H. (2022): Against Environmental Ethics. *Filozofski vestnik*, 43, 2, 141–151. Ljubljana, ZRC SAZU, Filozofski inštitut, <https://doi.org/10.3986/fv.43.2.06> (31. 7. 2024).
- Klepčec, P. (2022): Caught in the Super-emergency. *Filozofski vestnik*, 43, 2, 7–39. Ljubljana, ZRC SAZU, Filozofski inštitut. <https://doi.org/10.3986/fv.43.2.01> (31. 7. 2024).
- Lenton, T. M., J. Rockström, O. Gaffney, S. Rahmstorf, K. Richardson, W. Steffen in H. J. Schellnhuber (2019): Climate tipping points — too risky to bet against. *Nature*, 575, 592–595, <https://doi.org/10.1038/d41586-019-03595-0> (31. 7. 2024).

Meadows, D. H., Meadows, D. L., Randers, J., Behrens, W. III (1972): *The Limits to Growth: A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. Washington, Potomac Associates, <https://www.library.dartmouth.edu/digital/digital-collections/limits-growth> (1. 6. 2024).

Means, R. (2011): Revolution and American Indians: »Marxism is as Alien to My Culture as Capitalism«, <https://www.filmsforaction.org/news/revolution-and-american-indians-marxism-is-as-alien-to-my-culture-as-capitalism/> (1. 12. 2018).

Rushkoff, D. (2018): Survival of the Richest. The wealthy are plotting to leave us behind. *Medium*, 5. 7. 2018, <https://medium.com/s/futurehuman/survival-of-the-richest-9ef6cddd0cc1> (5. 8. 2018).

Simmons, M. R. (2000): *Revisiting The Limits to Growth: Could The Club of Rome Have Been Correct, After All?*, <https://mudcitypress.com/PDF/clubofrome.pdf> (24. 7. 2024).

Spratt, D. (2022): Reclaiming »Climate Emergency«. *Filozofski vestnik*, 43, 2, 105–139. Ljubljana, ZRC SAZU, Filozofski inštitut, <https://doi.org/10.3986/fv.43.2.05> (31. 7. 2024).

Steffen, W., Rockström, J., Richardson, K. in H. J. Schellnhuber (2018): Trajectories of the Earth System in the Anthropocene. *Perspective (PNAS)*, 115, 33, 8252–8259, <https://doi.org/10.1073/pnas.1810141115> (31. 7. 2024).

Tome, N. (2022): Meje rasti, študija Rimskega kluba – 40 let kasneje, *Plan B za Slovenijo*, <https://planbz slovenijo.si/wp-content/uploads/2010/04/tome-besedilo.pdf> (15. 5. 2024).

UN. United Nations Conference on Environment and Development, Rio de Janeiro, Brazil, 3–14 June 1992, <https://www.un.org/en/conferences/environment/rio1992> (15. 5. 2024).

Zupančič, A. (2022): Perverse Disavowal and the Rhetoric of the End. *Filozofski vestnik*, 43, 2, 89–103. Ljubljana, ZRC SAZU, Filozofski inštitut, <https://doi.org/10.3986/fv.43.2.04> (31. 7. 2024).

NADJA ZGONIK

Umetniško ustvarjanje in okoljska etika – vprašanja za sodobnost

Raziskovalni projekt je delno financiran s strani pilota »UL za trajnostno družbo (ULTRA)«, katerega sofinancirata Republika Slovenija, Ministrstvo za visoko šolstvo, znanost in inovacije ter Evropska unija – NextGenerationEU. Sodelujoča članica raziskave Razvoj kompetenc (prihodnjih) vzgojiteljev za spodbujanje zelenega prehoda, trajnostnega razvoja in okoljske pismenosti v zgodnjem otroštvu v okviru pilotnega programa Okoljska in digitalna pismenost (šifra projekta 5.01) je Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani in se izvaja v okviru Mehanizma za okrevanje in odpornost.

V besedilu na reprezentančnih primerih iz zgodovine iščem odgovore, ali so umetniška dela, ki si za izhodišče postavijo odnos med človekom, živimi bitji in neživo naravo, nujno zavezana načelom okoljske etike. Če to razmerje drži, in ker okoljska etika problematizira antropocentrizem, ki obvladuje tradicionalno zahodno etično mišljenje, torej spodkopava tudi avtoriteto dominantnega zahodnega pogleda na umetnost, sledi naslednje vprašanje: ali in kako etični vidik vpliva na vrednotenje umetnosti? Če je namen umetnosti ta, da nosi okoljsko sporočilo, ali naj pri njenem vrednotenju postavljamo v ospredje družbeno učinkovitost tega sporočila pred njenim umetniškim učinkovanjem?

Od začetka šestdesetih in v sedemdesetih letih 20. stoletja sta se v filozofiji in umetnosti sočasno začela uveljavljati dva nova tokova: okoljska etika kot filozofska disciplina in landart (tudi *earth art* ali *earth works*) kot nova umetnostna smer. Oba sta vsak na svojem področju postavljala v ospredje človekovo razmerje z naravnim prostorom. Bila sta odziva na ekonomski, politični in družbeni razvoj v šestdesetih letih 20. stoletja, ko v okolju ni bilo več mogoče spregledati posledic pospešene industrializacije, ki se je napajala tudi iz razcveta porabniške kulture. Onesnaževanje, ki ga je povzročala, je vodilo v uničevanje človekovega naravnega prostora za bivanje, rastlinskih in živalskih vrst, vode, zraka in zemlje. Kljub identičnemu fokusu – to je bil odnos do narave – se načela okoljske etike in landarta razlikujejo. Prva deluje s položajev jasnih moralističnih izhodišč – prizadeva si za ohranjanje narave in to je njen osrednji cilj. Drugače je z landartom, ki ni nujno usmerjen k določenemu okoljskemu cilju, saj je osredotočen predvsem na aktivacijo zunanjega odprtega prostora in ustvarjanje z naravnimi materiali. To pomeni, da ostaja po strategijah delovanja, čeprav kontrasten po velikosti umetniških del, oblikah in materialih, še vedno v prenosorazmerju z ostalimi formalističnimi umetniškimi praksami. Uporaba naravnih materialov, dreves, kupov zemlje, kanalov, s peskom nasutih potk kot črt v prostoru, skladov kamenja, ki so njegove značilnosti, je le nadomestek za tradicionalne materiale, v katerih je pred tem nastajala umetnost, vzgib ustvarjalne misli pa se bistveno ne razlikuje.

Marko Pogačnik je bil prav zaradi teh specifik kritičen do dela predstavnikov landarta v ZDA. Na načela njihove umetniške prakse ni pristajal. Po njegovem prepričanju je landart izrabljanje narave, saj si landartist pokrajino podreja, jo rekonponira, je protinaraven, snovi iz narave in naraven ambient pa uporablja kot orodje, s katerim uveljavlja samega sebe. Pogačnik se je predstavljal kot zastopnik etičnih meril, ki naj izrinejo estetska vprašanja iz polja osrednje pozornosti, zato si je prizadeval, da bi bila ta razlika jasno označena tudi v poimenovanju. Skupina OHO (1966–1971), katere osrednje jedro so sestavljali Marko Pogačnik, David Nez, Milenko Matanović in Andraž Šalamun, občasno so se v skupino vključili

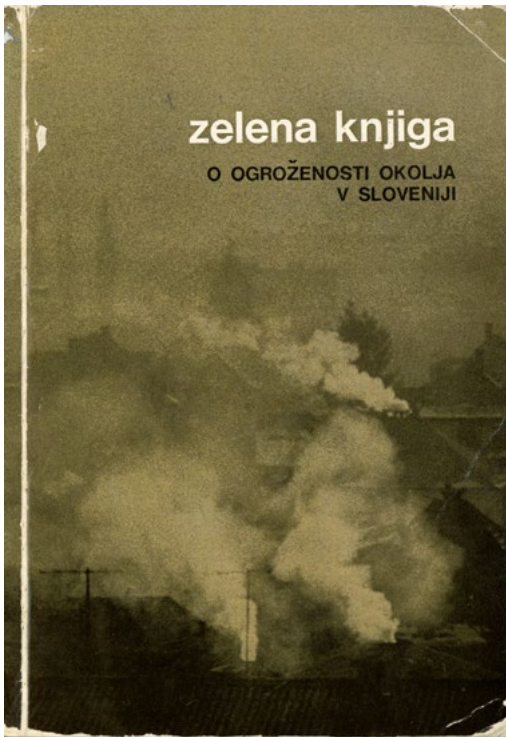
tudi drugi umetniki, je naravo in okolje postavila v ospredje po reistični fazi, ki ji je sledilo obdobje *arte povera*, in pred zaključno fazo transcendentnega konceptualizma.

Ohojevsko gibanje je v primeru raziskovanja etičnih prvin v umetnosti paradigmatično, saj zajema celoten spekter artikulacije odnosov med umetnostjo in naravo. Predvsem Marko Pogačnik, vodilni »ideolog« gibanja, kot ga poimenuje Igor Zabel (Zabel, 2007, 18), je osrednje ime, ob katerem lahko preverimo, v kakšni obliki se lahko oba vidika, etični in umetnostni, prekrijeta. Pogačnik je s svojim delom vzpostavil celovit sistem odnosov, utemeljenih z okoljsko etiko in izgrajenih na način likovne artikulacije, ki jo je kot akademski kipar suvereno obvladal, da so dobili obliko umetniškega osveščanja človekovega razmerja z naravo. S tem so segli v srž problema, saj so težili k temu, da bi dosegli spremembo v miselnosti ljudi.

ŠIRJENJE DRUŽBENE ZAVESTI O SOBIVANJU Z NARAVO – KRATEK ZGODOVINSKI POGLED V DRUŽBENO-POLITIČNO OZADJE

Problema negativnega odnosa do okolja namreč ni mogoče reševati izključno s pomočjo razvoja okoljskih znanosti in okolju prijazne tehnologije, ampak predvsem s spremembo vrednot in miselnosti ljudi. (Polajnar Horvat, 2006, 72) Sprašujemo se, kakšno moč ima pri tem umetnost? Koliko lahko prispeva k seznanjanju in samozavedanju posameznikov o okoljski problematiki? Ali bi lahko izkoristila svoj vpliv za spreminjanje družbenih odnosov in privzela etični položaj, tudi s sporočilom, da naj se razširi družbena zavest o nujnosti prehoda iz antropocentrično usmerjene družbe v ekocentrično družbo, usmerjeno v sonaravni razvoj?

V zgodnjih sedemdesetih letih so se tudi pri nas sočasno s svetovnim dogajanjem na družbeno-političnem področju začela aktivirati gibanja, ki so se ukvarjala s problematiko varstva okolja. Zamisli, ki so se sprožale v slovenskem prostoru, so se od tu širile v jugoslovanskega. Leta 1970 so predstavniki Prirodoslovnega društva Slovenije sodelovali pri Evropskem letu varstva narave. V okviru projekta so se posvetili analizi stanja okolja in začeli zbirati gradivo, ki so ga objavili v *Zeleni knjigi o ogroženosti okolja v Sloveniji*, ki je izšla leta 1972 v času priprav na stockholmsko konferenco. V njej so želeli številni strokovnjaki prikazati škodo, ki smo jo Slovenci povzročili svojemu okolju. Leta 1972 je bila v Stockholmu prvič v svetovnem merilu na prvi konferenci Organizacije združenih narodov o človekovem okolju (*United Nations Conference on the Human Environment*), na kateri se je zbralo 113 držav, sprejeta Stockholmska deklaracija. Osrednji cilj konference je bil oblikovanje globalne skupnosti, ki bi sledila skupnim zavzemanjem za zaščito in obnovo



SLIKA 1: Naslovnica knjige *Zelena knjiga o ogroženosti okolja v Sloveniji*. Ljubljana, Prirodoslovno društvo Slovenije, 1972

človekovega bivanjskega prostora. Postopoma se je začelo uveljavljati spoznanje, da je treba okoljske probleme reševati z vključevanjem okoljevarstva v politiko.

Uveljavljanje okoljskih tem v začetku sedemdesetih let je bilo neposredni odziv na slabo stanje v okolju, na kar so opozarjali tudi mediji. V reviji *Tovariš* je leta 1971 v petih nadaljevanjih izšel cikel člankov z naslovom *Kako zelena je naša Slovenija* novinarja Željka Kozinca, naslovljenih *Uničujemo si zrak, Uničujemo si rastline, Uničujemo si živali ...*, z udarnimi fotografijami.¹ Cikel je zaključil intervju s pesnikom Matejem Borom, v katerem je slednji govoril tudi o uspešni pobudi, v katero se je vključil, in ki je leta 1971

pripeljala do ustanovitve Skupnosti za varstvo okolja Slovenije, v katero so se povezale razne naravovarstvene organizacije. (Kozinc, 1971) Še isto leto so dosegli, da je Skupščina SR Slovenije ustanovila Komisijo za varstvo okolja kot svoje posvetovalno telo, pozneje pa se je iz nje razvil Svet za varstvo okolja pri Državnem zboru. (Peterlin, 2012, 464) Poleg omenjenega pesnika, glavnega pobudnika za ustanovitev prve okoljevarstvene organizacije, ki je postal njen predsednik, je pomembno vlogo odigral še Aleš Bebler kot podpredsednik, ki je leta 1973 ob ustanovitvi postal in do konca življenja leta 1981 ostal predsednik Jugoslovanskega sveta za varstvo in izboljšanje človekovega okolja. (Polajnar Horvat, 2006, 74) Pri tem naj omenim, da je bil Matej Bor uveljavljen in politično afirmiran pesnik in kulturni delavec, ki je že leta 1958 objavil vizionarski pesniški cikel *Šel je popotnik skozi atomski vek*, ki je svaril pred posledicami industrializacije in tehnološko preobražene prihodnosti. Aleš Bebler pa, ki je bil sicer karierni politik, mdr. tudi pomočnik jugoslovanskega zunanjega ministra takoj po 2. svetovni vojni in diplomat, je bil prav tako oseba širših kulturnih dimenzij. V času, ko je bil veleposlanik

¹ Članki so izhajali v reviji *Tovariš* meseca januarja in februarja leta 1971 v številkah od 1 do 8.

v Indoneziji, je skupaj s soprogo Vero Bebler kot zbiratelj ustvaril umetniško zbirko, ki sta jo v sedemdesetih letih predala Slovenskemu etnografskemu muzeju v Ljubljani za zbirko izvenevropskih kultur. Aleš Bebler je tudi pisec monografij s predstavitvami indonezijske in drugih vzhodnoazijskih kultur. Kot španski borec, eden vodilnih komunistov pred in med drugo svetovno vojno ter vpliven akter jugoslovanske zunanje politike po njej, ki je še vedno ohranil nekaj političnega vpliva, je le-tega uporabil za uveljavljanje pravic do čistega okolja, ki jih je uvrščal v sklop temeljnih človekovih pravic in pravic okolja. (Polajnar Horvat, 2006, 72)



SLIKA 2: Zmago Jeraj, iz grafične mape *Črno-beli sivi predeli*, 1978, serigrafija, papir, 43 x 49,2 cm, foto: Damjan Švarc (Arhiv UGM)

KRITIČNI POGLED ALI ESTETIZACIJA

Postopoma so se spoznanja skupine zanesenjakov začela širiti in je družba postajala vse občutljivejša na okoljsko temo, širilo se je kritično razmišljanje o njej. Podatki o slabem zraku, zastrupljenih vodotokih, razvojnih zamislih, ki bi s hidroelektrarnami uničevale gorske doline, so umetnikom omogočili odpiranje novih tematik v umetnosti. Prizori uničene narave so postali pogost, likovno ekspresiven in osveščujoč motiv na podobah, ki so jih posneli fotografi, pa tudi na slikarskih in grafičnih upodobitvah. Prebujena družbena gibanja in skrb nevladnih organizacij, ki so dobivali prostor v tiskanih medijih in na televiziji, so uspeli aktivirati premike v širši družbeni zavesti, na kar so se umetniki odzvali s tem, da so začeli motiviko onesnaževanja obravnavati v svojih delih. Slikar in fotograf Zmago Jeraj je onesnaževanje tematiziral s serijo *Črno-beli sivi predeli*, ki je nastajala v letih 1976 in 1977, in z njo beležil uničeno industrijsko pokrajino od Črne Šlezije do Doline smrti v Črni na Koroškem. Milan Pajk se je spraševal o ekološkem sporočilu teh del in ga relativiziral. Zapisal je, da »na prvi pogled ta skoraj ekološka tematika deluje prej kot simbol duhovne izpraznjenosti«. (Pajk, 2008, 224) Ob fotografijah so prej in potem nastajale slike, leta 1978 pa so motivi postali osnova za Jerajeve grafične liste. Izdal je grafično mapo sitotiskov *Iz črno-belih sivih predelov*, ki sta jo založila galerija Labirint in Mladinska knjiga Ljubljana. Jerajevo delo je reprezentacija uničene naravne krajine brez moralističnih prvin, kvečjemu jo lahko preberemo kot nekakšno biblijsko sporočilo o končni kataklizmi, v katero je ujet človek, saj – in v tem je zajeta določena mera fatalizma – se Jeraj odreka upanju v spreobrnitev človeka.



SLIKA 3: Marko Zorović, *Bela tehnika*, 2015, 105 x 180 cm, foto: Arne Brejc (zasebna last)

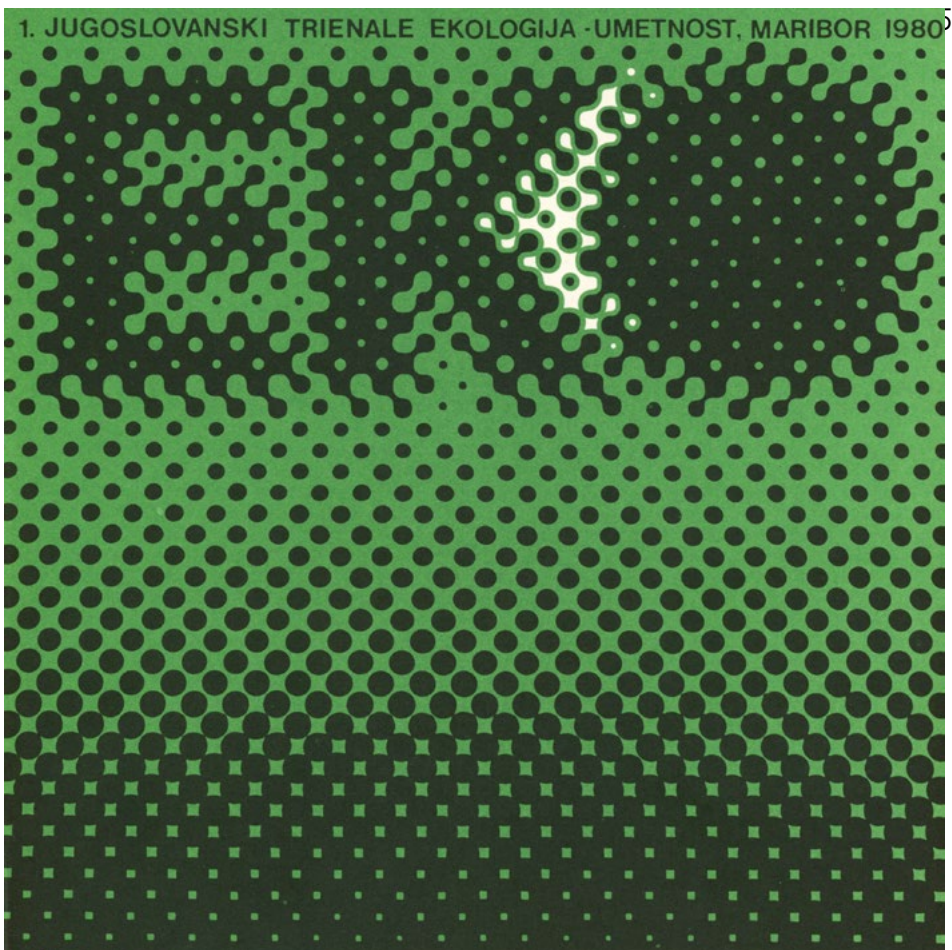
Drugi umetnik, pri katerem nas preseneti prehod od bleščavega upodabljanja reklam za lepoticenje in cigaret na podobno, a v sivih tonih s svinčnikom spolirano resničnost odpadov, je Berko. Leta 1975 je začel cikel *Deponija* in ga leta 1976 nadaljeval. Obe resničnosti, tisto bleščečega porabništva in to odpada upodablja enako nepristransko, kar je značilnost fototorealizma, le da je prva barvita, druga pa v monotonih sivih tonih. Kontrast med obojim je očiten, a sporočilno dvoumen, saj postajajo podobe odpadov samoumevna senca bleščečega sveta, ki mu nujno pripada, kot da eden brez drugega ne moreta. Motiv deponije v slikarstvu je v zadnjem času raziskoval tudi Marko Zorović, ki je v razsežno pokrajino smetišča, sestavljeno iz zavrženih predmetov umestil človeški lik kot nekakšen agens tega stanja, s katerim se herojsko spopada, vendar na način brezizhodne ujetosti v smislu, da je to prihodnost, ki ji planetarna skupnost ne more več ubežati.

Proti koncu desetletja je ekološka tema postajala v družbi že tako trendovska, da so ji leta 1980 v Umetnostni galeriji v Mariboru posvetili likovno prireditev *EKO 80*.² Organiziran je bil prvi jugoslovanski triennale *Ekologija-umetnost*. V uvodniku družbeno-političnega predstavnika, predsednika pripravljalnega odbora *EKO 80* Rafaela Razpeta, preberemo, da je bila »pobuda pozdravljena zlasti zato, ker tako preko umetniške izpovedi pristopimo k izredno perečemu družbenemu problemu, kot je odnos do prostora, v katerem živimo, najsi bodo to delovna mesta v tovarni ali pa številni problemi prostorskega načrtovanja in poseganja v prostor«, in dalje, da pomeni nekulturen odnos do okolja tudi nekulturen odnos do sočloveka. Meta Gabršek-Prosinc, direktorica Umetnostne galerije Maribor, in idejna pobudnica projekta, pa je v besedilu v katalogu zapisala, da se je ideja za prireditev porodila pred več kot letom dni, in je njen cilj pokazati, kako »razmišljajo likovni umetniki Jugoslavije o samomorilskem odnosu današnje družbe do lastnega okolja, do lastnih zgodovinskih, socialnih in kulturnih korenin.« (*EKO 80*, 1980, brez pag.)

UMETNOST KOT GENERATOR DRUŽBENE OKOLJSKE ZAVESTI

Pionirski landart projekti so nastajali s težko gradbeno mehanizacijo v velikanskem merilu, ki je primerljivo veličastnosti narave, h kateri, personificirani v materi Zemlji, so se vračali umetniki, v smislu idealiziranja paleo- in neolitskega razmerja z naravo. A ker so bili projekti večinoma locirani daleč od obljudenih krajev, v divjini, se niso ukvarjali z okoljem – torej jim ne moremo pripisati ekološkega osveščanja. Te tematike so se lotili tolikor,

² Triennale *Ekologija in umetnost – EKO* je Umetnostna galerija Maribor kontinuirano pripravljala od leta 1980 do 2005 in ga po prekinitvi petnajstih let vnovič obudila leta 2021, leta 2024 je bil organiziran 9. triennale.



SLIKA 4: Naslovnica kataloga *EKO, 1. jugoslovanski trienale ekologija in umetnost, Maribor, Razstavni salon Rotovž, 1980*

kolikor so projekte, ko so bili končani, prepuščali naravnim pojavom, eroziji, razgradnji, sesipanju, odplakovanju. Bolj kot landart sta ekološkim ciljem zavezani drugi dve področji vizualne umetnosti, ki se posvečata okolju, to sta okoljska umetnost (*environmental art*) in ekološka umetnost / ekoart, ki pa sta utemeljeni na položajih okoljske etike. Andrej Kirn, avtor knjige *Narava – družba – ekološka zavest* iz leta 2004, ki je do danes ostala najtemeljitejša obravnava ekološke tematike, uporablja pojma ekološki in okoljski kot zamenljivki. (Kirn, 2004) Razlaga tudi različice uporabe teh pojmov, saj se lahko ekološko: a. strogo dosledno omejuje samo na naravoslovno-biološko področje, b. lahko so pojmu priključeni še družbeni, kulturni in tehnični vidiki razmerij, ki jih človek vzpostavlja z naravo, ali pa c. s pojmom okoljski zajamemo še raziskovanje človeških vzrokov sprememb v okolju in naravi (diagnostiko), sanacijske ukrepe in aktivnosti (terapijo) in preventivne ukrepe in aktivnosti. (Kirn, 2004, 11) Landart ima sicer med umetnostnimi praksami, ki se ukvarjajo s fizično naravo, najdaljšo tradicijo aktivnega ambientalnega soočanja z naravo v zgodovini umetnosti, vendar je v odnosu do narave usmerjen različno. Odnosa

umetnosti do narave ne smemo idealizirati zgolj zato, ker v sfero umetnosti kot zgodovinsko uveljavljene prestižne dejavnosti, velikokrat povezane z verskimi, političnimi ali družbenimi elitami, pripušča naravo na prvinski predcivilizacijski način in daje v umetnosti prostor elementarni naravi, a dejstvo je, da vsako ukvarjanje z naravo še ne more pomeniti, da so vsi elementi našega odnosa do nje skladni z načeli okoljske etike.

Vprašamo se lahko, koliko okoljska zavest kot splošna družbena zavest vpliva na umetniške usmeritve generalnih tokov, koliko pa je umetniško polje stimulator ali producent te zavesti. Za prehod od brezbržnosti do narave do skrbi zanjo ima pomembno vlogo že reistična faza ohojevskega gibanja. Z zavzetostjo za predmetni svet je želel Marko Pogačnik kot vodilni akter gibanja sprožiti zavest, da moramo s svetom predmetov, ki nas obdajajo, torej z okoljem, izgraditi osveščen odnos. Odnos do »stvari« se je kot odkritje najprej pojavil pri Dušanu Pirjevcu ob branju in pisanju spremne besede Sartrovega romana *Gnus*. Ta »stvar« ni le projekcija naših predstav, temveč ima od nas neodvisno samosvoje bivanje. Koncept je v teoretskem pisanju uveljavil Taras Kermauner in si za težnjo, ki označuje vodilno vlogo sveta stvari, zamislil besedo »reizem«, je zapisal Igor Zabel. (Zabel, 2007, 18) Ohojevci, zlasti vodilna konceptorja ohojevskega reizma, poleg Marka Pogačnika še Iztok Geister, so pojem sprejeli in z njim začeli vzpostavljati teoretsko utemeljen sistem, s katerim so izgradili celovit odnos do sveta onstran specifične estetike in umetnostnih postopkov. Osnovni odnos do stvari je strmenje, zrenje, brez hierarhije, zato tudi ni razlike med denimo človekom in prazno steklenico, razen v njuni pojavnosti, s čimer človek izgublja privilegiran položaj in postaja stvar med stvarmi. (Zabel, 2007, 19) S tem svet prehaja v stanje, ki bi ga lahko imenovali »posthumanistično«, saj med človekom in stvarmi ni več hierarhične razlike. Če to razmerje razširimo še na naravo, se zavemo nove resničnosti sveta, v katerem so človek, narava in stvari, torej živa in neživa narava, v harmonični povezavi in se nobena od sfer ne polašča in si ne podreja druge.

Izgrajevanje alternativnega sveta v duhu osebnega osvobajanja se je v šestdesetih letih soočilo s tokovi, ki so stremeli k potrjevanju obstoječe družbe blagostanja in slavljenju popkulture, ki je s popartom postavljala v fokus fascinacijo nad industrijsko proizvedenimi predmeti in sistematično množično proizvodnjo. Temu vzporeden je bil oponentski čas utopističnih idej, s katerimi bi celostno prenovili družbo. Med njimi je bil tudi glasen klic po povratku k naravi, tudi v smislu razgradnje umetnosti kot institucije in osvobajanja umetnosti od norm. Nova antiformalistična trenda, konceptualizem in *arte povera*, sta pomenila upor proti povzdigovanju umetniškega dela kot fetiša, ki svojo pot konča pri komercialnem galeristu ali v muzeju. Materializacija umetnine v sliki ali kipu je postala premalo. Umetniška dela so začela nastajati v novem, večjem merilu in v nemerljivih količinah pred tem neznanih, nekonvencionalnih materialov. Z antiurbanizacijsko in antiindustrijsko težnjo

se je uvajala nova estetika, po kateri so nastajala umetniška dela daleč proč od newyorških galerij in jih ni bilo mogoče zapakirati ter prenesti v galerije in prodati. S tem so umetniki izražali revolt proti umetnostnemu sistemu. Prav zaradi umestitve umetnine v naravno okolje in njene sestave iz zemlje, peska in kamenja bi lahko tovrstno prakso opredelili kot instrumentalizacijo narave za potrebe institucionalne kritike umetnostnega sistema.

LANDART VS. ENVIRONMENTAL ART

Landart je umetnost, ki je prostorsko umeščena v ali na naravno prizorišče ali vključuje krajino in za svoje stvaritve uporablja v naravi najdene materiale. S pojmom *environmental art* (tudi *environment* ali okoljska/ekološka umetnost, lahko tudi okoljskovarstvena umetnost) ga povezuje identična izrazna oblika, to je instalacija. Poraba fizičnega naravnega prostora, ki je bil pri pionirjih landarta v velikanskih dimenzijah, je pri *environmental artu* precej zmernejša, projekti ne nastajajo v geografsko oddaljenih prostorih, puščavah, temveč v urbanem okolju, zelo pogosto so postavljeni v zaprtih javnih prostorih, muzejih in galerijah. Ta umetnost nastaja z družbeno in politično angažiranih izhodišč. Obema ostaja skupno to, da so umetniški projekti v odprtem ali zaprtem prostoru ustvarjeni iz snovi, ki jih najdemo v naravi: dreves, lesa, gline, peska, kamenja. To so osnovni elementi, ki ne le izgradijo, temveč z vključitvijo naravnih procesov tudi soustvarijo umetniško delo.

Poskusimo med seboj primerjati nekaj del landarta z deli okoljske umetnosti. *Spiralni pomol (Spiral Jetty)* na Velikem slanem jezeru v državi Utah iz leta 1970 Roberta Smithsona je začetna točka landart gibanja, ekspliciten *earth work*. Gre za pomol v obliki spiralnega traku, ki je širok 4,5 metra (15 čevljev), dolg pa je približno 500 metrov (1500 čevljev). Zgrajen je iz 6.000 ton črnega bazalta in zemlje. Z obliko spirale, ki se zavija v nasprotni smeri urinega kazalca, če jo gledamo z obale, se poigrava z dimenzijami, ki presegajo mere za človeka obvladljivega sveta. Likovni red ima s simboliko spirale izhodišče v tako rekoč vseh prvinskih kulturah, saj je spirala eden najstarejših civilizacijskih simbolov. Obenem se krči, zapira in predstavlja destrukcijo in se širi v času in prostoru ter pomeni rast. V vodi jezera so živi mikroorganizmi s svojim ekosistemom. Narasla voda je leta 1972 delo poplavila, suša 2002 pa ga je preoblikovala v obliko na kopnem in preobrazila naravno življenje. (Fifty Years, 2024) Smithson je zastopal načelo, da umetniško delo ne sme biti nikoli fiksirano, statično. Uporabljal je materiale, kot so skale, ki jih je prenesel v galerijo in jih povezal z dokumenti o njihovih izvornih lokacijah, zemljevidi, fotografijami in risbami. Uvajal je koncept *site-nonsite*, pri čemer *site* označuje delo v naravnem prostoru, *nonsite* pa njegov nujno fragmentarni prenos v galerijo in dokumentacijo. Prizorišča z udarno prisotno in razvidno naravo je

uporabil kot antitezo galerijskemu prostoru in s tem gledalcu jasno predočil razliko med naravo in kulturo. Njegovi izbrani naravni prostori so nedvoumna antiteza abstraktnemu galerijskemu svetu, ki je dolgo veljal kot nevtralni prostor za prikazovanje umetnin. (Boetzkes, 2010, 71)



SLIKA 5: Pogled na *Spiralni pomol*, posnet junija 2016. Robert Smithson, *Spiralni pomol* (*Spiral Jetty*), 1970 (Great Salt Lake, Utah) (foto: Steven Zucker, CC BY-NC-SA 2.0)

Drugo pionirsko delo landarta je *Miljo dolga risba* Walterja de Marie iz leta 1968. Sestavljata jo dve vzporedni črti, ki sta s kredo zarisani 3,6 metra narazen (12 čevljev) in segata 1,6 kilometra (1 miljo) v dolžino v puščavi Mojave v Kaliforniji. Delo je likovnokompozicijsko zelo preprosto in v ospredje postavlja časovno dimenzijo. Je eno prvih tega umetnika, ki ga lahko povežemo z landartom, saj je z njim izvedel premik onstran galerijske sfere in prenesel ideologijo minimalizma na prosto, v krajino. Dve črti pritegneta pozornost na značilnosti, kot so red, prostor, čas in merjenje. S temi elementi je de Maria začel raziskovati, kakšni so bili v preteklosti načini, s katerimi so se ljudje približali naravi. Razmišljal je o njihovi želji, puščati znamenja v odprtem prostoru, pri čemer se lahko spomnimo na črte v prostoru inkovskega ljudstva Nazca iz južnega Peruja. Pri umetnini pride do izraza tudi efemernost kot značilnost, vzrok zanjo je čas – črta v prostoru blede, sled brišejo naravne sile, deževja in vetrovi. Ta efemernost povabi gledalca, da premišljuje o realnosti svojega življenja v svetu, kjer je sprememba stalnica in nič ne ostane za vedno. Tako nas tudi *Miljo dolga črta*, ki izginja v daljavi v puščavi, s svojo navidezno neskončnostjo usmerja k premišljevanju o času in spominu. Postane živa umetnina, zavezana naravnim procesom, ki odkriva različne pomene s stalnim spreminjanjem.

Za oba omenjena umetniška projekta je značilno, da sta zasedla prostor, v katerem niso bile vidne sledi človekove dejavnosti. Andrej Kirn se sprašuje, ali so prostori, kjer se človek ne naseljuje, ki še vedno ostajajo nespremenjeno naravno okolje, kamor se uvrščajo divjina, puščave in globine oceanov, sploh še »okolje« (Kirn, 2004, 13), torej ali jih prav ta lastnost ne umešča izven sfere, kjer bi imele možnost učinkovati tudi kot okoljsko osveščevalne umetnine.

RENATURALIZACIJA URBANIH STRUKTUR

Torej smo lahko prepričani, da so za okoljsko osveščanje učinkovitejši projekti, ki se postavljajo v dialektično razmerje s tistim, kar je produkt protinaravnega razvoja. Krajinski projekti v urbanem okolju lahko dosežejo učinek, saj postane mesto oglasna površina, s katere glasno prenašajo svoje sporočilo o izgubljeni naravi. Alan Sonfist si je zamislil *Časovno pokrajino* kot živ spomenik gozdu, ki je nekoč prekrival Manhattan. Leta 1965 je predlagal projekt in po intenzivnem študiju botanike, geologije in zgodovine je leta 1978 z izbranimi drevesnimi vrstami in drugimi rastlinami zasadil pravokotno parcelo na vogalu trga La Guardia in ceste West Houston na severovzhodu New Yorka. Izvorno jo je zasadil tako, da so bile v nasadu vidne tri faze rasti gozda od trav do mladih dreves in gozda, da je s tem prikazal krajino na Manhattnu, kot so jo doživljali prvotni prebivalci Amerike, s katerimi so se srečali holandski prišleki v zgodnjem 17. stoletju. Sonfistova zamisel je bila ustvariti naraven spomenik podoben spomenikom, ki jih postavljamo padlim vojakom.

Na predavanju z naslovom *Naravni pojavi kot javni spomeniki*, ki ga je imel leta 1969 v Metropolitanskem muzeju v New Yorku, je Sonfist podrobno opisal svojo vseživljenjsko zavezanost ustvarjanju starodavnih krajin, kot je *Časovna krajina*. »Javni spomeniki tradicionalno slavijo dogodke v človeški zgodovini – junaška dejanja, pomembna za človeško skupnost. Z vedno večjim razumevanjem naše odvisnosti od narave se pojem skupnosti širi in vključuje tudi nečloveške elemente. Civilni spomeniki bi torej morali spoštovati in slaviti življenje in dejanja celotne skupnosti, človeškega ekosistema, vključno z naravnimi pojavi. Javni spomeniki, zlasti v mestu, bi morali ponovno ujeti in oživiti zgodovino naravnega okolja na tej lokaciji. Tako kot pri vojnih spomenikih, ki beležijo življenje in smrt vojakov, se je treba spominjati življenja in smrti naravnih pojavov, kot so reke, izviri in naravne formacije. Podnebne spremembe so vse večji krizni moment v naši družbi, moja umetnost pa izpostavlja resnost teh vprašanj. Vsako moje umetniško delo odraža razumevanje krhkosti našega okolja.« (Sonfist, 2000)

Agnes Denes je svoj newyorški umetniški projekt izvedla kot soočenje med konkretno urbano krajino velemesta, ki je takrat veljala kot najbolj urbaniziran košček sveta in orjaškim žitnim poljem. Projekt *Žitno polje – soočenje*

(*Wheatfield — A Confrontation*) je izvedla leta 1982, ko je velikansko, 0,8 hektarja veliko zemljišče na spodnjem Manhattanu zasejala s pšenico. Pšenica je rasla, dokler ni dozorela, ko jo je s pomočjo kmetijskih strojev požela. Ko je bila pšenica požeta, je potovala v 28 mest na planetu. Umetnica jo je predstavljala v obliki *Razstave za konec lakote (The International Art Show for the End of World Hunger)*. (Denes, 2019) Ta pionirka ekološke umetnosti je šele leta 2019 pri 88. letih v newyorškem razstavišču The Shed doživela svojo prvo pregledno razstavo *Agnes Denes: Absolutes and Intermediates*.

NEINVAZIVNO POSEGATI V NARAVO, POSEGI NAJ BODO REVERZIBILNI

V slovenski umetnosti lahko landart skoraj izključno povežemo s prehodom v tretjo fazo v delovanju skupine OHO ali – še natančneje – z obdobjem nekaj poletnih mesecev leta 1969, ko so si njeni predstavniki za obliko svojega delovanja izbrali »poletne projekte«. Oblika landarta je pri nas posebna, manj invazivna do okolja, manjših dimenzij in s tem, namesto monumentalna, bolj človeška, že vnaprej namenjena temu, da čas za njo hitro zabriše sledove. (Zabel, 2007, 29–30) S temi projekti se je naravni prostor skupini potrdil kot edino veljavno prizorišče, ki mu gre namenjati umetniško pozornost.

David Nez je julija 1969 okoli Ljubljanskega gradu ovil 400 metrov prozornega laksa s premerom 0,2 milimetra. Po ovitju ga je skrbno odmotal, potem pa razrezal, nato pa kose prilepil na 50 razglednic in jih razposlal po svetu. (Zabel, 2007, 63) V istem poletju leta 1969 je Milenko Matanović izvedel projekt *Žito in urvica*, ki ga sestavljata žitno polje in vrvica, ki poleže žitne klase v formalno jasni ureditvi poležanega žita. Samo napeta vrvica določa oblikovno formacijo – ko jo odmaknemo, je naravno stanje tako kot pred posegom. Z izbiro priljubljenega motiva žitnega polja se je projekt še dodatno ujel v dimenzijo prepoznavne slovenske umetnostne tradicije. Prav prestop med naravo in galerijskim prostorom, tudi v reverzibilni smeri, in zveznost prostorov, sta razlog, da pri OHO-ju distinkcija *site : nonsite* ne obstaja. Tudi z osveščanjem odnosa s predmeti in reflektiranega razmerja z družbo in naravo OHO vzpostavlja nove odnose med družbo in umetnostjo. Artikel je nadomestil umetniški predmet, umetnik je postal kultivator.

V Sloveniji je ledino celovite preobrazbe osebnostnega odnosa do narave na obravnavanem področju nedvomno še naprej oral Marko Pogačnik. V začetku 70. let, ko se je pri nas komaj začelo govoriti o ekoloških problemih, je s skupino prijateljev ustanovil komuno v Šempasu (Družina v Šempasu, 1971–1978), v okviru katere so živeli alternativno – biološko so kmetovali in zavestno komunicirali z naravo. Etična načela so prišla še bolj do veljave pri njegovem nadaljnjem delu, ko je med letoma 1979 in 1986 postavljaj mrežo

javnih spomenikov po Vipavski in Soški dolini. Po letu 1986 se je začelo novo obdobje, ko je s kiparskimi instalacijami, projekti odkrivanja silnic v naravi, zdravljenja zemlje in razpostavljanjem akupunktur in kamnov na ekološko osveščen način začel proces zdravljenja zemlje. (Pogačnik, 2012, 44–75)

ZAKLJUČEK

Véliko vprašanje, ki smo si ga postavili v tem besedilu, je, ali naj umetnost, katere namen je nositi okoljsko sporočilo, vrednotimo skozi prizmo družbene učinkovitosti tega sporočila. Je ta vidik pomembnejši od njenega umetniškega učinkovanja? Ali pa je med obema povezava in je likovna artikulacija dejavnik, ki poveča učinkovitost tega sporočila? Vprašanje razmerja med načeli okoljske etike in umetniškim delovanjem ne ponuja enostavnih odgovorov, saj posega v strukturo umetnostnega sistema, ki mu s spodmikanjem tradicionalnih kompetenc spreminja paradigmo. Galerijski in kritiški sistem namreč takih del ne moreta v celoti apropiirati, sicer jih izrabljata za reprezentančni videz boja za pravično stvar, a je družbeni prostor, kjer naj učinkujejo neke drugje. Po eni strani nas povezuje umetnosti z obvezo, da prenaša ideološka sporočila, zapoveduje verske resnice ali pa je propagandni aparat države, bega. V modernističnem stoletju smo bili skeptični, če je bila umetnost instrumentalizirana za družbenopolitične cilje. Od umetniških praks, ki se opredeljujejo kot okoljska umetnost (*environmental art*, tudi *environment* ali okoljska/ekološka umetnost, lahko tudi okoljskovarstvena umetnost), pa to pričakujemo. Vendar je situacija zdaj bistveno drugačna. Če so ideološka sporočila nekoč podpirala obstoječi družbeni red, težijo zdaj okoljski trendi v umetnosti k njegovi probrazbi. V strategijah delovanja si prizadevajo slediti načelom neinvazivnosti do okolja, uporabi organskih in potencialno razgradljivih materialov, krožnega delovanja in preišljene (ponovne) uporabe materialov. Spodbujajo etiko vzdržnosti, deurbanizacijo, renaturalizacijo in opozarjajo na podnebne spremembe. Do umetnosti, ki nastaja skladno z okoljskimi načeli, se ne moremo opredeljevati za ali proti, saj je njeno aprioristično izhodišče več primarne narave in manj človekove prisotnosti v njej.

Literatura

- Boetzkes, A. (2010): *The Ethics of Earth Art*. Minneapolis. London, University of Minnesota Press.
- Denes, A. (2019): *Absolutes and Intermediates* (Enderby, E., ur.). New York, The Shed.
- EKO 80 (1980): *1. jugoslovanski triennale Ekologija-umetnost*. Maribor, Razstavni salon Rotovž, 21.11. – 21.12.1980, brez pag.
- Kirn, A. (2004): *Narava – družba – okoljska zavest*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.
- Kozinc, Ž. (1971): *Matej Bor (1971). Nevarnejše od atomske bombe. Tovariš*, 13, 12–14.
- Mikuž, J. (2008): *Protislovja Jerajevega ustvarjanja. V: Zmagaj Jeraj. Slika, risba, grafika, fotografija*. Maribor, Umetnostna galerija, 20–43.
- Pajk, M. (2008): *Brez naslova. V: Zmagaj Jeraj. Slika, risba, grafika, fotografija*. Maribor, Umetnostna galerija, 220–231.
- Pogačnik, M. (2012): *Nazaj k umetnosti – naprej umetnost / Back to Art – Art forward, Marko Pogačnik. Umetnost življenja – življenje umetnosti / The Art of Life – The Life of Art*. Ljubljana, Moderna galerija / Museum of Modern Art, 33–75.
- Zabel, I. (2007): *OHO. Retrospektiva. Eine Retrospektive. A Retrospective*. Ljubljana, Moderna galerija / Museum of Modern Art.

Viri

- Fifty years of Dia: Robert Smithson, Spiral Jetty, <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty> (30. 6. 2024).
- Peterlin, S. (2012): Zelena knjiga o ogroženosti okolja v Sloveniji. *Proteus*, letnik 74, številka 9/10, 462–464. URN:NBN:SI:DOC-6QC8UW67, <http://www.dlib.si> (9. 7. 2024).
- Polajnar Horvat, K. (2009): Razvoj okoljske miselnosti v Sloveniji. *Geografski vestnik*, letnik 81, številka 2, 71–81. URN:NBN:SI:DOC-IAIT40B2 from <http://www.dlib.si> (9. 7. 2024).
- Sonfist, A. (2000): *Time Landscape*, https://web.archive.org/web/20080501063128/http://www.nycgovparks.org/sub_your_park/historical_signs/hs_historical_sign.php?id=6407 (30. 6. 2024).

PETRA ČERNE OVEN

Vizualni vidiki opismenjevanja v analognem kontekstu. Pregled izbranih gradiv s področja opismenjevanja v preteklosti

Članek 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).

TRJE NEPOVEZANI SPROŽILCI TEME RAZISKOVANJA

Raziskovanje na tem področju se je začelo zaradi treh sicer nepovezanih uvidov, ki so pritegnili mojo pozornost: prvo opažanje je bilo, da se rokopis v starejšem življenjskem obdobju začenja izgubljati oz. da ljudje v svoji visoki starosti začenjajo izgubljati sposobnost negovanja svojega rokopisa (govorimo o starosti nad 80 let), in to ne glede na sistem, v katerem so se učili pisati in razvili svojo lastno pisavo; pisava je skratka povezana s kognitivnimi sposobnostmi in motoriko.

Drugi sklop opažanj je bil vezan na dejstvo, da ima trenutni sistem opismenjevanja – sploh v času korone na osnovnošolski stopnji – številne težave in je neučinkovit, sploh pri poučevanju tistih otrok, ki imajo težave s koncentracijo, motoriko ali samodejnim ponavljanjem vaj.¹ Nekateri otroci pisane pisave v prvi triadi sploh ne usvojijo do zadostne mere, da bi jo funkcionalno uporabljali. S tem je povezan problem, da šolski sistem še vedno ni prilagojen novim generacijam otrok, ki med seboj primarno komunicirajo z elektronskimi napravami. Če pisave ne usvojijo v okviru šolskega kurikuluma, je posledično ne uporabljajo niti v vsakodnevem življenju.

Moje opažanje ni bilo osamljeno: izkazalo se, da imajo nekateri otroci resne težave s tekočim pisanjem na roko, slabša sposobnost pisanja pa je povezana s slabšimi rezultati pri pisanju in oblikovanju besedil ne le na nižji stopnji, temveč tudi pozneje. Podatki študij kažejo, da 10 % učencev petih, šestih in sedmih razredov izkazuje tekoče pisanje z roko, ki je podobno povprečnemu dosežku učencev v tretjem razredu. (Limpo, 2018; Alves, 2015) Dejansko je v dobi, ko so digitalne naprave vse bolj razširjene (govorimo o zadnjih 15 letih, ko so pametni telefoni za branje in pisanje sporočil že začeli nadomeščati prenosnike in stacionarne računalnike), vprašanje o pisanju z roko postalo predmet razprav tako v izobraževalnih in pedagoških kot tudi tipografskih strokovnih krogih.

Na tem mestu pridemo do tretjega razloga za področje raziskovanja, ki pa je strokovne narave: sodelovanja avtorice v mednarodnem raziskovalnem projektu *Primarium*². Inicirala in vodila ga je neodvisna založniška hiša za črkovne vrste TypeTogether, finančno ga je podprlo podjetje Google. Pri projektu je šlo za sodelovanje več kot 70 raziskovalcev iz različnih strok, iz več kot 40 držav na petih celinah. Namen študije je bil zbrati, urediti in ponuditi ključne informacije o poučevanju pisanja z roko v osnovnih šolah. Projekt je vključeval analize prisotnosti tematike pisanja na roko v šolskih učnih načrtih, analize konkretnih modelov pisanja z roko, ki so formalno predpisani kot del šolskega programa, in tudi gradiv, orodij in metod, ki jih lahko najdemo izven

1 Opažanje je neformalno, omejeno na manjše število generacije otrok, rojenih leta 2011, ki so vključeni v redno osnovnošolsko izobraževanje na različnih šolah v Ljubljani.

2 Več informacij je na voljo: Primarium, <https://primarium.info> (6. 9. 2023).

formalnih dokumentov, pa se vseeno dejansko uporabljajo v vrtcih in šolah. Projekt je ob koncu prve faze pokrival 33 držav in 58 modelov, ki so v uporabi v osnovnih šolah, a se podatke še pridobiva.

Eden od rezultatov projekta je prosto dostopen vir, namenjen tipografski in izobraževalni skupnosti. Projekt *Primarium* ponuja edinstven in celovit pogled, ki omogoča poglobljeno kontekstualno analizo kompleksnih dejavnikov, ki vplivajo na to, kako se otroci učijo brati in pisati – od prednosti učenja pisanja z roko do najučinkovitejših trenutnih modelov pisanja z roko in učnih metod. Izčrpní podatki, zbrani in predstavljeni v *Primariumu*, so bili pozneje uporabljeni za razvoj inovativnega odprtokodnega variabilnega tipografskega sistema, poimenovanega *Playpen*. Slednji v končni različici omogoča ustvarjanje pisav, značilnih za posamezne države, z mešanjem in usklajevanjem strukturnih različic črk ter njihovo zbiranje v eni sami pisavi, ponuja pa tudi možnost prilagajanja parametrov, kot so hitrost poteze, velikost podaljška navzgor in navzdol (*ascender/descender*), kontrast reza in naklon. S tem je izobraževalni sektor pridobil odlično orodje za ustvarjanje prijaznejših didaktičnih gradiv.

Ker sem za ta mednarodni projekt začela raziskovati osnovne dokumente s področja Slovenije, ki so mi bili na voljo v omejenem času, sem se odločila, da to področje za ta članek tudi bolj poglobljeno raziščem.

ŠIRŠI KONTEKST RAZISKOVANJA: PISAVA

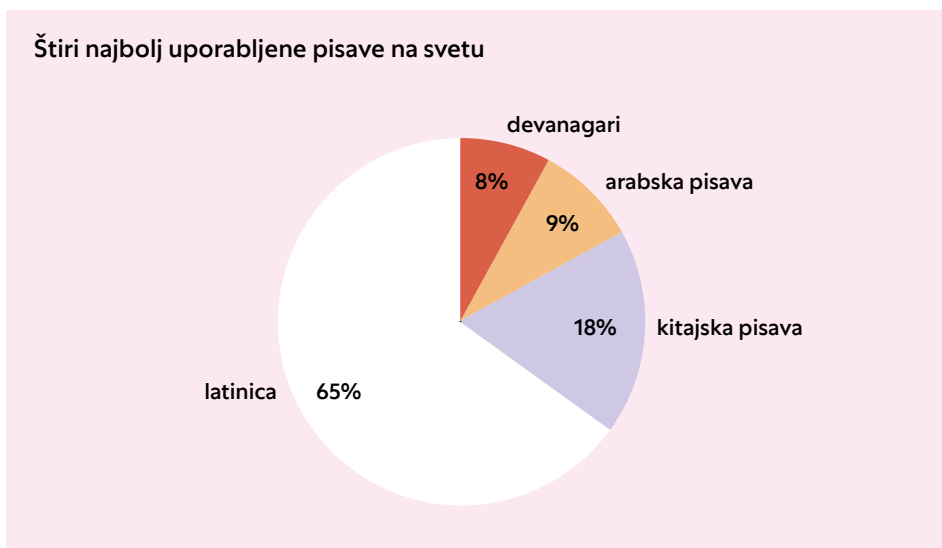
Pod pisavo pojmem v tem kontekstu »organiziran sistem znakov ali simbolov, s katerim lahko njegovi uporabniki jasno zapišejo vse, kar mislijo in čutijo«. (Jean, 1994, 12) Pogled v zgodovino nam jasno pokaže, da je pisava služila predvsem prenašanju sporočil, a to ne pomeni, da ni bil velik del razmislekov o njej posvečenih vizualnemu delu. Pri tem je bil vizualni vidik v veliki meri odvisen od tehnologije in orodij, ki so jih uporabljali. To se lepo odraža na številnih pisavah, ki sicer ne bodo v središču mojega raziskovanja, a so vredne omembe, saj so jih tehnologije, ki so bile takrat na voljo, zelo zaznamovale.

Prve pisave³ je mogoče zaslediti že v prvih pisnih dokumentih iz leta 3150 pr. n. št. z vtisnjenimi glinenimi tablicami Sumercev in Akadcev, kjer se lepo vidi, da je vtis v glino z ostro zašiljenim trstom določal obliko piktogramov, ki so vsebovali najprej računovodske in trgovske informacije, pozneje pa tudi književnost. V Egiptu je bilo podobno, razširila pa se je tudi

3 To so seveda samo nekateri primeri zgodnjih in protopisav, ki so zanimive za razvoj latinice. Po svetu so se v podobnih obdobjih vzporedno razvijali mnogi drugi sistemi pisav: v 2. tisočletju pr. n. št. so nastale kitajske pismenke, v predkolumbijski Ameriki so bili razviti zapisi, že od 3. stoletja pr. n. št. so na indijskem polotoku uporabljali pisave, ki so se pozneje razvile v devanagari. Sploh za devanagari je možno, da je ravno tako nastajala pod vplivom feničanske abecede.

uporaba materiala, saj so uporabljali tako glino kot tudi klesanje v kamen in pisanje na papirus. Oblika hieroglifov je estetsko gledano manj geometrična in manj stroga, ti pa se razlikujejo tudi vsebinsko, saj je za razliko od sumerske pisave sistem hieroglifov že od samega začetka upošteval govorjeni jezik (koptščino) in je bil veliko bolj kompleksno zgrajen sistem na več ravneh, zato je dovoljeval veliko natančnejše izražanje na več področjih.

Naslednji ključni premik je bil feničanski črkopis (pisava, ki ne zapisuje besed ali zlogov, temveč posamezne črke), ki je v 9. st. pr. n. št. dal osnovo za razvoj sodobnih črkopisov. Iz njega izhajajo tako arabska in hebrejska kot grška pisava. Okrog 5. stoletja pr. n. št. je že začel podpirati bogato antično književnost, nato pa se je po vsej verjetnosti prek Etruščanov razširil do bodočih Rimljanov, ki so črkopis prilagodili svojemu jeziku: latinščini. (Jean, 1994) Tako pridemo do ožjega področja, ki nas zanima, in sicer do alfabetičnega zapisa, ki ga uporablja latinica. To poudarjam, ker veliko opažanj velja samo za to vrsto pisave, ne pa za arabsko, hebrejsko, afriške ali katere koli druge svetovne pisave.



SLIKA 1: Diagram štirih najpogostejših pisav na svetu (osebni arhiv Petre Černe Oven).

Zgodovinski razvoj pisave je fascinantly ogledalo človeštva, njegove kulture in tudi njegove narave. Znanje je bilo dostopno aristokratskim slojem, pisati in brati je pomenilo imeti moč in je ostajalo privilegij skozi skoraj vso zgodovino. V zgodovini pisave se skrivajo nešteti detajli kulture, v kateri je nastajala, oz. kot razloži Barthes – pisava je zgodovinsko gledano neprestano protislovna dejavnost, ki se izraža kot dvojna postulacija: po eni strani je povsem tržni objekt, instrument moči in segregacije v goli družbeni realnosti, po drugi strani pa je praksa, povezana z nagonskimi globinami telesa ter

najsubtilnejšimi in najboljšimi umetniškimi izdelki. (Barthes, 2013 [1973]) Čeprav so vprašanja imperializma, segregacije in trženja, ki jih omenja Barthes – se pravi razvoj pisav zaradi političnih tokov v zgodovini, razvoj pisav zaradi trgovanja itd. – izredno zanimiva, se jih v tem prispevku ne bomo dotaknili. Prav tako nas v tem prispevku ne zanimajo kaligrafija, rokopisi skriptorijev in umetniške prakse, temveč se bomo poskušali osredotočiti na pisavo v njeni funkcionalni vlogi prenašanja sporočil.

Ker znanje zapisovanja in branja ni bilo dostopno vsem, je pisava v zgodovini služila tudi skrivanju tistega, kar ji je bilo zaupano: maloštevilni ljudje, ki so bili vanjo iniciirani, izobraženi, se niso samo zanimali za hermetizem, temveč so ga tudi izkoriščali. Pisava je bila del profesionalne razprave. Različne pisave so se razvijale zaradi pisanja pisarjev, tajnikov, ki so bili uslužbenci bogatih, in mnogi pisci so razvijali tudi učbenike za opismenjevanje drugih. Ostanimo zaenkrat pri dejstvu, da so se z razvojem šolstva zadeve demokratizirale in ljudje so z izobraževanjem dobili možnost branja in pisanja. To je bilo za procese mišljenja zagotovo zelo pozitivno — vsaj v obdobju od poznega 19. stoletja, ko je postal šolski sistem dostopen širšemu krogu ljudi, pa do sedanjosti, ko pisanje na roko usiha.

Ko je pisanje postalo samo po sebi umevno in dostopno, je pisava na nek način postala – predvsem v očeh jezikoslovcev – zgolj kod, orodje za govorni jezik. To je lahko problematično iz več razlogov. Pogled skozi zgodovinski vidik ponuja uvid, da pisave pogosto niso vezane samo na en jezik, in obratno – da se jezik ne beleži nujno samo v eni pisavi⁴. Prav zato moramo upoštevati dejstvo, da pisava in jezik nista nujno povezana. Drugi vidik se nanaša na eno od raziskovalnih vprašanj, ki bi ga rada izpostavila v projektu vizualne pismenosti, in sicer na povezanost pisanja na roko in aktivnosti s kognitivnimi procesi. Pisava je lahko namreč tudi rezultat toka misli, pisanja in beleženja, miselnih vzorcev, sprememb, ki so nastajale med pisanjem; pisava je lahko proces in beleži razvoj misli, je interval, zapis in premor med zapisom. Pisava ima vedno vizualni vidik, ki ni nujno vezan samo na funkcionalnost, temveč tudi na estetiko, vzorce, modele opismenjevanja ali vplive kulture, tehnologije, orodij in likovnega jezika.

V preseku raziskovanja me je v poznejših fazah tako tudi zanimalo, ali s spremenjenimi razmerami pri uporabi orodij za pisanje (digitalizacija) v sodobnem času potencialno govorimo o izgubi pomembnega procesa, orodij in veščin, ki lahko pozitivno vplivajo na naše kognitivne procese. Ta tematika je na mikroravni povezana z opismenjevanjem v šolskem sistemu in na makroravni z digitalnimi okolji na splošno. Zlasti v zadnjih desetletjih, ko v izobraževanju prevladujejo generacije milenijcev in generacije Z, se v

4 Eden od sodobnejših primerov je država Kazahstan, ki za pisanje uporablja cirilico, latinico in arabsko pisavo. Leta 2017 je država z dekretom predpisala fazni prehod v uporabo latinice do leta 2030. (Chen, 2018)

izobraževalnih krogih pojavljajo pomisleki glede uporabe digitalnih orodij (namesto analognega pisanja z roko) in njihovega vpliva na koncentracijo, možgane in kognitivne sposobnosti. Obstajajo posamezne pobude, ki skušajo spodbujati večšine pisanja z roko, in sicer z organizacijo delavnic, tekmovanj ali dodatnih dejavnosti v šolah. Žal pa so le-te s stališča tipografije in kaligrafije na amaterski ravni.

Človeška pisava – ne glede na tehnologijo – je bila večji del svojega obstoja povezana s človeško potezo in gibom roke. Šele v 19. stoletju, pravzaprav šele s širšo uporabo pisalnega stroja Hansen Writing Ball, ki je bil prvi komercialni in prodajani pisalni stroj v Evropi (Mares, 1909, 230), in z razvojem šolstva, je začela pridobivati drugačno vlogo.⁵ Prvi del te razprave bo zato zajemal kontekstualne informacije, ki bodo osvetlile položaj opismenjevanja na slovensko govorečih območjih, sploh v času, ko je bilo opismenjevanje eden od treh glavnih stebrov osnovnošolskega izobraževanja.

ZGODOVINSKI KONTEKST IZOBRAŽEVANJA IN OPISMENJEVANJA NA SLOVENSKEM

Reforma šolstva pod Marijo Terezijo

Reforme Marije Terezije in Jožefa II. v Habsburškem cesarstvu so leta 1774 v slovensko govorečih deželah prvič uvedle obvezno šolanje za vse otroke od šestega do dvanajstega leta starosti ne glede na spol. S preučevanjem gradiva od 19. stoletja dalje je postalo jasno, da so bile pisne metode vedno del širšega kulturnega okolja; tako lahko zasledimo vplive nemških, italijanskih, čeških in različnih jugoslovanskih učnih metod. Šolski zgodovinarji poročajo o številnih pisalnih vajah (*Probeschriften*), ki dokazujejo, da je bila estetika črk pomemben element v osnovnih šolah.

Opismenjevanje v 19. stoletju

Devetnajsto stoletje je v veliki meri za »šolsko pisavo« uporabljalo obliko pisave kurent ali kurenta, ki je bila predominantno v uporabi v nemško govorečih okoljih in je temeljila na poznosrednjeveški kurzivni pisavi. Znana je tudi pod imenom *Kurrentschrift* («kurzivna pisava»), *deutsche Schrift* («nemška pisava») in nemška kurzivna pisava. Do prve polovice 20. stoletja je veliko posameznih črk dobilo različne oblike. Glede na politično-kulturne vplive je logično, da se je uporabljala tudi v nekaterih naših šolah. Primer takih publikacij je kratka, 24 strani dolga knjižica *Anleitung zum Schönschreiben*

⁵ Leta 1865 je Danec Rasmus Malling-Hansen izumil pisalni stroj, poimenovan Hansen Writing Ball, ki so ga začeli tržno proizvajati leta 1870 in je bil prvi komercialno prodajani pisalni stroj. V Evropi je bil zelo uspešen, uporabljali pa so ga še v začetku 20. stoletja. Kot poroča Hiršel, je bil pri nas pisalni stroj redno v uporabi šele nekaj let pred drugo svetovno vojno (Hiršel 2014, 521).

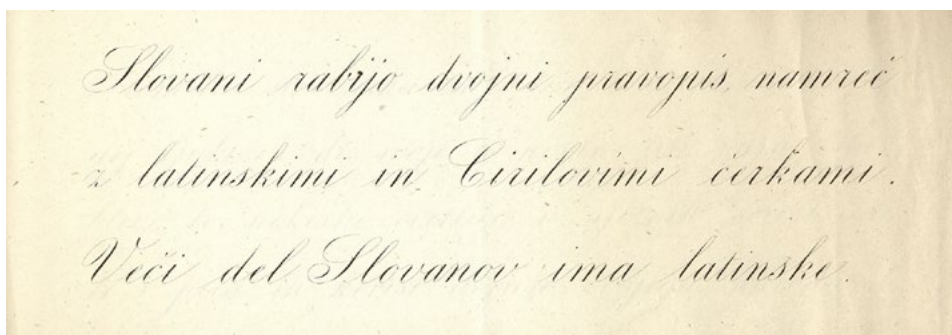
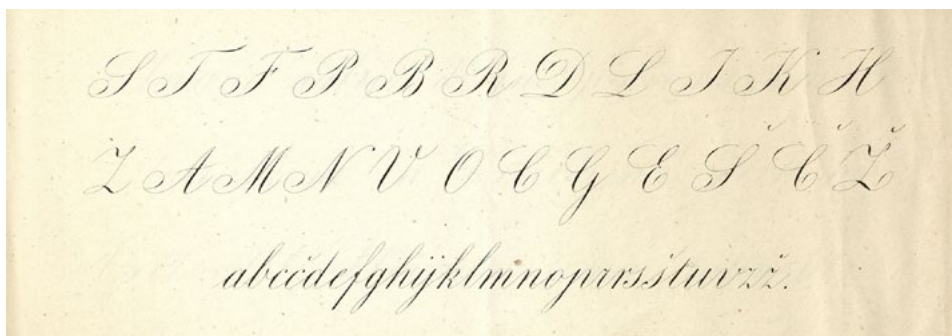
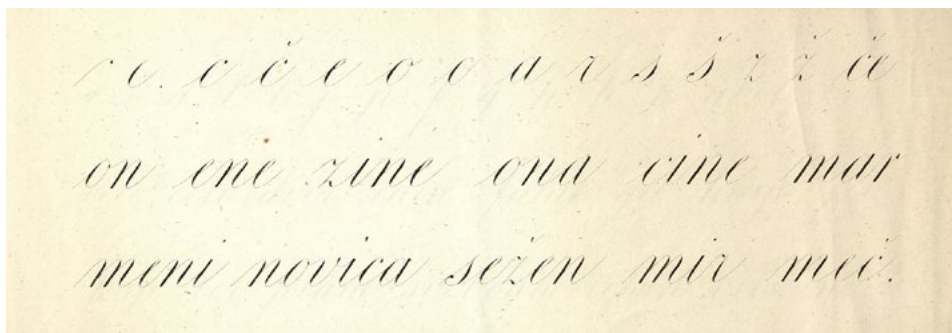
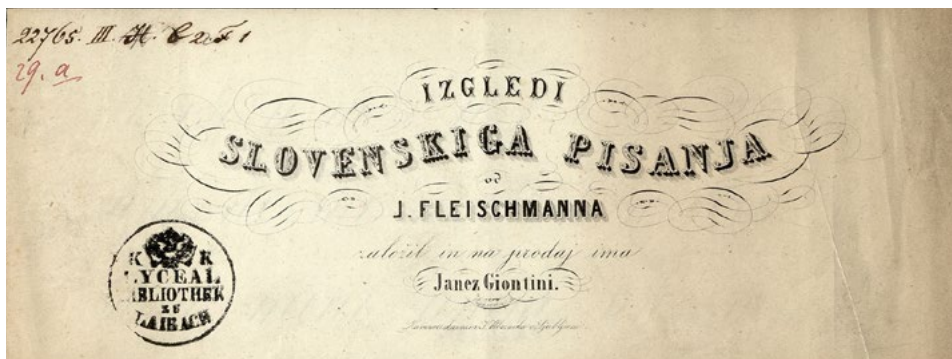
(Retzer, 1805), kjer najdemo poleg podrobnih podatkov, ki zadevajo tehnične specifikke pisanja (položaj roke, pravila za držanja peresa), tudi opise in primere pisanih črk.

Prve ohranjene tiskane šolske učbenike ali berila, ki so vsebovala primere tiskanih velikih in malih črk (za branje), a tudi vzorčnike črk za pisanje na roko, najdemo v sredini 19. stoletja. Kot primer lahko navedemo *Abecédnik za šóle po méstih* (1846), ki na strani 41 vsebuje pisavo, ki pa odstopa od nemške. Še najlažje bi jo opisali kot prilagojeno humanistično kurzivo – *lettera cancellaresca* – za pisanje v vsakodnevnih situacijah, na katero so vplivali italijanski vzori. V tem času se pojavijo že tudi pravi priročniki, ki vsebujejo samo vzorce črk, kot na primer *Izgleđi slovenskiga pisanja od J. Fleischmanna* (Fleischmann, 1848) ali pa *Slovenski lepomisni izgledi* (Centrih, 1849), ki sta bila oba litografsko natisnjena v Blaznikovi tiskarni. Oba kažeta pisavo, ki gre v smeri sloga kaligrafskega pisanja *copperplate*; ta se pogosto uporablja kot krovni izraz za različne oblike kaligrafije s koničastim peresom. Drugače pa se *copperplate* natančneje nanaša na sloge pisave, ki so predstavljeni v kopirnih knjigah, ustvarjenih z metodo globokega tiska (na primer s tiskanjem z bakrenimi ploščami). Zanje je značilen velik kontrast na linijah, ki izhaja iz menjav pritiska peresa.

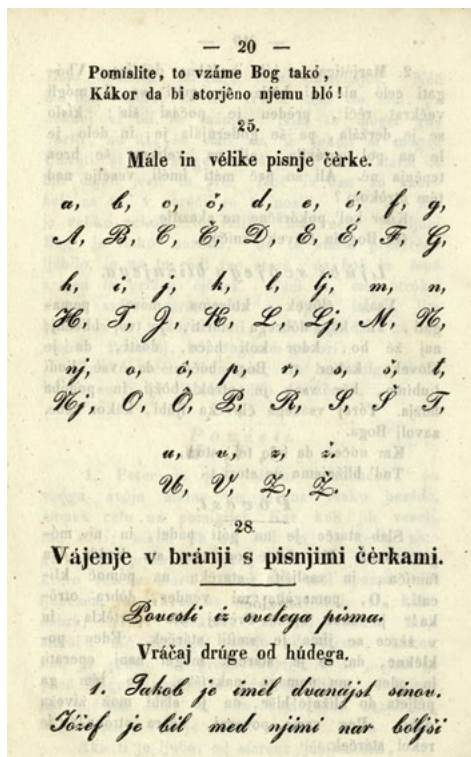
Berila, ki so bila natisnjena s knjigotiskom, navadno uporabljajo raznolike kurzivne pisave glede na font, ki je bil v tiskarski stavnici na voljo, saj je bilo treba v njem postaviti tudi primere besed in daljših besedil za vajo v branju in prepisovanju (*Abecednik*, 1850; Rožman, 1854; *Abecednik*, 1862). Ti seveda niso bili kakor koli prilagojeni enostavnosti pisanja, modeli pisav pa so bili izrazito kaligrafskega porekla.

Študija Janeza Levca in strokovna periodika

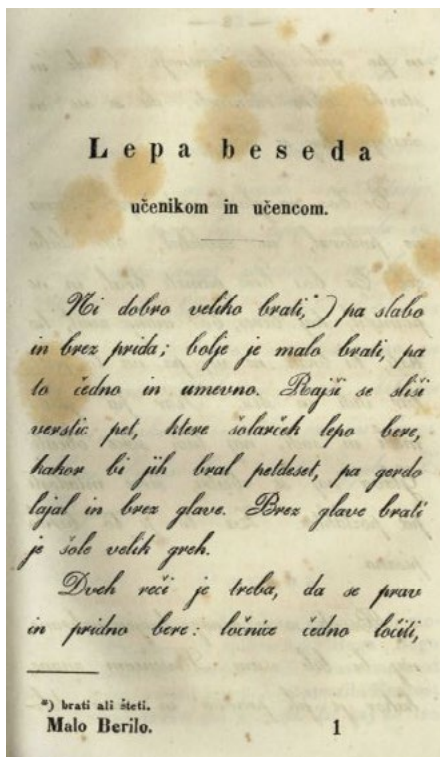
Iz sredine 19. stoletja izhaja tudi obsežna študija Janez Levca, učitelja iz Trsta, ki je bila litografsko natisnjena na Dunaju (Levc, 1849). Nanjo se sklicujejo tudi nekateri drugi avtorji v stanovskih pedagoških revijah in je imela potencialno velik vpliv (Belar, 1870; Stegnar, 1868). Levc je bil pri nasvetih, ki jih najdemo v prvem delu publikacije, zelo natančen. Govoril je o pomembnosti gibčnosti roke, izpostavljal pomembnost drže telesa in peresa. Učiteljem je svetoval, da naj učenci najprej vadijo risati vodoravne črte na večjem formatu, po treh do štirih tednih pa lahko prestopijo na delo v zvezkih. Učitelj naj vsako potezo (in pozneje vsako črko) za vajo pokaže na tabli, nato pa naj otroci to posnemajo v zvezkih. Poudarjal je, da mora učitelj gledati vsakega posameznega učenca, da ugotovi napredovanje celotnega razreda. Skupne napake naj učitelj izpostavlja in popravlja na tabli, da jih vsi vidijo. Avtor je poudarjal pomembnost ponavljanja – tudi v vsakem nadaljnjem razredu se je treba vračati nazaj, da je osnova pisave trdna in dobro pripravljena in da lahko učenec gradi na tej trdni osnovi.



SLIKE 2-5: Fleischmann, J., *Izglede slovenskega pisanja* od J. Fleischmanna, Ljubljana: Janez Giontini [1848], NP (dLib).



SLIKA 6: Abecednik za šole na kmétih, Dunaj: L. Grund, 1850, str. 20, (dLib).



SLIKA 7: Rožman, Jože, Malo berilo za prvošolce. Dunaj: Ces. kralj. bukvarnica za šolo, 1854, str. 1, (dLib).

Levc je opozarjal tudi na koncentracijo in motivacijo otrok ter poudarjal, da je potrebna pravilna odmera novosti oziroma znanja: nove primere naj se posreduje v majhnih korakih, da jih lahko učenci usvojijo. Po drugi strani mora biti gradivo ves čas dovolj sveže, da se otroci ne dolgočasijo: »Otroke le nove reči obudujejo; zato je naj se jim le malo na enkrat daja, pa večkrat spreminja. Posamezne čerke, besede in poslednjič kratki sestavki so našimu namenu in poterpežljivosti otrok bolj pristojne vadbe, kot prepisovanje celih pisolistov in sestavkov. Tako prepisovanje je le za ponovljenje vsiga skupej in za pridobitev splošne enakošnosti dobro.« (Levc, 1849, 20).

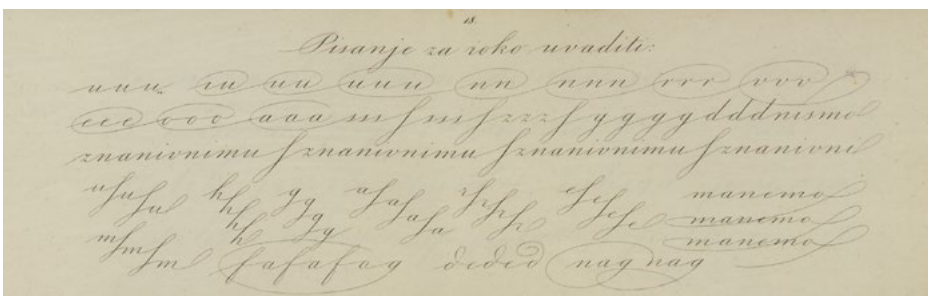
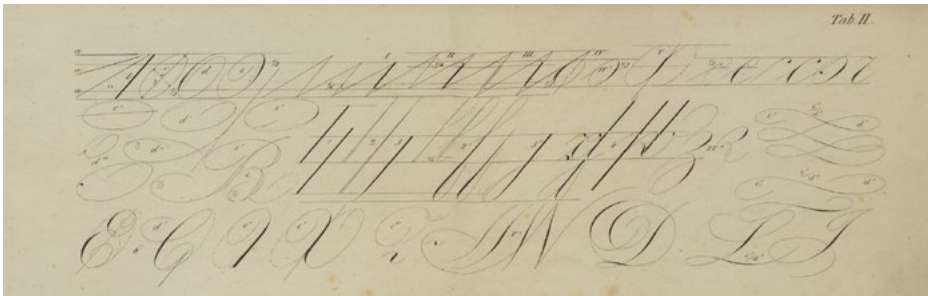
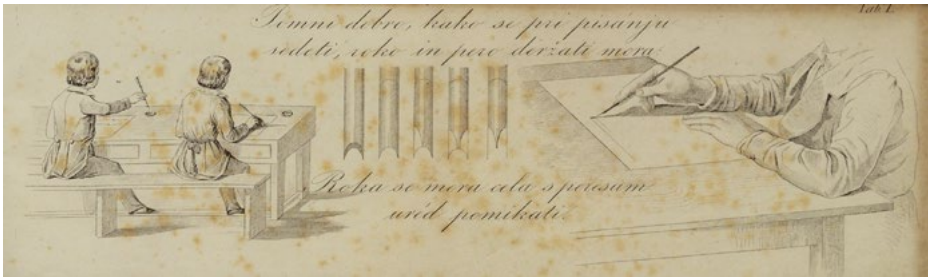
Njegovi nasveti glede pedagoških pristopov ne odslikavajo našega splošnega razumevanja »stare šole«, ki naj bi učila predvsem s palico: ves čas je poudarjal, da je pomembno pridobiti ljubezen do pisanja, zato je predlagal, da je treba otroke, še posebej manj uspešne, pohvaliti tudi za najmanjši uspeh, saj se s tem dvigujeta njihova motivacija in optimizem, da ne obupajo. Vzporedno s tem pa je treba od dobrih učencev pričakovati več, da jim ne postane dolgčas.

Od strani 25 dalje vsebuje priročnik obširno vizualno gradivo za vaje, ki se stopnjujejo do pravih virtuoznih kaligrafskih vadnic. Slog pisave je še

najbližji pisavi *copperplate* (v angleško govorečih državah *roundhand*), ki zahteva občutljivo prilagodljivo kovinsko pero, saj lahko to pod pritiskom ustvarja različne debeline linije. Na koncu avtor predstavi tudi gotico, cirilico in ornamentirane črke.

Fascinantno je torej, kako je Levc obdelal pravzaprav vse pomembne teme, ki so bile potrebne, da je lahko učitelj v razredu učence res naučil pisati z roko. Izpustil ni niti tehnologije oziroma orodja tistega časa, saj je komentiral tudi pisala: »jeklena peresa«, kot jih je imenoval, »so gotovo ena nar lepših znajbd našiga stoletja, in lepopisarjem in drugim takim možem silno koristne; v rokah učencov pa, posebno dokler je še treba roko v prosti gibčnosti urediti, jih ne morem hvaliti, temuč naravnost povem, de so škodljive.« (Levc, 1849, 20) Levc jih je v začetnih razredih celo odsvetoval, v višjih razredih pa naj se jih uporablja tam, kjer je že potreben poudarek na lepoti, enakomernosti in estetskosti pisave in kjer se učenci ne ukvarjajo več s samimi oblikami črk in branjem.

V drugi polovici 19. stoletja so se že tudi v strokovni periodiki pojavili članki o tem, kako bi bilo pravilno pristopiti k poučevanju opismenjevanja. Feliks Stegnar je objavil kar dva zanimiva članka. Iz njegovih besed vidimo, da je bila tema zelo pomembna, saj je zapisal: »Pri vsakem nauku je treba skerbeti, da se ga povzdigne do popolnosti« in dodal: »Akoravno gradivo lepopisnega nauka obsega le malo in véliko abecedo, je ta nauk v oziru na njegovo estetično in praktično stran tako obširen, da se na tem prostorčku ne more vsestransko pretresovati.« (Stegnar, 1868, 276) Iz tega članka v *Učiteljskem tovarišu* izvemo, da so učitelji uporabljali črne, po možnosti kavčukove table, na katere so pisali s kredo. Table so morale imeti za prva dva razreda vnaprej narisane tanke ravne črte, po možnosti z rdečo oljnato barvo, da je lahko učitelj pisal enakomerno, učenci pa so črke kopirali v svoje zvezke. Pozneje, v tretjem in četrtem razredu, se črte na tabli niso več uporabljale, saj se je od učencev pričakovalo, da bodo že napredovali. Zdi se, da so še največ težav imeli učitelji, saj so bile dobre krede, s katerimi bi se dalo lepo estetsko pisati dvodebelinske in okroglin polne črke, težko dobavljive. Stegnar nam je ponudil tudi vpogled v orodje učencev. Ti so pisali z jeklenimi peresi, ki so učencem povzročala prenekatero tegobo, »težke in negibljive roke«, in predstavljamo si lahko, kakšni so bili izdelki. Drugi problem, ki ga je izpostavil, sta bili kakovost in cena zvezkov, ki so jih učenci uporabljali, pri čemer se je avtor kritično odzval na dobičke knjigarjarjev, ki so prodajali slabo robo. Zavzemal se je za kakovosten, gladek papir, na katerem se pero ne zatika; ki je zadosti debel, da črke ne presejajo z ene strani na drugo; zvezki naj bi imeli najmanj dve celi poli (16 strani), da bi lahko učenec vanje napisal vsaj 10 vaj. Avtor se je obregnil tudi ob neučinkovite marketinške pristope, v katerih so tiskarji dodajali nerelevantne slike, ki so jih pobirali iz časopisja, namesto da bi bili ovitki zvezkov barvno kodirani za razlikovanje in vsebovali logični naslov »Lepopisne vaje«.



SLIKE 8-12: Janez Levč, Slovenski lepopisni izgledi, Dunaj: Kamnotiskarnica Eduarda Sieger, 1849, NP (dLib).

Velik del napotkov za izboljšave se je nanašal na črte, ki naj bi jih vsebovali zvezki. Te je predpisal glede na potek opismenjevanja: prvi zvezek mora imeti »redke vrste po dve čerti za toliko časa, dokler se ne začne dolgih čerk pisati«, nato se spremenijo v štiri vrste, ki so bolj razmaknjene, da se hitreje opazijo napake. Metodo je imel razdelano do pol leta natančno; v tretjem zvezku se črte zgostijo, v četrtem pa ostane samo še ena. Pri tem je opozoril, da je napredovanje učenca tisto, ki narekuje obliko didaktičnega gradiva, ki naj ga uporablja. Učenci naj si pri tem prehajanju na zvezke brez črt (peta oblika zvezka) pomagajo tudi s podlagami s črtami (*Lagelinien*), ki so služile tudi pravilnemu kotu kurzivne pisave, ki so se je otroci učili, in so spodbujale enakomernost v naklonu. S tem sistemom so učenci do četrtega razreda usvojili toliko veščine, da so pisali v brezčrtne zvezke. Za pomoč je predlagal tudi dodatno črto na levem in desnem robu zvezka po vertikali, saj se je s tem, kot pravi avtor, povečala pazljivost.

V isti reviji se je avtor v drugem delu posvetil lastnostim lepega pisanja in ta del je za nas v tej fazi še posebej zanimiv, zato ga posredujem v celoti:

- »1. **Pisanje naj se vjema s pravili naravnosti. Naravno je pisanje, če so pismenke, ki segajo čez tri ali štiri čerte, na verhu tanke, spodaj pa nekoliko krepkeje postajajo, kakor je n. p. smreka, kakor so štiri glavne hišne stene, ročnik vozaškega biča i. d. Posebno veljá to za nemško pisanje. Naravno je dalje pisanje, če so poteze tanke tam, kjer so naj bolj na okroglo zavite; le tanke stvarice se dajo upogovati.**
2. **Ravnornost je v tem, da se posamesni deli čerk vjemajo v dolgosti, širokosti in sploh v velikosti. Posebno naj bodo zgornje lopotične zanke pri veliki abecedi slovenskega pisanja na levo in desno ravnornostno iz dveh polovic. Spodnje poteze, ki nosijo zgornje, naj bodo nekoliko večje, drugače tiščé na spodnje dele pismenk.**
3. **Kinč slovenskih, posebno vélikih pismenk je krogovitost. Zarad te lastnosti je slovensko ali latinsko pisanje toliko težji od nemškega. Krogovitost je tudi prvi pogoj pri ornamentalnem risanju. Preden se deček ne privadi s prosto roko krogov risati tako, da se izurjeno oko, ogledovaje popolni mir, ne zadovoljuje, ne opravi mali risar nič z ornamentom. Slovensko pisanje je tudi nekako ornamentalno risanje. Vsi potegljaji, kateri so zarad lepšega, naj bodo v resnici lepi, mirno in lahko zaviti. Primerjaje nalomnjeno verbokvo, desko ali kaj takega z lepo zvitem jeklenim peresom od ure, ali s krogovito ribjo kostjo naj dá učenik otrokom napake preiskovati v voglatih, slabo krogovitih potegljajih, in sicer že v prvem razredu. Dobro je, mladino že v zgodnjih letih vaditi dobrega ukusa.**

4. **Tesno zvezana s krogovitostjo je lahkost. Vsi potegljaji naj se lahko razliva v eden v drugega brez silovitega okrajšanja ter skupostne tesnobe. Slednjič tudi [sic]**

5. **Stanovitna lega pisanje izverstno dela. Oblika posamesnih čerk je mnogokrat dobra, a v skupščini se vidi silni nemir. Ako podaljšamo neenako ležeče čerte, našli bodemo, da se križajo. To jako kazí lepoto pisanja. Stanovitna lega se naj hitreji doseže s podloženimi ležečimi čertami, in če kotiček med levim papirjevim krajcem in spodnjim robom klopí, na kterege se otroci tako radi a napačno naslanjajo, vedno enak ostane, ako nikakor ni moč si osvojiti g. Levčevega načina.» (Stegnar, 1868³, 315–316)**

Če v prvem delu, ko je govora o gradivu in metodah, njegovi opisi zvenijo z današnjega vidika bodisi romantični bodisi celo nostalgični, je zanimivost tega članka ravno v tem, kako natančno je tematika obravnavana v drugem delu. Avtor je zaznal razlike v metodah in modelih pisave, po katerih naj bi se otroci učili glede na izvor jezika (razlikovanje med nemškimi in italijanskimi vzori), zavedal se je in poudaril sposobnost motorike otrok, tudi to, kako jo je treba razvijati, in istočasno govoril o okusu oz. vzgoji otrok glede estetike. V nadaljevanju je razkril tudi metodo sestavnih delov črk oz. potez, ki se v nekaterih črkah ponavljajo in jih lahko učenci za vajo pišejo najprej posamezno, preden jih uporabljajo v celotnih črkah. Ker otroci že obvladajo posamezne poteze, je potek poteze enostavnejši, bolj tekoč, nove oblike črk pa lahko sestavljajo hitreje.

Ker je model pisanja takrat temeljil na dvodebelinski potezi, ki je za začetnike zelo kompleksna (praktično kaligrafska v današnjem pogledu pisanja), je bil velik del članka posvečen natančno opisanim vajam, kako lahko učitelji učencem razlagajo in namenjajo manj obsežne vaje, da bodo vzporedno usvojili tako orodje kot oblike posameznih delov črk. Pri tem je uporabljal zanimive metode, kot je na primer tista, pri kateri otroci obračajo zvezke za določene poteze ali črke na glavo, kar omogoča neobremenjeno učenje poteze, ki jo nato pogledajo s pravega konca, in druge metode, ki so omogočale raznovrstne lažje načine izpopolnjevanja veščine pisanja. Avtor je izpostavil tudi najzahtevnejše črke, sploh s stališča dvodebelinskosti poteze, in nato predstavil načrt vrstnega reda nizanja učenja malih kurzivnih črk glede na posamezne poteze, ki se jih lahko učenci učijo, da bi lahko nato sestavljali vedno zahtevnejše črke. Nato je prešel tudi na vrstni red učenja velikih pisanih črk. Zanimivo bi bilo vedeti, kakšen vpliv je lahko imelo takšno besedilo, objavljeno v stanovskem časopisu za učitelje, a tudi brez tega predstavlja fascinanten dokument o tem, kako pomembno je bilo lepomisje in kakšen je bil način razmišljanja o tej temi v tem času.

V isti reviji L. Belar dve leti pozneje objavi članek z naslovom *O lepopisju*. V njem je jasno poudaril, da so eden od pogojev za napredek pri učenju didaktični pripomočki. Zanimiva je razlika, ki jo je poudaril med nekom, ki »lepopisari« (v današnjem času bi mu lahko rekli kaligraf, saj poklicnih pisarjev nimamo), in med učiteljem lepopisa. To je povezal s pomembnostjo metod pri poučevanju pisanja. Belar je omenil Levčeva gradiva in razložil, da je prav on vpeljal »amerikansko metodo« lepopisja, a žal ni razložil, v čem naj bi bila metoda ameriška. Zelo jasno je, da je Belar Levca zelo cenil, saj je njegovo metodo zelo hvalil. Iz lastne izkušnje je dodal, da bi tej metodi koristilo, da bi v zvezkih oziroma na gradivu za vaje za učence dodali *polegne čerte*⁶, pri čemer je imel v mislih vnaprej natisnjene poševne pomožne črte, s katerimi bi učenci lažje enakomerno zapisovali kurzivne pisane črke. (Belar, 1870)

Šolska reforma ob koncu 19. stoletja in ukinitvev predmeta »Lepopisje«

Šolska reforma po osnovnošolskem zakonu iz leta 1869 je pomenila, da so odprli veliko novih šol, saj je zakon med drugim uvedel obvezno šolanje tudi za dekleta. Prispevek v *Učiteljskem tovarišu* nam razkrije, da je bil v letu 1874 v učnih načrtih predmet »Lepopisje« preimenovan v »Pisanje«, kar že kaže na ločevanje fokusa predmeta: poudarek se je premikal v smeri pravopisa in vsebin napisanih dokumentov, ne pa v smeri estetike in veščine »lepega« ali celo umetelnega pisanja. (L. I., 1883) Avtor je v prispevku poskušal vplivati na konceptualno zasnovu in oblikovanje zvezkov, ki so bili otrokom na voljo, in argumentiral pomembnost ločevanja zvezkov na različne stopnje, predvsem v povezavi s tem, kako naj bodo v zvezkih pripravljena črtovja, ki so bila učencem vodilo v posameznih fazah opismenjevanja. Po njegovih navedbah tudi otroci v 5. razredu še vedno potrebujejo bodisi podlago bodisi vnaprej natisnjene črte, saj drugače ne zmorejo pisanja v ravnih vrstah. Vidimo tudi, da so v šolah modele pisav spreminjali: očitno so začeli z enostavnimi pisanimi črkami, ki so jih nato stopnjevali do bolj umetelnih in kompleksnih kaligrafskih modelov. V tem članku je namreč avtor omenil, da lahko v 4. ali 5. razredu, če ni v razredu prevelikega števila učencev, učitelji poskusijo tudi s »francosko okroglo pisavo«. Vzorcev ni priloženih, po vsej verjetnosti pa je šlo za pisavo v slogu pisav *bâtarde coulée*, ki so bile zelo tekoče, a lahko tudi zelo dekorativne. Avtor je nadaljeval, da je sicer ta pisava predpisana šele za 6. razred, »toda učitelj, ki je sam tega pisanja dobro zmožen, lahko odmeri 1–2 meseca tem lepim črkam, ki se dandanes tako zelo rabijo, zlasti pri trgovini.« (L. I., 1883, 53)

Med članki o lepopisju najdemo tudi članek v treh delih z naslovom »Lepopisje v narodni šoli« Franja Gabrška (1883), ki vsebuje neposredne

⁶ Lucijanu Bratušu se zahvaljujem za svetovanje pri pravilnem razumevanju izrazov v Belarjevem članku.

pozive k temu, da se mora vse začeti z izobrazbo učitelja, za katerega ni zadosti, da je tehnično izurjen, temveč mora dobro poznati tudi metode, s katerimi lahko učence nauči lepopisja. Prepričan je bil, da bo uspeh dosegel le tisti učitelj, ki bo teorijo in prakso povezal v celoto. (Gabršek, 1883, 311) Poleg tega bi moral učitelj imeti tudi širši pogled na pisavo in estetiko in bi se moral zavedati pomembnosti lepe pisave – le tako bo lahko učence pripeljal do zelenega cilja. Gabršek pomembnost pisave za tisti čas opiše z besedami:

»Lepa pisava se vsakemu prikupi. Lepo pisan list se sam priporoča. Važno je torej, da se užé otroci priučé lepej in razločnej pisavi, kakeršna se v poznejšem življenji potrebuje. Pa ne samo praktično življenje zahteva lepe pisave vedno in vedno, tudi šola sama za-se térja te izurjenosti, kajti kako li bi mogli učenci razne pismene naloge lepo, snažno in pravilno izdelovati, ako ne bi se tega popolnem privadili? S prav urejenim lepopisjem uri se roka in okó, bistri se vzmožnost zaznavanja, obrazuje se čút za snažnost, za red in za lepoto, pouspešuje se pravstvenost, krepi in utrjuje se volja.« (Gabršek, 1883, 309)

V tem prispevku ne bomo vrednotili estetskih parametrov, ki so v 21. stoletju seveda precej drugačni, kot so bili pred dvema stoletjema, a določeni uvidi avtorja so še vedno zelo pomembni tudi za sodobni čas: jasno je, da je bila pisava takrat eno od orodij za spodbujanje likovnosti, prva možnost za razvijanje sposobnosti opazovanja vizualnega sveta (torej na nek način razvijanje vizualne pismenosti), poleg tega pa je proces pridobivanja veščin pisanja zaradi svoje narave omogočal tudi razvijanje discipline, krepitev estetskih občutkov, reda in delovnih navad na začetnih stopnjah akademskega uspeha. Za pisanje je bila potrebna disciplina, pa tudi vztrajnost, natančnost in koncentracija; skratka lastnosti, ki tudi v sodobnem digitalnem času vse bolj postajajo predmet razprave.

V drugem in tretjem delu prispevka Gabršek zelo natančno opiše, kakšna naj bi bila uspešna metoda opismenjevanja. (Gabršek, 1883²) (Gabršek, 1883³) Otroci si morajo oblike najprej ogledati, po možnosti na tabli, kamor jih zapisuje učitelj. Ker učenci učitelje v vsem posnemajo, je nujno, da učitelj vedno – ne samo pri lepopisju – piše z lepo pisavo. Ko otroci razumejo skelet in obliko črke, mora učitelj razložiti posamezne dele črke, velikost posameznih delov, razmerja med njimi, debelino poteze in kako se zaključki vežejo z drugimi črkami. Nato poučevanje preide na primere v besedah, da se zajame čim več kombinacij, otrok pa mora oblike ponotranjiti, te mu morajo postati mehanske, da jih bo lahko pozneje intuitivno zapisoval sam. Vedeti moramo, da se je vse to dogajalo v večini na majhnih tablicah, na katere so otroci pisali s kredo. (Hojan, 2014) Opisovanju in razlagam je sledilo pisanje v zvezke, a pred tem je bilo treba nujno opraviti »pripravljalne vaje«, ki so obsegale vse od vaj

za podlahet do vaj za sklepe roke, sklepe prstov; vse to se je izvajalo za mizo, kjer je učenec pisal. Lahko bi celo rekli, da je bila prisotna neke vrste fizična telovadba, skozi katero so otroci osmislili uporabo telesa in se prek motoričnih vaj pripravili na pisanje.

Avtor lucidno razlaga tudi, da sta pisanje na ploščice s kredo in pisanje s peresom na papir dve zelo različni dejavnosti in da je zato treba skrbno vključevati načine, kako podpreti prehod z ene na drugo. Eden od načinov je bil pisanje v zvezke s suhim peresom – da se roka učencev privadi na poteze – in šele nato s črnilom, ki je otrokom povzročalo velike težave. Kar nekaj pozornosti je bilo zato posvečene učenju držanja peresa, gibu njegovega pomakanja v črnilo, pa tudi pokončnemu sedenju brez dotikanja mize, z nogami ravno postavljenimi na tla. Avtor daje konkretne napotke: desna podlahet od sredine naprej počiva na klopi, leva podlahet je vzporedna mizi in drži zvezek. Pero se ne sme držati krčevito, roka mora biti mehka. Pero držita palec in sredinec, kazalec pa na njem leži; prsti so rahlo upognjeni, ne togi; vsakemu detajlu je bila skratka posvečena posebna pozornost. »Vse to mora učitelj vedno in strogo nadzorovati in se napačnemu držanju telesa in peresa z vso močjo upirati, kajti slabo sedenje škoduje zdravju, slabo držanje peresa pa prikupnemu in gladkotekočemu pisanju.« (Gabršek, 1883², 328) Ne morem soditi, ali bi sodobna stroka podpirala vse navedene informacije, zagotovo pa bo lahko vsak, ki se ukvarja z ergonomijo, potrdil, da je to zelo pomemben del napotkov za dobro delo.

Avtor v povezavi z lepo in enakomerno pisavo omenja metodo, ki se v šolah pogosto uporablja, in sicer pisanje »po taktu«:

»Ta metoda olajšuje pisanje, je zakonito urejuje in stori, da se morajo rabiti le proste in določne pisne oblike. Ta metoda je tudi vzgojevalna, kajti nagle učence opovira v prehitrem pisanji, počasne vzpodbuja, da pišejo hitreje, sploh pa obvaruje otroke samohotnosti. Vsi otroci morajo jedno in isto v jednom in istem času delati, torej se ne pripušča nikako osobno razvijanje otroškega rokopisa. (...) Nobeden učenec ne sme šepetati, nobeden nima svoje volje, vsi se morajo podrediti zapovedujočej volji učiteljevej, kateri jih vodi po taktu; tudi najsvojeglavnejši učenec se mora udati in z drugimi vred pisati; vsaka zamuda in vsaka napaka se takoj razvidi in vsem ob jednom lahko dokaže in popravi. In posledek tega je, da je vsa pisava jednakolična kakor iz jednega peresa.« (Gabršek, 1883², 328)

Ta del nam kaže tudi drugo plat pedagoškega pristopa, ki je spodbujal disciplino, palico in po potrebi prisilo. Metodo so zagotovo uporabljali, saj se je povečevalo število učencev v šoli in se učitelji niso mogli več ves čas ukvarjati s posameznimi učenci. Vse je začelo iti po tekočem traku, po ritmu,

z uravnalovko. Gabršek poudarja, da metoda deluje, če so bili prej opravljene vsi drugi koraki (razlage, pravila, posnemanje, vaje), in da je zelo uspešna. Uporabljali so jo zlasti v začetnih razredih, po potrebi pa tudi v višjih. Kljub vsemu je imela mogoče metoda tudi pozitivne elemente: otroci so pri tej metodi posamezne črke najprej orisali »s prsti po zraku« ali s praznim peresom po klopi, nato so pisali v zvezke brez taktiranja, nato pa še z njim.

Gabršek poroča o različnih uporabah te metode: nekateri učitelji so taktirali tako, da so šteli le debele, drugi debele in tanke črte; nekateri so zaznamovali črte s števkami, drugi z besedama »gor, dol« itd. Spet drugje so šteli in taktirali vsi učenci ali posamezne klopi, posamezne vrste ali posamezni učenci, a vedno je bil pred tem na vrsti najprej uvajalni prvi del, se pravi razlaga in vaja. Takt se je pogosto zaznamoval tudi zvočno, glavni pogoj je bil, da se je metoda ves čas spreminjala, da ni postala dolgočasna in da so učenci z njo aktivneje sodelovali v procesu. S tem se je tudi uspešno vplivalo na to, da pouk ni postal enoličen, suhoparen in dolgočasen.

V nadaljevanju izvemo, da so se učenci učili zlogov, besed, stavkov v pisanih črkah nujno šele potem, ko so usvojili posamezne oblike črk in jih tudi zvadili do te mere, da je postalo izvajanje samodejno. Pri tem je bilo pomembno, da so jim dajali enostavne in smiselne stavke ter povedi. Zanimivo je, da so s taktiranjem pisali tudi pri vezavi črk, saj je po avtorjevih besedah ravno tu bilo treba učence navaditi, da se niso ustavili za vsako črko ali vsakim zlogom in da niso peresa pomočili v črnilo prej, kot je to bilo nujno potrebno. Ob pomoči te metode je pisava postajala bolj tekoča in s tem estetsko podobna modelom pisav, ki so jih vadili, predvsem pa je metoda očitno pomagala pri razbijanju monotonije in povečala pozornost učencev, saj je temeljila na nenehnih spremembah izvajanja pisanja.

Da ni bilo vse tako uniformirano, kot se sliši, vidimo iz tretjega dela prispevka, kjer avtor izpostavlja pomembnost lastne, avtorske pisave, saj le-to učenec usvoji in razvije »za ves čas življenja«. (Gabršek, 1883³, 340) Zanimivo je, da je zelo kritičen do pomanjkanja privzgajanja estetike, saj se po njegovem vse premalo vlaga v »lepo pisavo«. Pri tem je učitelj odgovoren in merodajen za vse vidike opismenjevanja – od pravil do estetike – in mora biti sam vzor učencem. Skupne napake naj kaže na tabli, posamezne, ki so lastne učencem, pa naj navede, da jih poskušajo sami videti, analizirati in popraviti. Pri tem svetuje učiteljem redno pregledovanje in ocenjevanje zvezkov (z rdečim črnilom), da lahko učenci in starši vidijo možnost izboljšav. Napredek se je beležil tudi s tem, da so učenci vaje vedno imeli označene z datumom.

V članku se odpirajo tudi vprašanja, kdaj naj začnejo otroci pisati v zvezke⁷ in kdaj naj začnejo uporabljati pero, in zdi se, da je imela vsaka šola svoje poglede na to. Avtor pravi, da je tako tudi prav, in se zavzema za avtonomijo

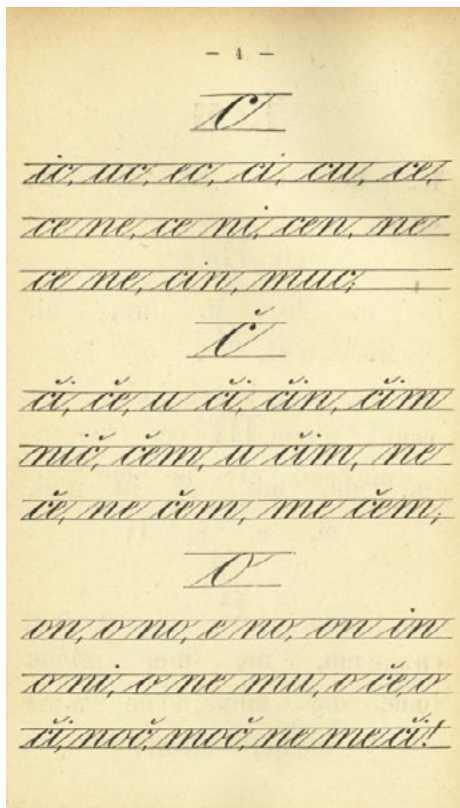
7 Ob začetku so učenci pisali na šolske tablice s kreda in uporabljali tudi kovinski »štílček« ali »klinček«.

pedagoga, ki najboljše pozna učence in je odgovoren za njihov napredek. Splošno gledano so obstajali trije pristopi: nekateri učenci so začeli s pisanjem v zvezke že takoj ob vstopu v šolo, drugi v zadnjem četrletju prvega razreda, tretji pristop pa je zagovarjal, da naj začnejo z zvezki šele v drugem razredu. To je bilo po avtorjevem navajanju tudi najbolj pedagoško podprto mnenje. Za razliko od različnih metod poučevanja pisanja pa avtor misli, da bi morali na ravni deželne učiteljske konference določiti enotne oblike modelov, ki se jih piše, in to v enotnem obsegu. Težava, ki se je pojavljala, je bila vezana predvsem na raznolike abecednike in začetnice, ki so jih učitelji uporabljali. Ti so imeli različne modele pisav, ki bi jih bilo po njegovem mnenju dobro poenotiti. (Gabršek, 1883³, 342) To je vsekakor zanimiv uvid, saj se podobni problemi in dileme vlečejo prav do sodobnega časa.

Na pozitiven učinek enotnega modela pisave opozarja v svojem članku tudi J. Okorn (1884), ki je v nadaljevanju odprto podpiral model, ki je bil v uporabi v t. i. »Greinerjevih zvezkih«. Greiner, dunajska trgovina s pripomočki za pisanje in risanje ter zvezki, je namreč na podlagi naročila deželnega sveta v Ljubljani poskrbela za prilagajanje avstrijskih zvezkov za slovenski jezik. Kot pravi Okorn, je bila pisava glede na zahteve »v teh zvezkih točno izpeljana.« (Okorn, 1884, 299) Kakovost je videl v sklopu 10 zvezkov, ki je na podlagi metode nadgrajevanja znanja predstavljal poteze črk v naravnih oblikah ter od najlažjih do najbolj kompleksnih. Dodatni razlog poleg kakovosti same vidi Okorn tudi v tem, da v šolah veliko učencev ne vidi na tablo, svetloba v nekaterih razredih je slaba, učenci ne spremljajo razlage ali pa s tablicami ne morejo doseči želenega uspeha. Tako bi bili obvezni zvezki rešitev, saj bi vsak otrok imel enake modele, kot jih je učitelj pisal na tablo, istočasno pred seboj v zvezku na mizi in bi lažje spremljal razlago. Zvezke je avtor videl kot neprecenljivo pomoč učencem, da se iz njih navadijo pisati enakomerno in skladno, še posebej v šolah, kjer je učencev v razredu veliko. Ravno tako kot v sodobnosti pa so bila didaktična gradiva stvar državne zakonodaje, zato je Okorn okrajnim učiteljskim skupščinam predlagal, da naj se Greinerjevi zvezki uvedejo v vse šole okraja. V članku je navedel tudi argumente pedagoga Kehra in ideje dveh nemških kaligrafov: Manna in Mühlbauerja, ki sta leta 1884 napisala knjigo *Der Schreibunterricht in Volks- und Bürgerschulen sowie in Lehrerbildungsanstalten*. (Mann, 1884). Iz tega lahko sklepamo, da ni šlo za promocijsko podporo izdelkom podjetja Greiner, temveč za strokovno mnenje.

Začetek 20. stoletja in razmišljanja o odločitvi za pokončno ali kurzivno pisavo

Že deset let pozneje, tik pred koncem 19. stoletja, je bil objavljen zanimiv članek v treh delih, v katerem je avtor odprl podobne tematike, kot smo jih omenjali zgoraj, a je imel v določenih pogledih drugačno mnenje. (Stiasny, 1895) Trdil je, da je včasih imelo lepomisje boljši položaj, a da so ljudje v



SLIKA 13: Primer zelo poševnega kota pisave. Ivan Miklošič, *Začetnica in prvo berilo za občne ljudske šole*, 1893, str. 6., (dLib).

vsakdanjem življenju opustili lepo pisavo, ker je bila nefunkcionalna in jim ni služila. Problem je videl v prehodu s črtastih zvezkov na brezčrtne papirje v vsakdanjem življenju in trdil, da ljudje pisavo, če je ne uporabljajo redno, popolnoma pozabijo – za to je krivil napačno metodo poučevanja. Kot predlog je ponudil nekaj svojih praktičnih rešitev, med drugim to, da naj bi se lepopisje gojilo pri vseh urah pouka, da učencem lepopisne vaje ne bi postale dolgočasne in da bi videli njihovo pomembnost v vsakdanjem kontekstu nabiranja znanja (Stiasny, 1895³). Imel je tudi popolnoma praktične namige za pedagoge: razložil je, da kot učitelj sam vedno popravlja obliko črke z modro tinto,

vsebine nalog pa z rdečo; napake, ki se ponavljajo (napačna oblika črk), je zapisal na vrh strani v večji velikosti, da so služile učencu za referenco; učence, ki so imeli lepe zvezke, je redno izpostavljaj in s tem vzpodbudil nekoliko tekmovalnosti in stimulacije med vsemi učenci.

Nova tema, ki se je pojavila v tem času, je pokončna pisava oziroma potencialno uradno ukinjanje pokončne pisave v prid kurzivne, ki pa leta 1895 še ni imela epiloga. Vemo samo, da je bil ob koncu 19. stoletja še vedno učitelj tisti, ki je odločal o načinu, metodah in modelih, po katerih so se otroci učili pisati. Tematika pokončne pisave se je nadaljevala tudi v tretjem delu prispevka (Stiasny, 1895³), kot enega od razlogov za prepoved pokončne pisave pa je navedel, da je pokončna pisava (po mnenju njenih nasprotnikov) počasnejša. Nasprotno je Stiasny pokončno pisavo zagovarjal zaradi »naravnega poučevanja« in navedel celo vire zdravnikov in »drugih učenjakov« iz dunajske periodike, ki so pravili, da je pokončna pisava »zdravstvena zahteva« (Stiasny, 1895³, 204). Tema pokončne pisave je po vsej verjetnosti prišla v ospredje, ker so bili v uporabi tudi modeli (Miklošič, 1893), ki so imeli izredno poudarjen poševen kot pisave, kar je bilo za učence zahtevno. Kot izvemo iz abecednika za šole iz poznejšega obdobja, je bila vsaj v letu 1926 v šolah dejansko že predpisana pokončna pisava (Kleinmayr, 1926, 44).

V gradivih 20. stoletja je vidnih tudi več vplivov iz tujine. Leta 1913 je Ivan Krulec izdal knjigo *Moja prva čitanka* (1913) in v posebni knjižici *Navodilo k »Moji prvi čitanki«* (1915) omenil *analitično-sintetično pisalno-čitalno metodo normalnih besed*⁸, ki jo je prakticiral direktor meščanske šole K. Vogel »na Lipskem« (Krulec, 1915, 1). V knjižici je natančno razložil metode poučevanja opismenjevanja in razložil, kako *Mojo prvo čitanko* dejansko uporabljati v razredu. Na prvih straneh je bila snov za pripravljalni pouk v glasovanju in vaje za oči in roke – za pisanje. Te vaje so vsebovale tudi razstavljanje besed na zloge, ki so bili izvirno vizualno ponazorjeni v čitanki: zlogi so bili ponazorjeni z vodoravno črto, njihovo število je odvisno od zlogov v besedi; soglasnik s piko, samoglasnik pa s krožcem. Zanimivo, da je v povezavi s pisanjem avtor že izpostavil orientacijo v prostoru: razlagal je, da je treba učencem razložiti informacije in pojme o posameznih črkah (zgoraj, spodaj, desno, levo, v sredi). To najlažje naredimo s pomočjo odnosov do njihovega telesa in prostora. Ko odnose usvojijo, se morajo vsi pojmi (zgoraj, spodaj, levo, desno) ponovno usvojiti tudi v kontekstu šolske table in nato tudi v kontekstu površine šolskega zvezka. (Krulec, 1915, 6). Tovrstni pogledi so bili za to obdobje v našem prostoru redki.

Ko so bili učenci seznanjeni s pravili sedenja in drže pisala, so v zvezke najprej pisali različne kombinacije pik na črtovje, šele nato prešli k črti, in sicer v vrstnem redu: vodoravna, navpična, poševna, in nato po načelu »debel potegljaj navzdol, tanek navzgor« k dejanskim vajam za poteze črk. Iz gradiv lahko razberemo, da se je v tem času še vedno dajala prednost kurzivni pisavi.

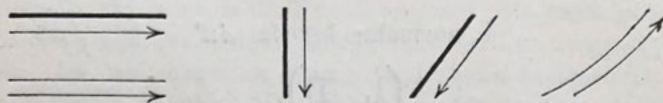
Prehod iz zapletenih kurzivnih kaligrafskih pisav v nekoliko enostavnejši model pisave, ki je bil primernejši za otroško roko (a še vedno kurziven), lahko vidimo nekaj let pozneje v Widerjevem berilu iz leta 1919. (Wider, 1919) Tudi v njem se vidi metoda systemskega pristopa, ki začenja z zlogi in torej upošteva že tudi glasovne elemente branja. Pisava je še vedno dvodebelinska in so jo ravno tako predvidoma učili po načelu potez »tanka gor, debela dol«, berilo pa je za izboljšanje motivacije uporabljalo številne ilustracije. Učbenik je bil leta 1920 že v sedmem ponatisu. V tem času, takoj po 1. svetovni vojni, je bila z učnim načrtom v državi SHS še vedno določena ena ura lepopisa na teden za vse prve štiri razrede osnovne šole. (Hiršel, 2014, 521)

V *Učiteljskem tovarišu* najdemo tudi informacijo, da je Učiteljska tiskarna prvič izdala zvezke za »okroglo pisavo«. (Juvanec, 1922) Ne da se razbrati, kaj je pod tem točno mišljeno, gre pa za zvezke, ki jih je oblikoval avtor prispevka Ferdo Juvanec in so na začetku vsebovali uvod ter pojasnilo glede posameznih potez in držanja peresa. Zvezki naj bi bili tudi ilustrirani in so bili v bistvu kombinacija berila (v katerega se ni pisalo) in zvezkov za vajo.

8 Ta je izhajala iz francoske metode, ki jo je vzpostavil profesor francoskega jezika in literature Jean-Joseph Jacotot. Njegov pristop k pridobivanju veščine branja je bil glasno ponavljanje – »stavček za stavkom, besedo za besedo, zlog za zlogom, glas za glasom« za nekom drugim. (Krulec 1915, 1)


— 7 —


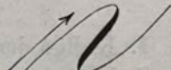
(— = + 1, 4 i. dr.), se pokažejo najprej te in sicer: ležeča (vodoravna), stoječa (navpična, pokončna) in na desno poševna črta.



(Smer debelemu potegljaju navzdol in tankemu navzgor se ponazori s hojo kur po gredi: zjutraj dol, zvečer gor.)



Vse te črte se ponazore z ravnilom, ki ali leži na mizi (ležeče), ali je pokonci postavljeno (stoječe, navpično ali pokončno), ali pa ni ne ležeče ne stoječe, je poševno in sicer na desno poševno. Ravnilo se vedno v istem položaju prenese na tablo in potegne ob njem črta, ki se potem imenuje. Ravnotakò je z lokom, ki se ponazori z otroško igračo (s „fičafajem“). Ob na tablo položenem loku se naredi spodaj

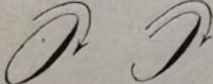
zakrivljeni lok, spodnji lok  ali zgoraj zakrivljeni lok,

zgornji lok  . Vijuga ali vijugasta črta  se

pokaže na vijoči se kači, petlja  na resnični petlji, jajčasta

črta z risanjem jajca, desni in levi lok pa kot del dotičnemu

loku primerno izvršene jajčaste črte:   levi lok

 desni lok. Plamenasta črta pa se posname s plamenov (narisavanje goreče hiše) ali kot del takozvane osmice:



Vse te pisne elemente delajo otroci najprej s prstom v zraku, s kredo na tablo in končno s svinčnikom na nečrtan papir, in sicer v kolikormogoče veliki obliki.

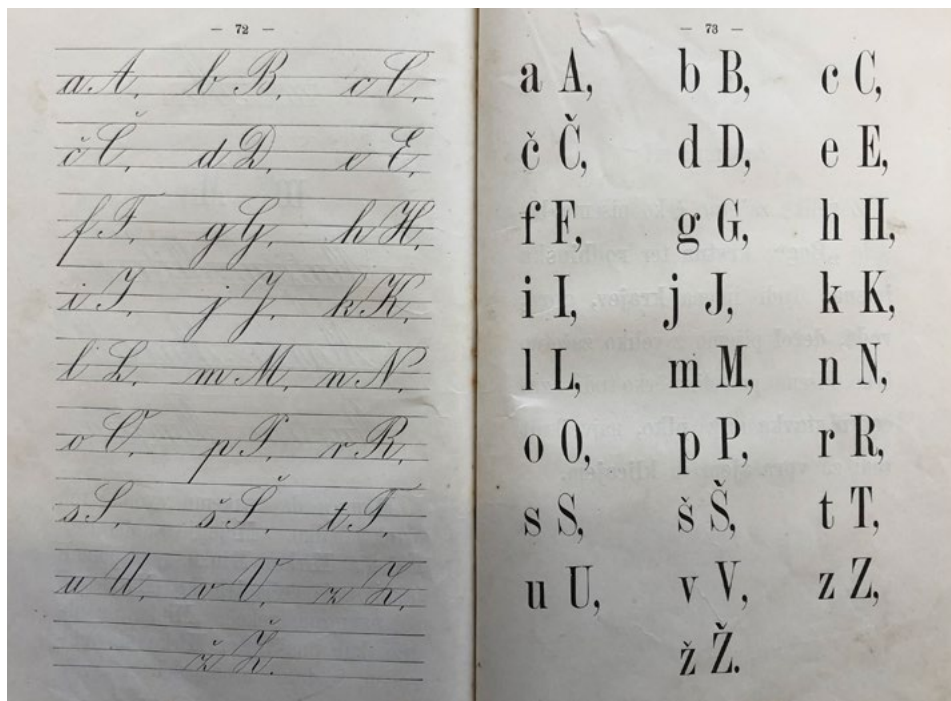
N. B. Omenjene pripravljalne vaje za pisanje naj se vrše vsproredno z vajami v glaskovanju tako, da je vsa pod 1. in 2. imenovana snov pred prestopom k prvi normalni besedi dobro predelana.



SLIKA 15: Vizualna ponazoritev zlogov (vodoravna črta), soglasnik (pika), samoglasnik (krožec). Ivan Krulec, *Moja prva čitanka*, 1913, str. 4–5.



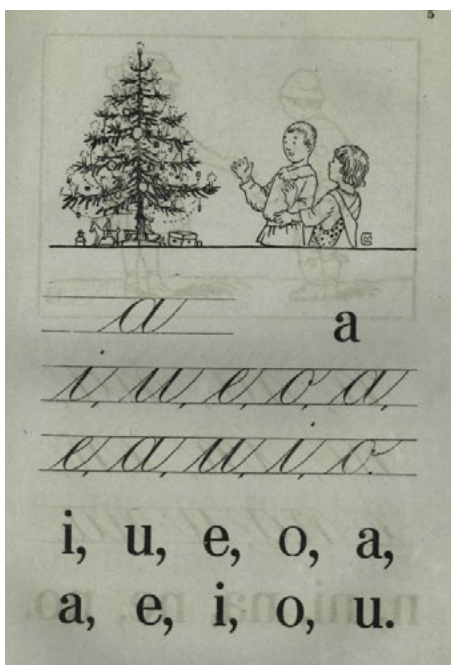
SLIKA 16: »Tanka gor, debela dol«. Ivan Krulec, *Moja prva čitanka*, 1913, str. 6–7.



SLIKA 17: Kurzivni model pisave. Ivan Krulec, *Moja prva čitanka*, 1913, str. 72–73.



SLIKA 18: Primer kurzivnih črk šolske pisave. Karel Wider, *Moje prvo berilo: za občje ljudske šole*, Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1919, str. 4, (dLib).



SLIKA 19: Primer kurzivnih črk šolske pisave. Karel Wider, *Moje prvo berilo: za občje ljudske šole*, Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1919, str. 5, (dLib).

V kompletu so bili trije zvezki po 16 strani: v prvem so bile predstavljene male črke (elementi, cela črka in primeri besed), v drugem velike črke, v tretjem pa številke. Zvezke je odobrila pokrajinska uprava za Slovenijo — oddelek za prosveto in vero z odlokom dne 25. januarja 1922, št. 358., namenjeni pa so bili za uporabo na učiteljskih, osnovnih, meščanskih in srednjih šolah. (Juvanec, 1922) Podobna uporaba zvezkov je trajala še tudi v obdobju med obema vojnama, ko so učenci uporabljali zvezke, poimenovane »početnica« (v katero so začeli pisati), nato so prešli na »lepopisnice«, in ko so usvojili že pisanje daljših besedil, so le-te zapisovali v »spisovnico«. (Hiršel, 2014, 524)

V tem času so se zopet pojavljali tudi razmisleki, da je lepopisje odveč kot samostojen predmet, ker bi se moralo jasno in čitljivo pisati pri vseh predmetih in s tem privzgjajati red in estetiko na splošno. Problem s predmetom Lepopisje so mnogi videli tudi v tem, da se ga otroci – za razliko od risanja, ki pa je v šoli po avtorjevem mnenju zanemarjeno – naveličajo. Josip Macarol je izpostavil problem risanja in se pri tem opredelil v škodo lepopisja oz. kaligrafije:

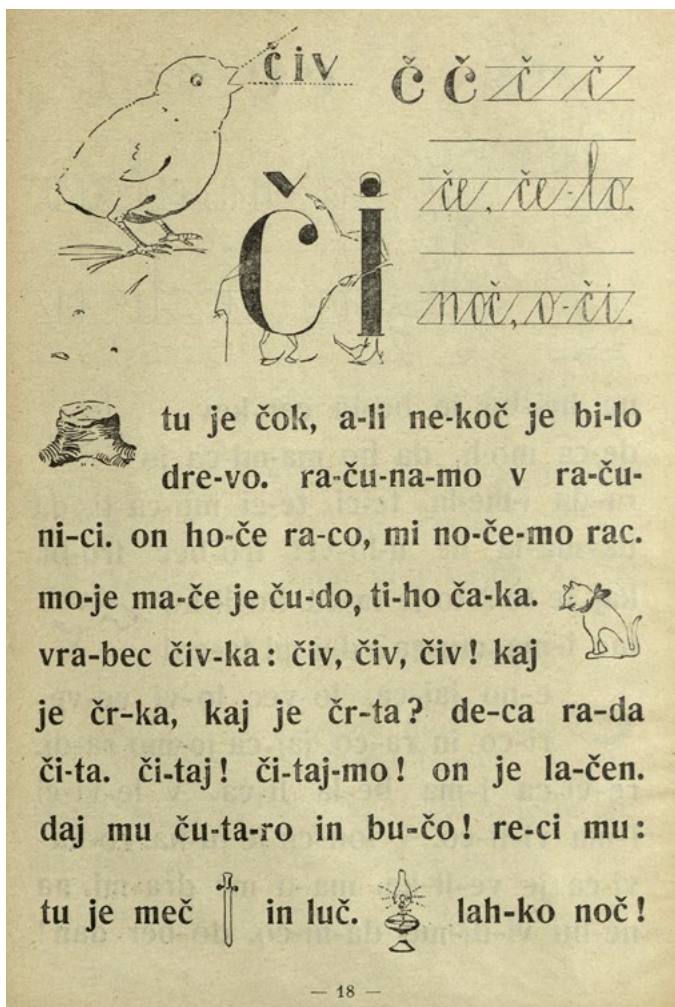
»V naši domovini potrebujemo vseh kategorij dobro izvežbanih obrtnikov in rokodelcev in za pridobitev teh, je v prvi vrsti vpoklicana osnovna šola, da jih že v šolski dobi pripravi do tega, da v njih postavi temelj za nadaljnje delo. In če hočemo to doseči, se moramo v večji meri zainteresirati za risanje, gojiti ga v isti meri, kakor druge glavne predmete. Namesto tistega dolgočasnega čečkanja na višji stopnji, naj se nadomesti risanje, ki bode mnogo več koristilo posameznikom v poznejšem življenju in narod bo bogatejši na inteligentnih in večjih obrtnikih in nič manje prizadet v kaligrafih.« (Macarol, 1922, 2)

Raziskava učbenikov nam ponuja vpogled v nastavke različnih pedagoških področij in razvoj različnih metod. Eden od zanimivih primerov je tudi Kleinmayerjev abecednik *Prvi koraki* iz leta 1926. Ta se začne s samoglasniki in zvoki, pri čemer vzporedno predstavlja male tiskane in male pisane črke, preide na kombinacije črk s soglasniki, dokler ne predela vseh malih črk; šele nato preide na velike črke, ki jih spet razlaga vzporedno: tiskane in pisane.

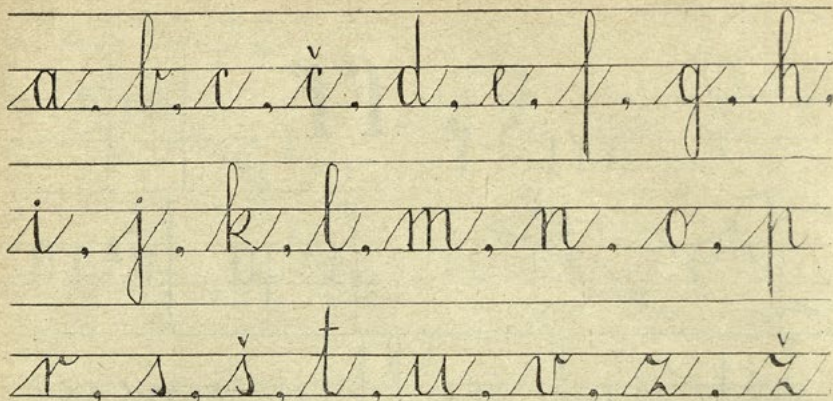
Od strani 43 dalje so v poglavju *Pojasnila* opisane zanimive metode, ki jih avtor sistematično niza po točkah, začne pa z razlago o pomembnosti slušne zaznave: »1.) najprej naj otrok točno dozna dotični glas in naj ga ponovno izreka jasno. To vobče ni težavno. Težavo dela nekaterim otrokom le izreka glasu ‚r‘, ponekod tudi glasu ‚k‘«. (Kleinmayr, 1926, 45) Ostala navodila so precej podobna kot pri prej omenjenih avtorjih, kot splošno pravilo pa avtor izpostavi, da je treba začeti počasi, in šele po tem, ko otroci usvojijo črke, lahko tempo pisanja in obdelovanja novih črk začnemo stopnjevati – če učenci obdelane črke res razumejo, si jih vtisnejo v spomin, izgovarjajo in

gladko berejo, istočasno pa jih tudi znajo (kot jih slišijo) zapisati. Če to vse ne gre, pravi avtor, se je treba vrniti k neusvojeni črki in postopek ponoviti.

Leta 1929 je Pavel Flerè izdal *Našo prvo knjigo*, ki je bila predvsem likovno zasnovana precej drugače, zaradi česar jo je »učiteljstvo pozdravilo, otroci pa so se navdušili nad njo«. (S. L., 1937) Do leta 1939 je dosegla že peto izpopolnjeno izdajo. Flerè v knjigi z navodili k učbeniku (Flerè, 1929) noče podati konkretnih navodil in sistemov, temveč spodbuja učitelje, da sami najdejo svojo individualno pot, kako poučevati. To je bilo seveda za njih marsikdaj težko, saj vemo, da je lažje samo slediti navodilom. V knjigo je vložil veliko razmisleka glede vizualnosti, saj je pri njej sodeloval Maksim Gaspari, pozneje pa so to začeli delati tudi drugi avtorji. V navodilih je Flerè jasno izpostavil razliko med branjem in pisanjem ter predstavil večšine in kognitivne sposobnosti, ki so potrebne za eno ali drugo. Pri tem se je skliceval na učne načrte za Avstrijo.



SLIKA 20: Primer pokončne pisane pisave. Ferdo Kleinmayr, Milko Bambič, *Prvi koraki: vesel abecednik našim malim v domačo vajo, s kratko razlago*, Edinost, 1926, (dLib), str. 18, 26, 34, 42.

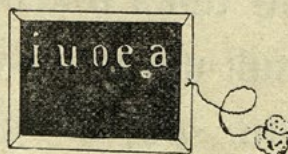


a, b, c, č, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n,
o, p, r, s, š, t, u, v, z, ž.

to je mala abeceda. učili pa se bomo
še velikih črk.

.....

ne plaši znoja se in muke,
nabiraj vedno zlate uke,
saj poln veselja in radosti
je že začetek učenosti!



h H, k K, Hinko, Krilan,

h H, k K, Hema, Karel

Hennik, Helček; Kazimir,



Odmev.

Hinko ni še nič vedel o odmevu. Ko nekega dne skače po travniku, zakliče: „Ho, hop!“ Iz bližnjega gozda zasliši prav tako: „Ho, hop!“ Hinko se temu začudi in zakliče: „He, hej! Kje si?“ Glas se zopet zasliši: „He, hej! Kje si!“ Hinko zakliče: „Glumpec ti!“ Jekne mu iz gozda: „Glumpec ti!“ Kaj jezen plane Hinko v hladni gozd, blodi po njem in išče dečka, ki se tako šali ž njim, pa ne najde nikogar.

Hiti domov in vse potoži materi. „Ej,“ reče mati, „sedaj si se pa sam izdal, Hinko! Ker pregovor pravi:

Kakor kliče človek v gaj,
tak glasi se mu nazaj.“

bl, čl, gl, hl, kl, pl, sl

Mala in velika abeceda.

a A, b B, c C, č Č,
 d D, e E, f F, g G,
 h H, i I, j J, k K,
 l L, m M, n N, o O,
 p P, r R, s S, š Š, t T,
 u U, v V, z Z, ž Ž.

a A, b B, c C, č Č, d D, e E, f F,
 g G, h H, i I, j J, k K, l L, m M,
 n N, o O, p P, r R, s S, š Š, t T,
 u U, v V, z Z, ž Ž

SLIKA 22: Primer pokončne pisane pisave. Ferdo Kleinmayr, Milko Bambič. *Prvi koraki: vesel abecednik našim malim u domačo vajo, s kratko razlago*, Edinost, 1926, (dLib), str. 42.

Flerè je namenil tudi velik poudarek drugim metodam, ki morajo biti uporabljene, preden se otroci sploh lotijo zahtevnega pisanja črk. Med drugim je opisal številne likovne aktivnosti, kot so gnetenje gline, žaganje lesa v obliki črk, izrezovanje oblik iz papirjev, nato izdelovanje črk iz različnih materialov, dokler otroci na pridejo do svoje analogne stavnice, s katero se srečujejo z oblikami črk, ki jih bodo pozneje pisali: »a s temi nekaterimi črkami smo že začeli sestavljati nova imena, besede so dale novih črk, črkovnih (glasovnih) skupin, in glej: čitale so se nove znane besede, fantazija je delovala, zbudilo se je zanimanje, zbudila vedoželjnost« (Flerè, 1929, 28). Izpostavil je smisel za red, ki se s tem oblikuje, pa tudi lepoto, ki postaja učencem bolj in bolj pomembna, pri vsem pa je prisotna igra, ki sicer ni sama sebi namen, ampak služi kot motivacijsko sredstvo za otroško raziskovanje oblik prek prostega gibanja v prostoru in izboljševanje (fino)motorike, ki bo vodila v dejansko pisanje. Pri tem je izpostavil tudi pomembnost izkušnje risanja:

»O otroških risbah ni treba govoriti; dovolj znano in tudi pri nas dovoli opisano je, da otrok hoče risati, risati vse, kar je zbudilo njegovo zanimanje tako zelo, da bi se hotel izraziti tudi grafično. Rišemo, mnogo, mnogo rišemo – rišemo pa tako, da otroško veselje do grafičnega udejstvovanja zadostno izrabimo v svoj namen: 1. da napravimo roko gibko in lahko, 2. da otroško risanje oblikovno usmerimo na vse pripravljanje za pisanje, t. j. da ga vodimo do posnemanja črk.« (Flerè, 1929, 42)

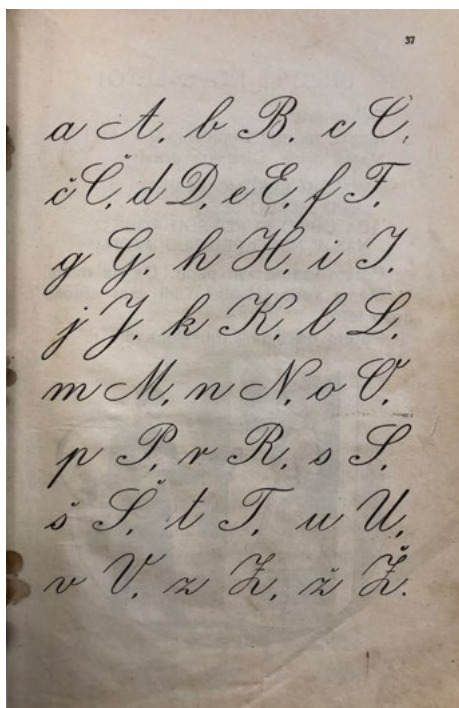
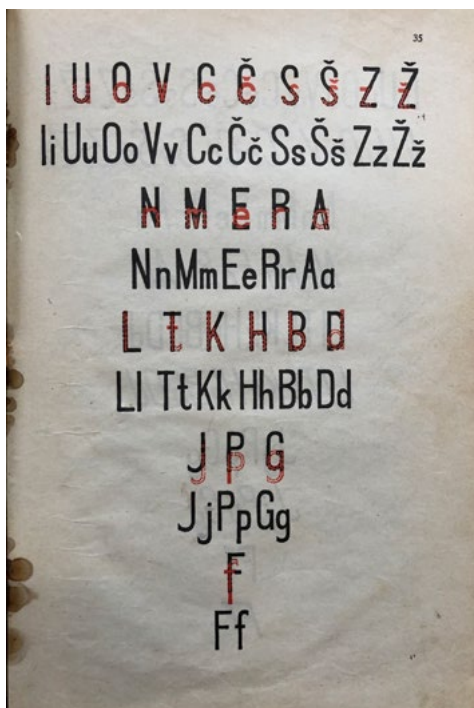
Kot so že drugi avtorji izpostavljali, je pomembno vodilo tudi, da se otroški gibi začenjajo na velikih formatih (na tablah na steni) in da se geste postopoma manjšajo, dokler niso sposobni uporabe vodoravnih formatov na majhnih površinah zvezkov.

Knjiga je zanimiva tudi zaradi vzporedne rabe velikih in malih črk: male tiskane črke naj bi se otroci učili iz velikih tiskanih, kar je vizualno dobro ponazorjeno na strani 35. Na nek način je to metoda, kako najdemo po znani obliki velike tiskane črke neznano obliko male. Avtorju je vseeno, ali se najprej naučijo celotno abecedo velikih črk ali pa se učijo velike in male mešano – pomembno je le, da so pri tem učitelji dosledni. Ideje so bile podprte z razlago zgodovinskega razvoja latinice, kjer je dobro razložil razliko med velikimi (ki izvirajo iz klesane antikve) in malimi črkami (ki izhajajo iz rokopisnih pisav). V celotni knjigi se je naslanjal v glavnem na nemško metodiko, ki jo je dobro poznal prek različnih avtorjev, ki jih v besedilu tudi omenja in citira.

Flerètova knjiga je bila pozitivno sprejeta tudi zaradi same oblike, h kateri je v veliki meri prispeval Maksim Gaspari. Za razliko od tega pa so



SLIKA 24. Pavel Flerè, Maksim Gaspari, *Naša prva knjiga*, Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1939 (peta izdaja), str. 14–15.



SLIKI 25 in 26.: Pavel Flerè, Maksim Gaspari, *Naša prva knjiga*, Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1939 (peta izdaja), str. 35, 37.

nekatero druge knjige, kot na primer *Moje prvo berilo* (1937) Frana Erjavca, ki je vložila veliko v motivacijo z ilustracijo in uporabo barve, dobile v primerjavi z njo prav glede oblikovanja in vključevanja ilustracije negativne kritike:

»Po Fleretovi 'Naši prvi knjigi' smo upravičeno pričakovali, da pojde naša abecedna književnost navzgor, po Erjavčevem 'Mojem prvem berilu' pa se bojimo nazadovanja. In sicer nazadovanja celo v tem pogledu, da bodo naši učbeniki, pri katerih se je do zdaj zmeraj iz vzgojnih momentov gledalo tudi na brezprekorno zunanjo obliko, padli na nivo vsebinskega 'šunda' in umetniškega 'kiča'.« (S. L., 1937, 3)

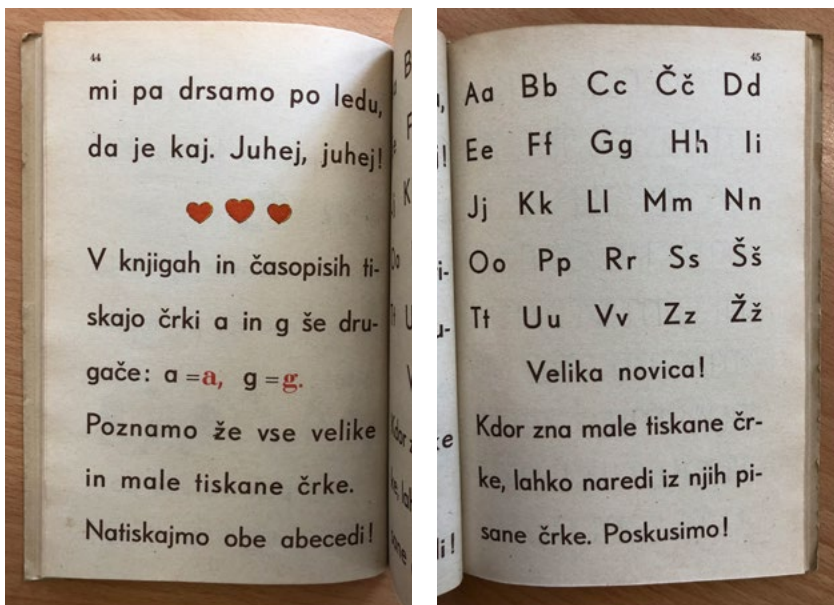
Knjigi so očitali preveč vizualnih vsebin, ob pregledu učbenika pa lahko opazimo, da je bilo navdušenje nad uporabo ilustracij res kar preveč prevladujoče, in to ne v smeri, pri kateri bi ilustracije kaj dodale vsebini ali funkcionalnosti knjige same.

Sredina 20. stoletja: uveljavitev poklicnih oblikovalcev in ilustratorjev ter ukinitve predmeta »Lepopisje«

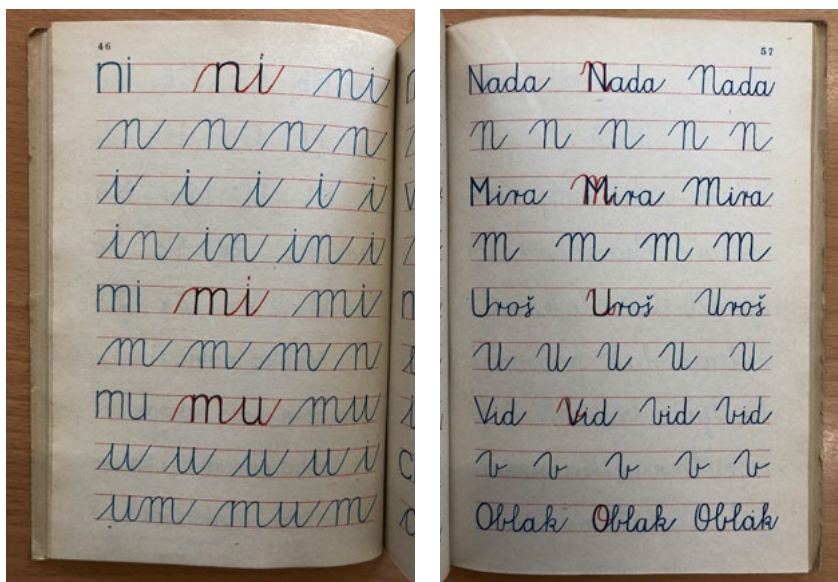
Takoj po drugi svetovni vojni so bile prisotne težnje po modernizaciji družbe, ki so se kazale tudi na področju učbenikov. V *Prvi čitanki* (Završnik, 1948), ki jo je izdala Državna založba Slovenije že leta 1946, se je pojavil nov element v organizaciji dela: sodelovanje oblikovalca. V tem primeru je za vizualno obliko učbenika kot oblikovalec in ilustrator poskrbel slikar Mirko Lebez, ki je tudi pozneje oblikoval številne učbenike za DZS. Učbenik je postal bolj interaktiven in je vabil učenca k sodelovanju. Ilustracije so bile velikokrat uporabljene tudi za ilustriranje oblike črk, da so bile bolj zapomnljive in vizualno atraktivne. Učbenik je uporabljal modernističen neserifni font, kar mu je dalo zeleno čitljivost. Novost je bil prikaz »tiskarskih črk«, ki so bile drugačnega oblika kot tiskane črke, ki so se jih učili otroci, še bolj pa sam pristop k učenju pisanih črk: tiskanim črkam so dodajali povezave, da so iz njih nastajale pokončne pisane črke.

Temu poskusu je kronološko sledila *Prva čitanka*, ki je prvič izšla leta 1950 in je bila na številnih šolah edina knjiga, ki so jo otroci uporabljali v prvem razredu. Uredili so jo Bogomil Gerlanc, Venceslav Winkler, Rudolf Završnik in tudi Josip Ribičič, ki je vodil tudi ambiciozni projekt ilustrirane revije za otroke *Ciciban*. Bogato jo je ilustriral Tone Kralj, dosegla pa je številne ponatise. V njej sicer ne najdemo novih pedagoških pristopov k opismenjevanju, je pa zaradi likovnih rešitev zagotovo izredno zanimiv zgodovinski dokument. Med drugim že uporablja slikopis, kar sicer ni neposredno vezano na opismenjevanje in oblike črk, kaže pa nove pedagoške pristope k olajšanju učenja branja. Prav tako je evidentno, da so se lahko oblike črk učili po različnih metodah, za vzorce pa še vedno jemali germanske vzorčnike. Pri obliki pisav, predstavljenih v čitanki, je zagotovo aktivno sodeloval slikar/

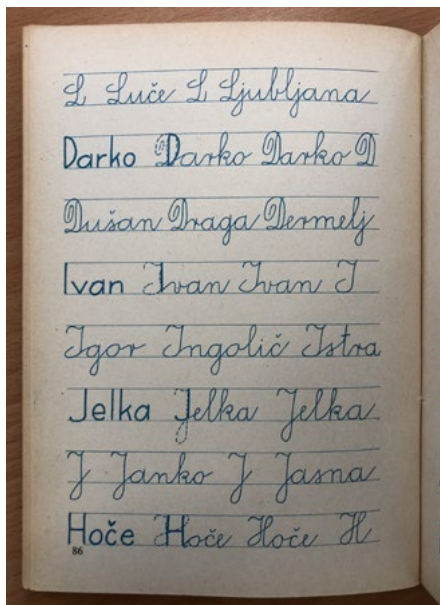
ilustrator, saj je »narisana« in kot taka daje učbeniku ton neformalnosti in organskosti. To je zagotovo pozitivno delovalo na učence in razblinjalo strah pred popolnostjo pri pisanju, ki se je od učencev zahtevala.



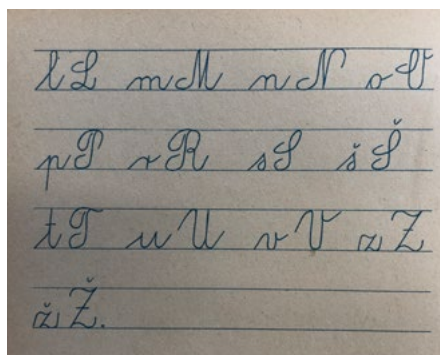
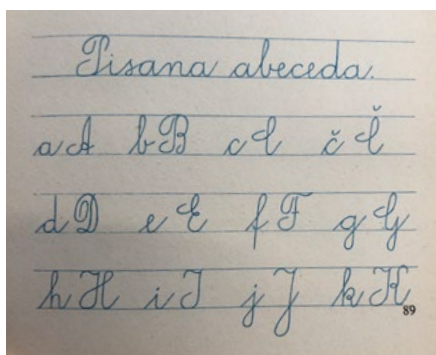
SLIKI 27,28: Završnik, Rudi, Ribičič, Josip, 1948. *Prva čitanka*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, druga izdaja, str. 44, 45.



SLIKI 29,30: Završnik, Rudi, Ribičič, Josip, 1948. *Prva čitanka*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, druga izdaja, str. 46, 57.



SLIKE 31-35:
Prva čitanka, 1957.
Ljubljana: Državna
založba Slovenije.
Naslovnica,
str. 58-59, 86,
89, 90.



Zaključek

Videli smo, da je torej kar 200 let, vse do leta 1957, v vsaki osnovni šoli obstajal poseben predmet, imenovan »Lepopisje« oz. »Pisanje«, njegova primarna vloga pa je bila opismenjevanje. Med letoma 1953 in 1958 je bila v Socialistični republiki Sloveniji v okviru Socialistične federativne republike Jugoslavije izvedena obsežna šolska reforma. (Gabrič, 2006) Ena od sprememb je bila tudi ukinitve tega samostojnega predmeta, ki se je zgodila leta 1959, njegove vsebine pa so bile priključene v pouk slovenskega jezika. Od takrat se je pisanje ocenjevalo le še kot del izdelka pri slovenskem jeziku. Iz kurikulumov lahko tudi razberemo, da se je povečala količina vsebin, vključenih v predmet, skrajšal pa čas, namenjen učenju pisanja.

Po pregledovanju zgodovinskih dokumentov lahko zaključimo, da so številni pedagogi, tiskarji in založniki v zgodovini pisanju na roko in opismenjevanju namenjali veliko več pozornosti, kot se ji namenja v današnjem času. Glede na razvoj tehnologije je to popolnoma razumljivo, saj sta bila vizualna komunikacija in razširjanje informacij v veliki meri omejena na pisanje na roko in tisk, v današnjem času pa so nam na voljo številni drugi mediji. Kljub temu nas ob prebiranju dokumentov preseneti kakovost razmišljanja, strokovnost razprav o pedagoških metodah in tudi to, kako malo se je pravzaprav spremenilo v vsem tem času. Že v 19. stoletju so se zavedali, da moramo pisavo obravnavati v kontekstu časa in da na to, kako opismenjemo otroke v prvih razredih osnovne šole, zagotovo vplivajo metode in modeli, ki so prilagojeni času, v katerem otroci živijo. Ali kot se je izrazil eden od avtorjev člankov: »Vendar si ne smemo prikrivati, da bi bil uspeh lepopisnega pouka lahko še povoljnější in izdatnejši, ko bi se tudi v resnici trudili, lepopisje tako pučevati, kakor zahteva duh časa.« (Gabršek, 1883, 309).

Analiza izbranih zgodovinskih dokumentov (in trenutnega stanja učbenikov) tudi kaže, da se je pedagoška stroka zelo malo ukvarjala z vizualnimi vidiki modelov, čeprav je rokopisna pisava prisotna praktično od začetka izuma pisave na sploh. Še več: v procese zagotavljanja najustreznejših metod in modelov za opismenjevanje v zgodovinskem obdobju, ki sem ga obravnavala, po večini niso bili vključeni predstavniki likovne, vizualne, tipografske ali kaligrafske stroke.

Literatura

- Alves, R. A., Limpo, T. (2015): Progress in written language bursts, pauses, transcription, and written composition across schooling. *Scientific Studies of Reading*, 19, 374–391.
- Hiršel, M. (2014): Kako smo pisali (spominski zapis o opismenjevanju med obema vojnama). *Šolska kronika*, 23/47, 3, 521–524.
- (1846): *Abecédnik za šóle po méstih*. V Tersti, I. Papš.
- (1850): *Abecednik za šole na kmétih*. Dunaj, L. Grund.
- (1862): *Abecednik za slovenske šole na Kranjskem*. Dunaj, Ces. kralj. bukvarnica za šole.
- (1862): *Abecednik za slovenske šole*. Dunaj, Ces. kralj. bukvarnica za šole.
- Barthes, R. (2013) [1973]: *Užitek v tekstu; Variacije o pisavi*. Ljubljana, Študentska založba.
- Centrih, F. (1849): *Slovenski lepписni izgledi*. Ljubljana, Janez Giontini.
- Erjavec, F. (1937): *Moje prvo berilo*. Ljubljana, Banovinska zaloga šolskih knjig in učil.
- Fleischmann, J. [1848]: *Izgledi slovenskiga pisanja od J. Fleischmanna*. Ljubljana, Janez Giontini.
- Flerè, P. (1929): *Naša prva knjiga in njena raba: za navodilo učiteljstvu*. Ljubljana, Učiteljska tiskarna.
- Flerè, P., Gaspari, M. (1939): *Naša prva knjiga*. Ljubljana, Učiteljska tiskarna, peta izdaja.
- Gabrič, A. (2006): *Šolska reforma 1953–1963*, Recognitiones 3. Ljubljana, Inštitut za novejšo zgodovino.
- Gerlanc, B. et al. (1957): *Prva čitanka*. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Gerlanc, B., Ribičič, J. (1957): *Prva čitanka*. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Jean, G. (1994): *Pisava, spomin človeštva*. Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- Krulec, I. (1913): *Moja prva čitanka: za najnižjo stopnjo občih ljudskih šol: po analitično-sintetični metodi*. Na Dunaju, Cesarska kraljeva zaloga šolskih knjig.
- Krulec, I. (1915): *Navodilo k »Moji prvi čitanki«*. Na Dunaju, Cesarska kraljeva zaloga šolskih knjig.
- Levc, J. (1849): *Slovenski lepписni izgledi*. Dunaj, Kamnotiskarnica Eduarda Sieger.
- Mann, J., Mühlbauer, N. (1884): *Der Schreibunterricht in Volks- und Bürgerschulen sowie in Lehrerbildungsanstalten*. Praga, Tempsky; Leipzig, G. Freytag.
- Miklošič, I. (1893): *Začetnica in prvo berilo za občne ljudske šole*. Dunaj, Cesarska kraljevska zaloga šolskih knjig.
- Retzer, J. (1805): *Anleitung zum Schönschreiben*. Laibach, Johann Retzer.
- Rožman, J. (1854): *Malo berilo za prvošolce*. Dunaj, Ces. kralj. bukvarnica za šolo.
- Wider, K. (1919): *Moje prvo berilo: za občne ljudske šole*. Ljubljana, Učiteljska tiskarna.
- Završnik, R., Ribičič, J. (1948): *Prva čitanka* (druga izdaja). Ljubljana, Državna založba Slovenije.

Spletni viri

- Belar, L. (1870): O lepomisji. *Učiteljski tovariš*, 10, 7, (1. 4. 1870), 106–107, <http://www.dlib.si> (1. 4. 2024).
- Chen, D.-H. (2018): The cost of changing an entire country's alphabet, 25. 4., <https://www.bbc.com/worklife/article/20180424-the-cost-of-changing-an-entire-countrys-alphabet> (20. 9. 2023).
- Gabršek, F. (1883): Lepopisje v narodni šoli. *Učiteljski tovariš*, 23, 20 (15. 10. 1883), 309–311, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UMGKYKF6> (1. 4. 2024).
- Gabršek, F. (18832): Lepopisje v narodni šoli, *Učiteljski tovariš*, 23, 21 (11. 11. 1883), 327–329, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-4BRSW16O> (1. 4. 2024).
- Gabršek, F. (18833): Lepopisje v narodni šoli. *Učiteljski tovariš*, 23, 22 (15. 11. 1883), 340–342, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JJUA66UV> (1. 4. 2024).
- Hojan, T. (2014): Kdor lepo pisati zna, veliko velja! Pisala v slovenskih pedagoških glasilih. *Šolska kronika*, 23, 3, 426–437, <http://www.dlib.si> (1. 4. 2024).
- Juvanec, F. (1922): Okrogla pisava. *Učiteljski tovariš*, 62, 45 (9. 11. 1922), 1, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-89ZKFQSC> (1. 4. 2024).
- Kleinmayr, F., Bambič, M. (1926). *Prvi koraki: vesel abecednik našim malim v domačo vajo*. Ljubljana, Edinost, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-EAPV7RTA> (1. 4. 2024).
- L. I. (1883): Lepopisje. *Učiteljski tovariš*, 23, 4 (15. 2. 1883), 52–53, <http://www.dlib.si> (1. 4. 2024).
- Limpo, T., Parente, N., Alves, R. A. (2018): Promoting handwriting fluency in fifth graders with slow handwriting: a single-subject design study. *Reading and Writing*, 31, 1343–1366, <https://doi.org/10.1007/s11145-017-9814-5> (9. 8. 2023).
- Macarol, J. (1922): Lepopis ali risanje. *Učiteljski tovariš*, 62, 19 (11. 5. 1922), 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YPS5GTY3> (1. 4. 2024).
- Mares, G. C. (1909): *The History of the Typewriter*. London, Guilbert Pitman, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.201721/page/n235/mode/2up> (1. 4. 2024).
- Okorn, J. (1884): Greinerjevi zvezki s predpisi. *Učiteljski tovariš*, 24, 19 (1. 10. 1884), 298–300, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-55CMX7J5> (1. 4. 2024).
- Primarium (2023): Primarium, <https://primarium.info> (2. 10. 2023).
- S. L. (1937): Moje prvo berilo. *Učiteljski tovariš*, 77, 29 (23. 9. 2023), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-oGPYSQCO> (11. 2. 2023).
- Stegnar, F. (1868): Lepopisje v ljudski šoli, *Učiteljski tovariš*, 8, 18 (15. 9. 2023), 276–279, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2TX3YR5J> (1. 4. 2024).
- Stegnar, F. (18682): Lepopisje v ljudski šoli, *Učiteljski tovariš*, 8, 20 (15. 10. 2023), 315–318, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-2ZHDR79K> (1. 4. 2024).
- Stiasny, L. (1895): Lepopisje na višji stopinji. *Učiteljski tovariš*, 35, 10 (16. 5. 2024), 173–175, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YXH9UA5E> (1. 4. 2024).
- Stiasny, L. (18952): Lepopisje na višji stopinji. *Učiteljski tovariš*, 35, 11 (1. 6. 2024), 189–190. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-LJ9PSX32> (1. 4. 2024).
- Stiasny, L. (18953): Lepopisje na višji stopinji. *Učiteljski tovariš*, 35, 12 (16. 6. 2024), 203–205. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-LJ9PSX32> (1. 4. 2024).

TOMO STANIČ

Znak in označevalec

Članek 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).

ZNAK IN OZNAČEVALEC

Pričnimo z velikopoteznim in hkrati poetičnim Foucaultovim zapisom kot poskusom razgrnitve zgodovine vednosti do 16. stoletja, v kateri naj bi posnemanje in podobnost predstavljala samozrcaljenje in spodvitost sveta vase: »Do konca 16. stoletja je podobnost igrala glavno vlogo v vednosti zahodne kulture. Prav ona je v veliki meri usmerjala eksegezo in interpretacijo tekstov, urejala igro simbolov, omogočala spoznanje vidnih in nevidnih reči ter vodila umetnost, ki je te reči predstavljala. Svet se je zaprl sam vase: zemlja je posnemala nebo, obrazi so se zrcalili v zvezdah, stebila trav pa so vsebovala skrivnosti, ki so služile človeku.« (Foucault, 2010, 35) Podvojitve ali boljše ustrežanja naj bi bila tako verodostojna, da povsem zasedajo mesto resničnosti – ne vemo, pa tudi najverjetneje ni pomembno, do kod seže podoba oz. njena projekcija in od katere točke naprej se pričinja sama dejanskost – oboje nastane iz »pregiba biti«, če naj si sposodimo Foucaultov izraz. Enako velja za znak; znak označuje le, če je podoben temu, kar označuje (orehovo jedrce spominja na možgane in zato je treba bolečine v glavi reševati z zaužitjem orehov). Svet postane poln, gost in posejan z znaki, ki usmerjajo v druge znake, kar seveda še ne pomeni, da je transparenten in brez skrivnosti. Vselej je te znake treba odkriti oz. dešifrirati – z drugimi besedami: treba je razkriti njihovo podobnost. »Povsod je ena sama igra, igra znaka in podobnega, zato se lahko narava in beseda v neskončnost prepletata in tvorita za tistega, ki zna brati, izjemen velik tekst.« (Foucault, 2010, 56)

V 17. stoletju se »harmonično pretakanje« znaka in označenega nekoliko zasuče – v ospredju ni več vprašanje, ali znak dobro zajame zunanji svet oz. to, kar označuje, temveč dvom, kako je nek znak sploh lahko povezan s tem, kar označuje. (Foucault, 2010, 35) Prav zato bi klasična doba na vprašanje zvezanosti znaka z označenim odgovorila z analizo reprezentacije, od moderne naprej pa najverjetneje skozi analizo smisla in pomena. Tako vidimo premik reprezentacije iz podobnosti k razliki, iz zvezanosti s svetom k razvezanosti – skupen svet besed in reči se razcepi. »Pisava ni več proza sveta, podobnosti in znaki so razveljavili svojo staro pogodbo, podobnosti varajo in vodijo v privid in blodnjo, reči trdovratno vztrajajo v svoji ironični identiteti.« (Foucault, 2010, 71) Tudi klasično slikarstvo je bilo zaznamovano s sledenjem jezikovnim znakom, besedam – upodablajoči elementi, slike so tako rekoč upodobitve besedila, – tako slikarstvo govori, pripoveduje, pa čeprav se postopoma oddaljuje in zavzema distanco – Foucault pravi, da »je potihoma temeljilo na nekem diskurzivnem prostoru.«¹

Če preskočimo nekaj stoletij, torej tudi 19. st. in izkustvo zloma velikega reda in reprezentacije, ki sta omogočala urejeni prehod med besedami in

1 Foucault, 2007, 41. Jacques Rancière uporablja reprezentacijski način za opis podobne logike.

rečmi, v moderno misel, se vsa zadeva okrog besed, podob oz. reprezentacije še toliko bolj odtuji in zdi se, da postaja čedalje bolj transparentna – nič več ni razkrivanja skrivnosti samega sveta, samozrcaljenj in presunljivih napotevanj podobnosti; prav tako ni več jasnih klasifikacij in urejenega ustrezanja med besedami in rečmi; nasprotno, videti je, da se besede, znaki in tudi podobe čedalje bolj zapletajo vase, oddvojijo od sveta in realizirajo v svoji lastni logiki (in res je vprašanje, ali pojem znaka sploh še ustreza npr. Saussurjevemu konceptualnemu aparatu – kot zapiše Milner: »Saussurjev *la langue* nima zunanjosti.« (Milner, 2017, 87)). A reprezentacija postane vse prej kot neproblematičen pojem – pravzaprav vse kaže na to, da postaja pravi trn v peti. Kot zapiše Zupančič, je vzpon moderne misli pomenil predvsem opredelitev do problema reprezentacije in v veliki večini obrat proti njeni logiki.² Če za hip preskočimo v polje vizualne reprezentacije, lahko zadnji tezi le prikramamo, saj je celoten modernizem znotraj polja vizualnih umetnosti (pa tudi drugih) zgrajen okrog odnosa do reprezentacije – gre res za poskus govora o svetu, ki ne bi bil govor reprezentiranja, tj. odslikave, podvojevanja, upodabljanja itd.³ Zato pa je tudi Foucaultova teza, da prikažemo skozi podobnost, medtem ko govorimo prek razlike, nekoliko vprašljiva.⁴ Ali ni vsa poanta Freudovega nezavednega ravno v tem, da se zapletamo v homonimije, in obratno: ali nam modernistična slikarska poteza ne razkrije čistega reza razlike? Obstajalo je in ponekod še vztraja prepričanje, da realno stvari, realno biti uhaja reprezentaciji – reprezentacija je tančica, ki deformira, predružači in zasenči sicer »neomadeževan« pogled na stvari – reprezentacija je ovira, antropomorfna kletka, iz katere ne moremo pobegniti. Vprašanje pa je, ali nas ta ovira zares ovira.

Premiki znotraj reprezentacije, pa tudi poskusi njene porušitve, odzvanjajo prav tako v pojmovanju znakovnosti. Če zaupamo Foucaultu, je na primer *Logika Port-Royala* (1662)⁵ poskušala razviti teorijo znaka predvsem skozi nekakšno klasifikacijo različnih tipov znakovnosti, njihovo tipologijo. (Za lažjo predstavo: prvi del, četrto poglavje, razdeli znake na: znaki, ki merijo na gotovost, in znaki, ki postavljajo zgolj verjetnost; drugič, znaki, ki se držijo stvari, in znaki, ki so ločeni od njih; tretjič, znaki, ki so, in tisti, ki niso odvisni od človeške domišljije) Obstaja skratka več tipov znakov, zato je treba definirati njihove vloge, kar pomeni, da se znak porazgubi v označevanju – znak je nekaj drugotnega. Slednje je že takoj v nasprotju s Saussurjevo logiko, ki znaku

2 Glej Zupančič, 2004, 197: »Če naj bi imenovali eno osrednje vprašanje, ki odlikuje vzpon moderne misli, to morda ni nič drugega kot ravno vprašanje reprezentacije (...), njeno globoko prevpraševanje in posledično celoten obrat proti (logiki) reprezentacije.«

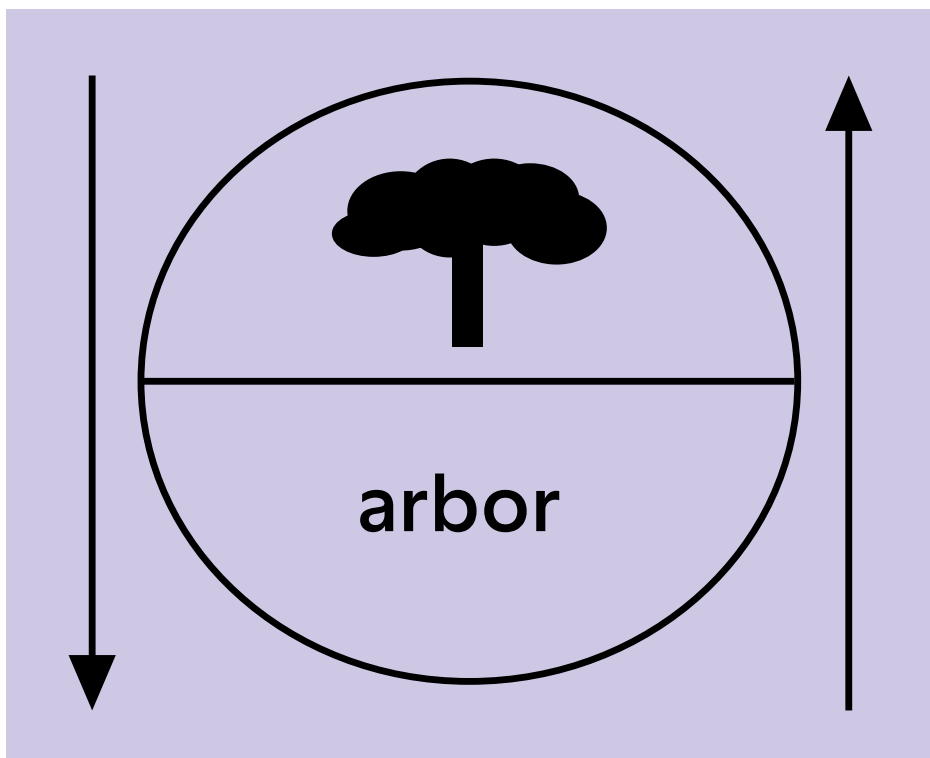
3 Glej Wajcman, 2007.

4 »Prikažemo skozi podobnost, govorimo preko razlike. In sicer tako, da se oba sistema ne moreta niti križati niti se zlit.« Foucault, 2007, 23.

5 Na *Logiko Port-Royala* (Arnauld, A. & Nicole P., 1996) se navezujeta tako Foucault kot Milner, od koder izhajajo tudi nekatere poznejše teorije.

predpostavi primarnost – šele njegova pojavitev nam vzvratno omogoča njegovo razlago. Kaj je znak pri Saussurju, če naj vztrajamo na tem izrazu? Jezikovni znak je kombinacija pojma in slušne podobe, jezik pa sistem znakov. Če je *Port-Royal* gradil na asimetriji, kjer je dim znak ognja, obratno pa to ne drži, pa je Saussurjev znak nujno recipročen, slušna podoba podpira mentalni koncept in obratno. Brez vzajemnosti izgubimo sam znak. Niz glasov je jezikoven, le če daje oporo nekemu konceptu oz. zamisli (ki je lahko seveda povsem izmišljena). Pa tudi koncept sam, če se je »zataknil v glavi«, še ni jezikoven, dokler se ga na tak ali drugačen način ne izusti, tako da bi dobil razumljivo zvočno podobo – oporo. Nimamo več opravka z dvojim (besedo in stvarjo, znakom in idejo, zvokom in pomenom), temveč samo še z enim, tj. znakom. Šele prek analize znakovnosti si lahko izborimo dve plati. To je prineslo daljnosežne teoretske spremembe – vsekakor prva pade klasična logika referiranja znaka na zunanji referent – postavljeni smo izven klasične reprezentacije. Tudi Saussure zato raje kot o konceptu in slušni podobi govori o označencu in označevalcu (eden brez drugega ne obstajata, le skupaj tvorita znak), ki tudi skupaj predstavljata formalni model, ki napotuje na druge znake, ne na zunanji svet. Jezik je torej forma ali bolje struktura, ne substanca.⁶

6 Več o tem: Chandler, 2022, 60.



Klasični nauk postavi znak kot reprezentacijo »stvari« – v prevodu: beseda drevo reprezentira realno drevo. Pri Saussuru pa ni tako; označevalec ne reprezentira označenca (drevo kot lesnata rastlina je lahko »drevo«, »tree« ali »arbre« in lahko bi se imenovalo tudi »verdo«, predvsem gre za odvisnost od jezika, od konsenza in ustaljene rabe, od koda), ta dva sta kvečjemu povezana v recipročno-asociativnem razmerju. Če že govorimo o reprezentaciji, bi to lahko bil znak kot celota (spoj označenca in označevalca, koncepta v glavi in zvočne opore, poenostavljeno besede + mentalne podobe), a dejansko se Saussure ogradil tudi od tega in skonstruiral model znaka povsem ločeno od reprezentacijske logike, kar je verjetno njegov največji teoretski doprinos, pa tudi mesto številnih kritik. Saussure je nevrvalgična točka, je prekinitev klasične logike označevanja – poskus nekega koherentnega in hkrati z reprezentacijskega vidika zaprtega sistema – neke reprezentacijske »nevtralnosti« oz. nereprezentacijskosti. Saussure je po mojem videnju meja, abscisna os prezrcaljene reprezentacije – reprezentacija se okrog njega zavrti in preobrazi.

Kaj drži znak skupaj? Nič drugega kot diferencialna razmerja z drugimi znaki. Če pa izstopimo iz logike napotevanja, se zastavlja vprašanje, kaj je potemtakem označenec kot mentalna podoba. Saussure vztraja, da je označenec »koncept«, ampak ne koncept kot ideja nečesa, temveč lingvistični koncept – torej nekaj, kar nima preprosto podobe/predstave drevesa (in v toliko zavaja že sama shemica drevesa, pod katerim piše arbor, iz Predavanj iz splošnega jezikoslovja), kajti povsem lahko si zamislimo označevalca drevo, ki bi ustrezal strukturi množic ali genealoškemu drevesu. Milner zapiše slednje: »Označenec ni ne stvar ne koncept stvari, je kvečjemu tisto, zaradi česar si lahko predstavljamo, *da smo stvar imenovali*. Drugače povedano, označenec ne reprezentira ničesar, *omogoča pa, da si predstavljamo, da reprezentacije obstajajo*.« (Milner, 2003, 30. Poudarek moj.)⁷ Citat je gost in zahteva nekaj razdelave: označenec ni stvar, ker bi ga to neposredno prešlo na stvar in bi se posredno izgubil. Tako tudi ne bi bil vpet v mrežo pomenov – tu ne smemo zamešati označenca z znakom. Označenec je to, kar je označeno s strani označevalca – slednje ne pomeni »biti določen«, temveč zgolj »posredovan« – označenec je posredovan s strani označevalca.

Označenec ni koncept – videli smo, da obstajajo različna drevesa (od lesnate rastline do družinske sheme); kaj bi torej bil označenec označevalca drevo? Nenazadnje sam Saussure pravi, da gre za lingvistični koncept. Označenec naj bi bil natanko to, kar »se nam pojavi v glavah, ko zaslišimo neko besedo«. Psihoanaliza pa nas je poučila, da zmerom, ko na prizorišče stopi »glava«, sledijo težave. Označenec ne označuje enega samega drevesa, prav tako ne razreda obstoječih dreves in tudi ne možnih dreves, kvečjemu bi

⁷ K temu lahko pripišemo še nekoliko poznejšo potrditev teze: »Stvar, ki jo označuje znak želja, se ne sme zamešati z ‚označencem‘ tega istega znaka.« (Milner, 2017, 86)

lahko bil nekakšna *shema*. Ali je označevalec matrica možnih reprezentacij, lingvističnih reprezentacij? A kmalu uvidimo, da tudi po tej poti ne pridemo daleč – pomisliti velja na označevalca drevo, list ali prst. Kaj se nam porodi v glavi? List papirja, list žage, riba, časopis, revija oziroma prst na roki, zemlja, del rokavice? Lahko se zatečemo zgolj v specifično situacijo, v rabo, v prešitje s kontekstom, da bi določili, kaj je bil označenec nekega označevalca, a tu kmalu naletimo na neskončno bohotenje pomena.

Morda je treba stopiti korak vstran in nekoliko odtujiti označenca, pa čeprav ga je v tem stanju najtežje misliti: označenec *nima* referenta zunaj sebe, torej ne reprezentira nečesa. Ni se treba skratka sprijazniti s kulturno konvencijo (kot na primer: označenec je nekaj naučenega, imaginarij dobe ali določenega kulturnega okolja, družbeni konstrukt itd.) in tudi ne s konceptom ali shemo. To nas privede do teze, da je označenec zgolj *mesto* kot sestavni del znaka. Prazno mesto? Označenec je neulovljiv in izmikajoč, nikoli ga ne moremo zares prijati.

A nekaj se vselej dogaja: označevalci odzvanjajo v predstavah, ko govorimo, se razumemo, celo zamišljamo si cele svetove s pomočjo označevalcev. Označevalci lahko nimajo referenta izven sebe, *a to nikakor ne pomeni, da nimajo zunanosti*. Kako definirati označenca, če jasno vidimo, da označevalci nekaj napotevajo?

Znak ni torej nič drugega kot stičišče označevalca in označenca in kot tak tudi ne zares reprezentira, temveč na nek način projicira. A kaj projicira? Predpostaviti je treba, da mu nič ne predhodi (nobena predobstoječa predmetnost) razen naključnega srečanja. Šele po njegovi vzpostavitvi, po srečanju, se pojavijo označene stvari, ki se zdijo nujne in nesporne, a to je le pogled v vzratnem ogledalu. Morda bi lahko postavili celo obratno razmerje – znak reprezentira označevalca in označenca. Znak je po Saussurju prignan do meje, ko ne označuje več (v razliki s klasičnim dispozitivom reprezentacije), ampak projicira navzven – vzpostavlja sebi lasten jezik. Iz tega sledi dvoje. Prvič: znak nastopi šele na drugem mestu. Saussure zato pravi, da preden se označenec artikulira skozi znak, je zgolj amorfna, brezoblična masa. Ni skratka vnaprej formiranih konceptov, pojavijo se šele s pomočjo artikulacije. Tako naletimo na protiintuitivno dejstvo, ki pravi, da je šele govorica ta, ki omogoča razločevati večino stvari, četudi nam stoje neposredno pred očmi. Saussure ponovno: »Psihološko je naša misel, če odmislimo njen besedni izraz, zgolj amorfna in nerazločna gmota. (...) Če misel vzamemo samo zase, je kot nekakšna meglenica, nebuloza, kjer ni nič nujno razmejeno.« (Saussure, 1997, 126) Znak bomo torej mislili kot sidrišče, zvezanost s stvarjo – povezava se vselej ustvari retroaktivno, ko se označevalec pripne na stvar. Vsa ta označevanja seveda niso stvar nujnosti, temveč »kulturnega posedanja«. Drugič: napad na pojem znaka. Zdi se, da je znak nekaj, kar se (naključno) formira in sprejme v družbeni konsenz.

Družbeni konsenz in raba pa pomenita, da je prepoznavna že opravila svoje delo, komunikacija je bila vzpostavljena in pomen je že določen. Znotraj polja umetnosti pa si s tem ne moremo veliko pomagati, kajti taka znakovnost ni znakovnost v nastajanju (kot je to pogosto umetniška praksa), temveč je že prešla v prepoznavo in rabo – kar je enako kot reči, da katero koli besedo – znak si priključimo v misel, se nam že izrisuje mentalna podoba.

A kaj, če zaporedje znak, nato označenec + označevalec ni pravo zaporedje? Nekaj je treba spremeniti – lahko predrugačimo pojem znaka, lahko pa mislimo označevalca na prvem mestu. Kaj, če je pravo zaporedje sledeče: označevalec (brezpomenski) – znak (prepoznavna in zasidranje v nek pomen) – označenec (retroaktivni proizvod)?

OZNAČENEC?

Če označenec ne reprezentira stvari, pa tudi ne koncepta oz. ideje, igra zgolj vlogo referencialnega mesta. Kot smo že ugotovili: če imamo različna drevesa z istim označevalcem, kaj bi sploh še preostalo označencu kot konceptu? Označenec ni ne shema ne matrica možnosti, ki bi kot prizma s pomočjo loma svetlobe pričarala barvno mavrico, temveč vzvratna abstrakcija. Bistveno je, da »nam je ponujena« prazna točka referiranja ali bolje: odprtje oz. tek označevalca in se bo že nekaj prešilo, ujelo smisel določenega koncepta, nakar bomo lahko vnačaj skleпали o označencu. Milner zato zapiše: »Ujamemo ga [označenca] lahko zgolj z namigom, tako da naredimo ovinek prek naznačenih stvari« (Milner, 2002, 30) Če pa označenec ne reprezentira ničesar »predhodnega« – na način, da bi skušal ujeti mentalno podobo, res zgolj omogoča, da si predstavljamo, da reprezentacije obstajajo – in to je retroaktivni učinek. Označenec nastopi po prelomu znaka in kot tak ni nič drugega kot učinek neke logike znakovnosti, učinek vzvratne projekcije. Označenec je vzvratna kreacija. Če torej govorimo o primarnosti znaka, imamo tu vzvratnost njegove konstitucije. Najprej nastopijo naznačene stvari, šele potem označenci. Iz tega pa sledi vprašanje: Ali je označenec še potreben – oz. bolje – ali igra primarno vlogo, vlogo predstavnosti, vlogo nekega koncepta ali stopi na prizorišče pozneje? Teza je, da ga predhodno ni. Vendar tudi če želimo v tem trenutku zatrditi, da so predhodno besede, bi se krepko motili. Predhodno so označevalci. Besede pomenijo, označevalci pa ne. Označevalec in označenec nista sinhroni par. Morda res zadostuje igra označevalcev, s tem da izraz »igra« ni brezpomenski; dejansko je potrebno neko gibanje, napotevanje, preplet. Označevalci se ne igrajo sami s seboj, nekaj jih spravlja v gibanje ali bolje: nekaj spravlja v gibanje. In ta konstrukt – igra omogoča neko bistveno prevaro, tj. zmožnost, da verjamemo v reprezentacijo ...in to ni malo! Zdaj lahko razumemo Milnerjevo opazko:

primarno ni označenec nič drugega kot natanko ta spregled/prevara – »omogoča, da si predstavljamo, da reprezentacije obstajajo«. Skratka – v tem »omogočati, da si predstavljamo« tičijo vse skrivnosti in dvoumnosti reprezentacije. Označenec (drevo v zgornjem delu sheme) je neulovljiv; šele ko pride do sovpada, prepoznave in razumevanja, do razkritja znaka in njegovega označevanja, lahko zatrdimo, da beseda »drevo« odgovarja rastlini. Ali to pomeni, da znak nastopi prvi? Če je to res in je označenec res naknadni konstrukt, pa vselej potrebujemo nekaj – nekakšno prevaro, odprtje označevalca, njegovo napotevanje – morda res ne označenca; kaj pa njegov učinek?

To pa odkrije novo dilemo – označenec pred znakom ni videti povsem enak označencu po njegovem nastopu. Zdi se, kot bi bilo pred formacijo znakovnosti le nekakšno »seganje po«, »pre-seganje« označevalca – skušamo nekaj povedati, to mobilizira označevalec, vendar ta še ne sega po označencu, marveč pričenja z njegovo konstitucijo. Označenec je pomen, a ta vsekakor prispe na prizorišče z zamudo. Slednje pomeni, da predhodno obstaja »odprtje-gibanje« samega označevalca. Zakaj bi nenazadnje govorili, če ne bi bilo neke intence, nekega hotenja, nekega užitka?

Klasično reprezentacijska logika nam tako pade v vodo, če smo poprej imeli besedo, ki označuje stvar, znak, ki reprezentira idejo in zvok, ki nosi pomen, smo pri Saussurju prvotno postavljeni pred eno, tj. znak, ki se razcepi in vzpostavi dvoje. (Milner, 2002, 31) Pri taki paradigmi znak ne reprezentira ničesar, je le stičišče naključnih tokov zvoka in misli – prav zato je bilo prej govora o projiciranju znakovnosti. Pri tem pa ostaja odprto: kaj poganja avtoreferenčnost znakov, kje se pojavi vpis govorca v jezik, pa tudi, kje se nahaja oz. vznika subjekt? Kot vidimo, ne gre za popolnoma naključen tok dveh plasti – označevalne in označene – ljudje vselej govorijo, nekaj naznačujejo in izgovarjajo. Tudi celotna situacija reprezentacije postaja zelo nenavadna – zdi se, da komunikacija deluje in steče skoraj gladko (čemur smo priča vsak dan), vendar nič na njej ne obljublja logične zaporednosti ali smiselnega odgovarjanja.

Jezik (*langue*) je mogoče za silo sistematizirati, a kaj, ko vanj neizbežno prodira govorica (*parole*) in vnaša nered. Govorica ni nikoli gladka površina nemotene komunikacije, temveč vase spodvit, netransparenten in odprt sistem, ki ga naseljuje subjekt, ki vanjo zareže dvoumnosti, užitke in zatikljaje. Ali nimamo pogosto neke odprte, na trenutke tudi naključne verige označevalcev, ki se vnzaj utemeljuje in poleže v znakovnost? In morda bi se resnično začudili, če bi zares vedeli, kaj drugi slišijo, mislijo ali si celo predstavljajo stvari, ki so jim bile posredovane. Komunikacija vsekakor vnaša šum, a pogosto prehitro teče, da bi se tega ovedeli. Mislim, da je treba posvetiti več pozornosti vsakdanjim, a nenavadnim trenutkom odprtosti, naključnosti in nedorečenosti – brez njih bi dejansko ne prišlo do jezika. In kaj

to pomeni za našo reprezentacijo – ali jo je mogoče misliti izven klasičnega posredovanja, kot podaljšek ali nadgradnjo Saussurjevega aparata?

OSNAČEVALEC PROTI ZNAKU

Kaj pa, če se odrečemo znaku in prepustimo primat označevalcu samemu? Zdi se, da je to pot ubral Lacan – nenazadnje to tudi sam izreče: »V vsem, kar sem razvil, [gre] ravno za podredivitev znaka označevalcu.« (Lacan, 1985, 84) Tu nimamo več vzvratne projekcije znaka, temveč označevalca in njegovo nestabilno ali spremenljivo navezavo na označenca – nikoli zares ne vemo, kje bo prišlo do nastanka pomena. Označevalec nima takojšnjega dostopa do označenca, zato drsi v verigi označevalcev skozi neskončno napotovanje enega na drugega. Črta ali bolje prepreka, ki v Lacanovem algoritmu deli označevalca zgoraj in označenca spodaj (S/s), ne pomeni samo, da ima označevalec prioriteto in določeno mero avtonomije, temveč tudi, da povsem lahko stoji sam zase in torej ne potrebuje označenca. Znotraj Saussurjevega znaka tako obstaja neka vrzel ali razdvojitve, ki vodi do oddelitve ali reza med S in s. Pred Saussurjevim enim je Lacanov rez, cepitev. Jezik ni več konstrukcija znakov, temveč v prvi vrsti označevalcev. S tem zamikom je jasno nakazana nesamoumevnost produkcije pomena – pomen se lahko ustali in utrdi, lahko pa tudi vznikne, kjer ga nikoli ne bi pričakovali. Pomen hodi za označevalcem. Kot bomo videli, pa tako zastavljen označevalec ni povsem enak Saussurjevemu; skratka, ni povsem čist, enoznačen v svoji diferencialnosti, ampak poln »vragolij« in tvori heterogen označevalni prostor. Prav zato se tudi pojavljajo označevalci, ki napotujejo na druge označevalce, reflektivni označevalci, ki stojijo na mestu manka označevalca, pa tudi označevalci gospodarja, ki izrekajo svojo lastno nezmožnost.

Definicija znaka je sledeča: *znak reprezentira nekaj za nekoga*. V polju komunikacije: *znak reprezentira poljuben objekt za nek subjekt*. Za razliko od znaka pa označevalec ne »dolguje« ničesar označenemu. Slednje ne implicira, da je označevalec povsem odtujen, temveč zgolj samovoljen. Iz tega sledi nekakšno zaprtje-samozadostnost definicije označevalca. Z drugimi besedami: označevalec se ne obrača navzven, da bi reprezentiral na način znakovnosti, temveč »se odpove funkciji označevanja stvari« (za nekoga, naslovnika). Teza novega poligona je sledeča: *Označevalec reprezentira subjekt za drugega označevalca* – postavka ima izjemno težo in Lacan se je ne utruje ponavljati. Ali še v nekoliko bolj slikoviti izpeljavi:

»Da si ponazorite ta aksiom, si lahko mislite, da v puščavi najdete kamen, popisan s hieroglifi. Niti za trenutek ne podvomite, da je bil za njim neki subjekt, ki jih je vpisal. Toda zmotno bi bilo verjeti, da

se sleherni označevalec naslavlja na vas, – dokaz je v tem, da nič ne razumete. Nasprotno pa jih opredeljuje kot označevalce zato, ker ste prepričani, da se vsak izmed teh označevalcev nanaša na vsakega izmed drugih označevalcev. In prav za to gre v odnosu subjekta do polja Drugega. Subjekt se rodi, kolikor v polju Drugega vznikne označevalec. Toda prav zaradi tega tisto – kar poprej ni bilo nič, le subjekt, ki še pride – skrepeni v označevalec.» (Lacan, 1996, 183)

Iz tega se jasno vidi, da subjekt, o katerem je tu govora, ni t. i. ego – zavedni jaz identifikacije, poln čustvenosti, samovšečnosti in instinktov –, temveč neenoten subjekt označevalca; v nadaljevanju subjekt nezavednega, subjekt želje; če seštejemo, gre za subjekt nezavedne želje v vsej njeni muhavosti. Druga posledica tega pa je očitna razsrediščenost posameznika – ego ni gospodar lastne hiše, temveč preslepljenec. Freud je res pomenil tretji udarec človeštvu.

»Subjekt ni nič drugega kot to, kar drsi v neki verigi označevalcev, pa če se tega zaveda ali ne, kateri označevalec je tisti, čigar učinek je.« (Lacan, 1985, 43)⁸. Tu vidimo še korak stran od Saussurjeve logike čiste diferencialnosti in oddaljujemo se natanko za to ne vedno ‚reprezentacijo subjekta‘ znotraj označevalne verige. Če je pri Saussurju označevalec fonem kot minimalna zvočna enota razlike, pa smo v Lacanovem univerzumu pogosteje bliže potezi – črti v pesku, črki, hieroglifu ali celo besedi – čeprav te »poteze« niso mišljene povsem pozitivno, temveč so markerji razlike, suma ali dvoma. Resnično dvomim, da smo sploh kdaj v povsem diferencialnem svetu fonemov. Kaj, če ponovno premislimo primerjavo s klasično logiko označevanja? Zdaj nimamo več polnega »subjekta-gospodarja«, ki manipulira z znaki, temveč »podložnega subjekta«, ki sledi in se prilagaja označevalcu. Subjekt je prvenstveno učinek označevalca – vznikne v Drugem, v govoric, pripenja se nanjo in ponovno presahne v označevalca. Označevalni učinek implicira drsenje subjektivnosti in seveda tudi njeno izmuzljivost. Subjekt je tako neprestano prisoten, a hkrati neulovljiv, zato ga je treba pisati kot zaprečeni subjekt (\$), nikoli zares ulovljiv in prazen, sam svoja lastna nemožnost. Subjekt se še kako oprijema, čeprav je sam neoprijemljiv. Subjekt, ki se rodi z označevalcem, se pojavi kot razcepljen, kar pomeni, da ni substancialen, temveč valovanje – valovanje med reifikacijo v označevalca in svojo lastno porazgubitvijo, izničenje. Subjekt je natanko ta razcepljenost.

Slednje postavke je smiselno še podrobneje razdelati – od tu naprej sledi dvoje:

Prvič: *ni označevalca brez subjekta*. Če odštejemo subjekt od označevalca, ne izgubimo njegovega označevanja, temveč sam »nič«, tj. njegovo spodletelost, njegovo neskladje, skratka njegov učinek. Z drugimi besedami: če odštejemo

⁸ In še: »Subjekt je vselej samo točkoven in presihajoč, saj je subjekt le po označevalcu in za drugega označevalca.« (Lacan, 1985, 116)

subjekt od označevalca, dobimo znak, tj. neposredno navezavo – sovpad s stvarjo, reificirani označevalec. Označevalec brez subjekta predstavlja sanje Saussurjevega idealiziranega sistema, a kljub temu ne smemo pozabiti »nočnega Saussurja« in iskanja prikritih anagramov – očitno je sistem že samemu očetu pričel uhajati skozi prste. Subjekt je učinek označevalca – slednje je treba brati v dobesednem pomenu besede – ni le proizveden s strani označevalca, temveč *je usa njegova »bit« podana zgolj in samo skozi označevalni učinek.*⁹ Pozor: Zapisali smo *njegova bit*, obstaja pa še drugi del subjekta, ki se kaže/daje kot ne-bit. In kakšen je ta učinek, če ne učinek neke spodletelosti? Subjekt je hkrati mesto nemožnosti jezika – nemožnosti, da bi se jezik zacelil v samorazvidno celoto. Znak zadene, označevalec pa ne – a to nikakor ni njegova hiba, nasprotno, kvečjemu prednost. Ne samo, da bo uverženje in povezovanje različnih označevalcev proizvedlo subjekt različnih, ampak dalo mu bo tudi telo – subjekt naseljuje označevalca. Ko gledamo označevalca, vidimo dejansko subjekt, ki se je skrila za označevalca. »Označevalec je znak nekega subjekta.« (Lacan, 1985, 116) In dokaz za obstoj subjekta, praktično edini dokaz je, da v označevalcu uzremo znak ali bolje znakovnost, znakovni učinek – tj. nič drugega kot reprezentacijo. Označevalec ni zgolj znak nekega subjekta, ampak tudi znak za nek subjekt.¹⁰ Subjekt pa ni preprosto razlika med enim in drugim označevalcem, med eno in drugo potezo (pa čeprav naseljuje njun medprostor), temveč tudi možnost luknje pod ali odsotnosti same poteze. V tem smislu je nujno razcepljen, vendar ne na dvoje, ampak in predvsem na nekaj in možnost njene odsotnosti.

Vsi označevalci pa niso enoznačni, pa tudi vsi ne reprezentirajo subjekta na enak način. Subjekt vselej drsi, polzi po verigi, se nekje zatakne in zazija, se strdi in ponovno presahne. Subjekt je »vedno drugje«, nikoli tu, predvsem je samo drsenje in to je tudi razlog, da vsaka reprezentacija spodleti v njegovem zajetju. Miller pravi: »če je subjekt reprezentiran, je to v tisti meri, v kateri ni nikoli prezentiran, nikoli prezenten.« (Miller, 2001, 199) In ne glede na to, da je (označevalna) reprezentacija edina možnost 'obstoja' (ali bolje pojavitve) subjekta, se ga vselej drži status nereprezentabilnosti. Prav zato je reprezentacija nujno spodletela reprezentacija, vedno je neko lovljenje neulovljivega. Subjekt je tako znamenje spodletelosti reprezentacije in hkrati njenega gibanja, preusmerjanja in proizvodnje. Subjekt ni aktivno gibalno, temveč stranski učinek verige označevalcev – natanko to je osrednja točka, ki jo je treba sprejeti, tj. da gre za *reprezentirani subjekt* – subjekt, ki vznikne zgolj skozi jezik in ponovno ponikne v označevalce, ne da bi sploh vedel, česa

9 Predvsem skozi zagate označevalca. Če beremo označevalca v razširjenem pomenu – kot poteza ali podoba – to vključuje tudi zrcalni stadij in našo imaginarno podobo kot označevalno.

10 Upam, da izpeljave niso videti kot prazno dolgozeženje – gre za minimalne razlike, na katerih visi celotna teorija. Morda še Lacanove besede: »Edini dokaz, ki ga imamo, da sta subjekt in ta hipoteza [njegov obstoj] eno in isto in da ga podpira prav govoreči individuum, je v tem, da označevalec postane znak.« (Lacan, 1985, 116)

se drži. Slednje kar bode v oči in gre nasproti intuiciji: vse, kar potrebujemo, je le gibanje označevalca in to gibanje bo že proizvedlo različne pozicije subjektivnosti. Ponovno nismo gospodarji. Subjekt torej ni nedvoumna izjavljajoča instanca, temveč sebi netransparenten, eks-centričen, manjkajoč, zabrisan ali nestalen pojav, kaj šele, da bi bil gospodar pomena. Če uporabimo slikovitejšo podobo: nekako tako, kot če bi opazovali ples jesenskega listja v vetru. Seveda bo prej ali slej sila vetra potisnila listje na določena mesta in, kot bomo videli, tudi subjekt ni v nič boljšem položaju. »Premeščanje označevalca določa subjekte v njihovih dejanjih, njihovi usodi, zavrnitvah in zaslepitvah, uspehu in neuspehu, navzlic njihovim prirojenim nadarjenostim in družbenim pridobitvam, ne oziraje se na značaj in ne na spol; vse tisto, kar imamo za domnevno psihološko dano, pa bo z vso svojo navlako, hote ali nehote, sledilo označevalcu.« (Lacan, 1994, 25)¹¹ Očitno nismo tako pomembni, kot bi si želeli priznati – naše »notranje dogajanje«, imaginarne identifikacije, pozicija v družbi – vse to sledi in zavisí od nepomenskega označevalca. Označevalci se »prosto sprehajajo«, v miru pletejo simbolni univerzum, medtem ko se na strani »subjektov odjemalcev« pojavi cela nevihta in povzročá neobvladljivo dramo.

Vse povedano pa morda še nekoliko zavaja: »Subjektov ne ‚sestavlja‘ jezik; proizvedeni so kot odziv na njegovo inherentno mejo in nepričakovan plus, ki se pojavi na tej meji.« (Zupančič, 2017, 57) Subjekti se pojavljajo in lepíjo natanko na zagate simbolnega; naseljujejo luknje, manko, nesovpadanje simbolne strukture. Subjekt zato ni enak subjektivaciji (kot pozitivnost določene ego-relacije – zavestne pozicije ali odločitve za nekaj), temveč se kaže kot zagata nekega mesta in nezavedna privezanost nanj. Subjekt kot učinek strukture pomeni, da ne gre za središče, ki bi unificiralo percepcijo, temveč da je sam subjekt vključen v percipirano, je odvisen od nje.¹² Subjekt torej ni nevronska središče misli, temveč predvsem nekaj, kar izreka neumnosti, neumne označevalce prostih asociacij, blebetač – in ravno v teh neumnostih, v njihovih nepričakovanih zatikljajih, se poraja nezavedno. (Glej Lacan, 1985, 21) Natanko skozi ta čudna in nepredvidljiva popačenja, v zatikljajih označevalca se pletejo navezave – označevalci »nalezejo« označeno in tako rekoč zadobíjo objektne lastnosti. Nič več ne ostajajo v svoji ravnodušni diferencialnosti, temveč postanejo vztrajni, neotesani, nerešljivi; prestopajo odzvanjajo in se zataknejo vedno, ko naletimo nanje. Oprijeti se

11 Ali še bolj emfatično: »Odgovor označevalca tistemu, ki ga izprašuje, se glasi: ‚Požri svoj Dasein!‘« (Lacan, 1994, 34)

12 Glej Miller, J.-A. (2009): *The Prisons of Jouissance*, Lacanian ink 33. Med drugim tudi tale odličen primer: »Lacan pri verbalnih halucinacijah poudarja, da imajo lastno jezikovno strukturo in da jih ni treba obravnavati kot napako ali bolezen subjekta, temveč kot izkoriščanje same strukture jezika.« (ibid., 48–49) Tudi videnje zato ni objektivno videnje – Lacan loči med »field of vision«, ki zaznamuje znanstveni pogled, in »scopic field« psihoanalize, polje ki vključuje užitek, Jouissance. Ekshibicionist in voajer sta povsem drugače vpeta v polje vidnega, kot je to npr. pogled znanstvene presoje, skratka libidinalno neinvestiran pogled.

za označevalec pa pomeni, da beseda postaja objekt; in prav te točke prešijejo besede na stvari, na našo realnost – obstanejo v njej in odzvanjajo.

Vrnimo se na problem označevalca: »Označevalec je dejansko najprej to, kar ima učinek označenca.« (Lacan, 1985, 18) Označevalec ni nikoli sam, vase zaprt, sebi enak, temveč mora imeti nek učinek. Učinek pa ni enako kot imeti referenta »zunaj« (odgovarjajočega predmeta, ki naj bi ga poimenoval), temveč zgolj učinek referiranja; učinek kot tak, pojav nekega označevanja. Sledi definicija označevalca – označevalec je označevalni pojav, kar je isto kot reči označevalna veriga. Zdi se, da mu ni treba biti razumljiv, že poznan ali pomenski, dovolj je že, da je razločen, pre-poznan, tako rekoč osumljen, in že postane uveržen. Imamo torej označevalca plus nekaj – kaj? – nič, seveda – nič, ki ga sploh požene v gibanje, v sam nemir. To je dovolj. Ni mirnih ne »osamljenih« označevalcev, vedno so v družbi, četudi izvzeti ali izobčeni, zapostavljeni ali izpostavljeni. Samo dejstvo, da označevalec nekaj označuje, nikakor ne pomeni privezati se na nekega označenca – povsem lahko shaja brez njega – nujno pa mora povzročiti učinek uverženja. Označevalec je vselej označevalec, ki gre iz sebe, se zgosti ali premesti. Označevalec je vedno označevalna veriga, prav zato Milner pravi, da vedno »reprezentira za«. Reprezentacija? Pa jo imamo ponovno – vsekakor pa to ni klasična reprezentacija zrcaljenja zunanosti, reprezentacija kot podvojitvev, ampak reprezentacija, ki se poraja v sami notranosti označevanja. V tem smislu veriga označevalcev ne meri na neko označeno (to je lahko naključje, navada, kod itd.), ampak predvsem en označevalec na drugega in natanko to uverženje nekaj proizvaja.

Če stopimo še korak naprej, sam manko pomena (označenca) prisili označevalca, da sega po novem označevalcu. Znak je znak po tem, da se zasidra v referenci, v pomenu, označevalec pa je od njega razvezan; in sama ta razvezanost postane motor za proizvodnjo novega pomena. (Nancy et. al., 1992, xxii) Tako smo napoteni na nenasitno hlastanje označevalcev – vedno vnovično drsenje, referiranje, mreženje in posledično reprezentiranje reprezentiranega, nekakšna igra v igri, ki povzroča nemir, nikoli zaključeno, ne-celo (non-all) reprezentacijo. Tudi Lacanovo tezo, ki implicira prešitje in zaprtje pomena – »Stavek (...) zares sklene svoj pomen šele s svojim zadnjim izrazom.« (Lacan, 1994, 282) – bi lahko brali na ta način. Gre torej za verigo označevalcev, ki se spreminja z vsakim novim izrazom in zadobi pomen šele retroaktivno. (Če vzamemo kar Freudov primer: »Oče | ali ne vidiš | gorim | je izjavil sin | medtem, ko sem sanjal.« – vsaka nova beseda obrača stavek v nepričakovano smer. Tudi ločila lahko postavimo le, če upoštevamo celoten pomen oz. stavek.) Nenazadnje pa je možno tudi sprožiti pomenjanje, ne da bi se dejansko zaključilo v pomenu (npr.: »Preostane, da sklenemo ...«, »Nikoli nisem ...« itd.). Gre za učinek nalaganja označevalcev in tek smisla, preden se prešije z nekim pomenom. Označenec je tako določen vzvratno, kar nas

posledično ponovno napoti na samo dejstvo, da obstaja nekakšna funkcija ali pojav *odprtja pomenjanja, pa tudi zadržanja* na označevalcu – tj. nekaj, kar omogoči odprt pretok možnosti – odprtost pomenskega polja do pike (ali prešivnih točk, označevalcev gospodarjev), ki zagotavlja njihov pomen.

S takim pojmovanjem označevalca – primat označevalca in njegova odprtost, gibanje – ponovno vstopamo v svet, govor, govorico, *parole* izven stroge konstrukcije Saussurjevega *langue*. Pomena ne sestavljajo znaki, ampak medsebojno kombiniranje, uveričenje označevalcev; igra (lahko tudi brezpomenskih) besed. Označevalec je neumen – ne misli na način pomena, pravzaprav je najnevarnejši ravno v inerciji neumnosti, ko ga ni možno mobilizirati in razvezati, ko nam pomenska interpretacija prav nič ne pomaga. Ali to pomeni, da ni zvezan z mislijo? Očitno je, ampak na način mreženja in pretočnosti, kot forma ali boljše struktura. Prepoznavna in pomen varata, in to še kako. Zanimivo pa je to, da ni označevalec (v vsej svoji neumnosti) tisti, ki se skuša približati misli, temveč sama misel pristopa k njemu, mu sledi, si ga zapomni itd. Očitno je misel veliko manj psihologizirana, kot se vsakodnevno dozdeva.

Drugič: označevalec pomeni biti iz sebe. Če označevalec nakazuje na neko intenco, meri na pomen (kar ni isto kot reči, da pomeni, zgolj meri na nekaj) in se povezuje v verigo drugih označevalcev, pomeni, da izstopi iz sebe. Če bi označevalec ne »izstopil iz sebe«, bi to ne bil označevalec, ostal bi vase zaprt, brez učinka označevanja – označevalec, ki ne bi napoteval na nič, ne bi bil zmožen vzpostaviti razlike. Tak označevalec bi najverjetneje postal znak, ki se prešije s točno določeno stvarjo. Takoj ko ima označevalec učinek, se je subjekt že pritaknil nanj – pravzaprav je subjekt ravno ta učinek. Kaj je torej označevalec, ki ga naseljuje subjekt? Če znakovnost mislimo kot zlepljenost na referenta, soodvisnost, je označevalec znak + dvom. *Označevalec je spodletela znakovnost.* Znak je zaležani označevalec. (Zaležani kot prešiti, prepoznani, kulturno sprejeti.) Dvom ali spodletelost pa je drugo ime za subjekt. Kaj torej doda subjekt označevalcu? – Nič, seveda, dobesedno nič, spodletelost in dvom – omogoča mu odlepitev od referenta, ki muči znak. Miller dobro povzame: »Označevalec je tisto, kar izzove vprašanje: Kaj to pomeni?« (Miller, 2001, 62) Pri znaku pa tega vprašanja ni, ker nas samodejno prešije na pomen. Znak pomeni, označevalec pa ne. Označevalec je na nek način neumen. In če dobesednost zaznamuje znak oz. simbol, označevalec ravno ni dobesednost. Oklevanje je znamenje označevalca, znaka pa ne. Kam nas to pripelje? Znak je vselej en znak, zaokrožen, zaključen in pomenski, označevalec pa nasprotno, nezaključen, nujno odprt in brez pomena. In če je znaku možno pripisati »nesporno referencialnost«, morda celo neodvisno od nekega interpreta, pa je označevalec v večini primerov stvar interpretacije in pojavnosti. Zanimivo pa je, da je znak znak zaradi prepoznavne in prešitja na označeno (bodisi stvar bodisi pomen), a kljub temu goji določeno samostojnost, avtonomnost,

celovitost in enost, medtem ko je označevalec zaznamovan z nezadostnostjo, necelostjo in nesamostojnostjo. Tako pridemo do logično-časovne razlike: znak je retroaktiven konstrukt, znak se zgodi *po prepoznavi* – poleže se, vrača ponovno k sebi, postane samozadosten in se zapre. Označevalec pa nasprotno – označevalec zaznamuje pred-časnost, je odprtje, je izstop iz sebe, je tvorba razlike.

Medklic – ŽIVAL: Kaj pa živali, kaj se dogaja z njihovo govorico? Ali bomo posameznim živalim priznali poseben status, častno izjemo – npr. čebelam in njihovi sposobnosti komunikacije; ritmičnem plesu, ki označuje lokacijo in oddaljenost najdišča hrane? Ali bomo stopali po poteh Benveniesta in zatrdili, da v primeru živali ne gre za govorico kot tako, marveč za signale: »Signal je fizikalno dejstvo, ki ga z drugim povezuje naraven ali konvencionalen odnos; blisk, ki naznanja nevihto; zvonec, ki naznanja obed; krik, ki naznanja nevarnost.« (Benveniste, 1988, 37) Živali imajo vsekakor možnost komunikacije, prav tako odziva oziroma reakcije na določen signal. Spomnimo se lahko tudi danes nezamisljivih poskusov s psi, ki jih je konec 19. stol. izvajal Ivan P. Pavlov, in njegovih t. i. pogojnih refleksov. Slina, ki jo je proizvedla nesrečna žival vsakič, ko je zaslišala tik-takanje metronoma, naj bi služila kot dokaz razumevanja in odzivanja, celo znakovnosti in jezika – a to razumevanje ni razumevanje označevalca, metronom je lahko označevalec za eksperimentatorja, za psa pa je najverjetneje le signal. Ali sta dve občutji in njuna povezava s signalnim odnosom že govorica? Kdaj zares vstopimo v govorico? Če pa predpostavimo, da simbolizacija pomeni sposobnost interpretiranja simbola, dojetanja njegovega pomena, možnost njegove postavitve v nove znakovne odnose, ali s tem ne sprejmemo tudi prikriti spodletelosti znakovnosti? Živali očitno dobro shajajo z znakovno govorico. Kaj pa to pomeni za naš jezik? Ali ni jezik v samem jedru bolehanje za nerazumevanjem? V jezik ne vstopamo zato, ker bi razumeli več, ampak preveč; ker vsaka znakovnost nekoliko zgreši, podleže interpretaciji, se preusmeri k drugemu pomenu. Človek je nesrečnež, ujet v jezikovno spodletelost. Jezik je jezik zaradi svoje nezmožnosti, nič vzvišenega in eminentnega ni na njem.

Označevalec je lahko označevalec samo na ozadju nekega umanjkanja. Še več – in to je skrajno nenavadno: označevalec je lahko označevalec celo po tem, da sam umanjka, da ga na nek način sploh ni, ali z drugimi besedami: da je sam nič nečesa. Označevalec je izjemno »bitje«, ker vztraja kljub lastni odsotnosti. Slednje ima med drugim tudi dramatične posledice: ponovno odsotnost laježa (Sherlock Holmes, film *Silver Blaze*, 1977, režija: John Davles), kar pomeni tudi odsotnost signala, a to nekaj šteje, nekaj označuje – odsotnost je označevalec. Ravno ta manko, odsotnost signala se pretvori v sled Sherlocku Holmesu – pes je očitno prepoznal osebo, ki je prišla tiste noči ...Označevalec je poteza z možnostjo njene odsotnosti in zato pravi Lacan,

da ima označevalec del *neizrečenega* (*unsaid*) vpisano že v lastno strukturo. (Lacan, 2019, 80) Z vstopom v simbolni univerzum tudi odsotnost šteje. Označevalec je v prvi vrsti izrekanje neizrečenega! Znak pa po drugi strani postavlja prepoznavo, poznavanje in razumevanje; priča o skladju, pomenu – znak vzpostavlja referencial, je neka pozitivnost, ki se sklada s seboj. Če naj zarišemo razliko med indeksom – sledjo in sumom – primer: stopinja je odtis živali v snegu, je pozitivno dana, medtem ko je sum natanko odsotnost kakršne koli sledi, a vselej sumničavost, da je nekaj le bilo tam, da se je nekaj izmuznilo in prikrilo. Znak deluje v registru sledi, označevalec pa registru suma. Označevalec je označevalec po zmožnosti samoizbrisa. Označevalec nima oziroma ne more prevzeti čisto binarne logike (1 ali 0, biti ali ne biti) – tj. med potezo in njeno odsotnostjo – temveč naseljuje plasti vmes – odsotnost poteze in sum ali tudi; prisotnost poteze z možnostjo njene varljivosti itd. Označevalec ne zapade v opozicijo plusa in minusa, ampak deluje kot plus ravno, če je minus (lajež psa), ali na primer minus, če se pojavlja kot plus (tudi če gre za pozitivno danost prepoznanega znaka, vselej obstaja možnost, da nas nekdo vara. Nekdo riše sledi zgolj zato, da bi zavedel zasledovalca, pa tudi laže s pomočjo resnice. V teoriji zarote postane ves svet čudežno sumničav.) Kot bi označevalec nikoli ne bil pozitivno prisoten, pa tudi zares odsoten ne.¹³ Ponovimo vprašanje: Kako je lahko označevalec nič oziroma odsotnost laježa in kako lahko odsotnost nečesa šteje? Označevalec ni ulovljiv v binarno logiko, ker ni enoznačen, ampak razlika. Razlika pa ni razlika znotraj (metajezikovnega) enoznačnega reda, temveč razlika, ki vzpostavlja heterogenost.

Naj še dodam, da vztrajam v označevalcu, ki je lahko poljubna poteza, gesta, črta, črka – vendar mora biti nujno nekaj, kar je razvezano, kar ni indeksikalno, ni sled – stopinja ali znak – torej nekaj, kar prehaja v red neizrečenega ali celo nebivajočega. *Označevalec je spodletela poteza, poteza, ki se ni realizirala v celoti.* Mislim, da je to eden od načinov branja slavne Saussurjeve teze, da so v jeziku zgolj razlike brez pozitivnih členov. (Saussure, 1997, 35) S tega vidika lahko razumemo tudi Lacanov primer izjave »ne pravim, da ...«, ki je na ravni izjave čisto zanikanje, dejansko pa se z njeno pomočjo vpelje natanko to, kar je zanikano. Nekaj se lahko izreče skozi negacijo in prav to je zmožnost označevalca (Lacan, 2019, 80) Ponovno: označevalec po tem, da ne sovпада s seboj, ni pozitivnost – zato ni označevalca brez subjekta in zato ni označevalca, ki ne bi prehajal izven sebe.

Sklep: označevalec se ne referira na »zunanjega« referenta, kot to pogosto velja za klasični znak. Označevalci napotevajo na druge označevalce in skozi različne kombinacije in njihov pretok ustvarjajo nove pomene.¹⁴

13 »Ali je ta sled že označevalec? Rekel sem vam, da se označevalec ne prične kot sled, ampak z dejstvom, da sled izbrišemo. Kljub temu izbrisana sled še ne pomeni označevalca. Kar vpelje označevalec je dejstvo, da je postavljen tako, da ga je mogoče izbrisati.« (Lacan, 2019, 80)

14 Znaki v Lacanovi teoriji so pogosto neposredno vezani na stvar, nekakšna indeksikalnost, morda celo

Odtis – stopinja napotuje na stopalo, medtem ko lahko označba (na primer križec na skali ali v pesku) označuje marsikaj – izbrisano sled, podtalnico, mesto dogodka, predvsem pa nek subjekt. Kakšna je razlika med njima, če ne ravno ta, da v enega dvomimo? Zgolj eden se ne prešije na označenca – ni indeksikalen – ampak na sebi brezpomenski, pa čeprav je odprtje nekega pomenjanja. Skratka zgolj eden je spodletel. »Jezikovni sistem, na kateri koli točki ga uporabiš, nikoli ne pripelje do tega, da bi kazalec neposredno nakazoval točko resničnosti; vsa resničnost je zajeta v celotni mreži jezika. Nikoli ne morete reči, da je to tisto, kar je označeno, kajti tudi če bi vam uspelo, ne bi nikoli vedeli, kaj označujem na tej mizi – na primer barvo, debelino, mizo kot predmet ali karkoli drugega.« (Lacan, 1997, 32) Razmerje med označevalcem in označencem ni razmerje skladnosti – en označevalec odgovarja enemu označencu, ni simetrije med njima in tudi ne enakovrednosti. Označevalec prav lahko ima več označencev in tudi nobenega, natanko zato ne vemo, kam meri. Pa tudi označenec ni preprosto enotna in zaprta stvar »tam zunaj«, ki bi se prostovoljno odpirala pomenu, da ga svobodno nalepimo nanj.¹⁵ Ker ni neposrednega indeksiranja – prešitja z zunanostjo in ker je pokaz vselej že zgrešen, je treba označevalca obrniti na glavo:

»Za kaj gre pri znaku? Kozmična teorija spoznanja, svetovni nazor, se od vekomaj sklicuje na znameniti primer dima, ki ga ni brez ognja. [...] Dim je prav tako lahko znak kadilca in po svojem bistvu to celo zmerom je. Ni dima, ki ne bi bil znak kadilca. Kot vsakdo ve, si boste tedaj, ko boste med približevanjem zapuščenemu otoku videli dim, takoj rekli, da je na tem otoku brčkone nekdo, ki zna zakuriti ogenj. [...] Znak torej ni znak nečesa, marveč znak nekega učinka, ki je kot tak predpostavljen v delovanju označevalca.« (Lacan, 1985, 42–43)

Gre za zelo natančno formulacijo: čeprav smo navajeni, da znak takoj prešijemo z nečim (npr. stvarjo ali dejanjem), pa tu vidimo, da znak ni preprosto znak nečesa, temveč predvsem nekega učinka, ki je povsem lahko varljiv – zato postavi Lacan tezo, da je znak/znakovnost predpostavljena označevalcu. Označevalec ima učinek in znak je lahko njegova usedlina – označevalec je odprtje reprezentacije, ne da bi moralo karkoli reprezentirati. Delovanje označevalca dima ustvari znak, ki pravi – tam je nekdo, ki ga je zakuril – ampak na otoku prav možno, da ni nikogar. Ali ne bi bili

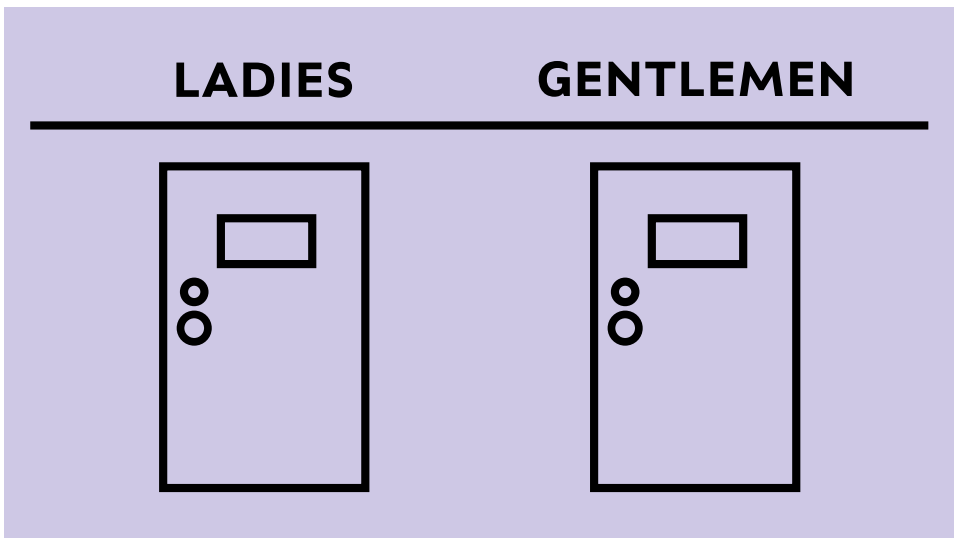
signali kot ekvivalenti »živalskemu sporazumevanju«, ki nosijo točno določen pomen in ne tvorijo nove kombinatorike in novih pomenov. Naj navedemo slikovit primer: mahati z rdečo zastavo pred bikom ne bo rezultiralo v poetično – prenesenem pomenu »rdeče«, temveč neposredno signalizira napad.

¹⁵ Glej Lacan, 1997, predvsem 119–120.

razočarani, ko bi ugotovili, da se je nekaj zanetilo zaradi sonca? Želim zatrditi protiintuitivno tezo, da ogenj ne ustvari dima, temveč sam dim napotuje na ogenj in osebo, ki ga je zakurila.¹⁶

Označevalec ima prednost. Označevalci so lahko brezpomenski, relacijski, diferencialni jezikovni drobci, ampak skozi gibanje in v medsebojnih razmerjih povzročajo učinke – tako znakovnost kot tudi subjektivne pozicije. *Učinek označevalca ni isto kot označenec, vsekakor pa dovolj za sprožitev reprezentacije.* Preprosto je treba opustiti misel na mrežo znakov, ki bi nemoteno napotevali na zunanjo realnost, ki bi označevali svet ali ustrezali predmetom – mislim, da čedalje bolj vstopamo v označevalne dražljaje, tako jezikovne kot predmetne, a kaj, ko ti dražljaji sami povzročajo nenavaden presežek, ki se imenuje reprezentacija. *Morda le nimamo dvojega, znakov in stvari, besed in reči, jezikov in teles – imamo samo eno ...plus nekaj, Ne-kaj.*

ODNOS DO POMENA



Ladies and Gentlemen! – shema drevesa je postala shema stranišča. Sledi bistven obrat: figurica ali napis na vratih »ustanovi« stranišče – seveda če zanemarimo dokaj skromne razlike med moškim in ženskim straniščem. No, morda bi v enem zagledali kakšno *fontano* več, ampak pustimo detajle ob strani. Poglavitna razlika se nahaja na vratih, v zapisu, ustvarjena je s pomočjo označevalca. Označevalca Ženske/Moški ali recimo vlak Ženeva–Pariz 8:45 ne reprezentirata stvari (straniščnega prostora ali vlaka), temveč

¹⁶ Ali ni v tej mali dispoziciji Heglova negacija negacije? Negacija označevalca z mislijo na znakovnost, negacija znaka, ker ostanemo brez kadilca, in padec nazaj v nepomirljivost označevalca – označevalca, ki je vselej neskladen s seboj?

dobesedno *padeta* v označenca in ga seveda spremenita. Označenec ni več isti (vlak spremeni smer, stranišče pa dobi »spol«). Označevalec ustvari razliko in ustvari jo mimo pomena; Ž/M sta poziciji (danes skoraj že *passé*), a ravno kot ostareli še toliko bolj pričata, da sta le poziciji – ne vsebini in ne pomena, ne biologija in ne spol, temveč razlika v pozicioniranju. Ponovno: »Kar imamo za domnevno psihološko dano, pa bo z vso svojo navlako, hote ali nehote, sledilo označevalcu.« (Lacan, 1994, 25) Kako ju bomo napolnili z vsebino oz. pomenom, kaj se bo označevalcema Ž ali M pozneje pritaknilo, je drugo vprašanje; dejansko tudi drugotnega pomena. Prvo je označevalec, spol pozneje.

Med drugim je slednje tudi poanta Lacanovega seminarja o Ukradenem pismu; če je pismo »skrito« na odkritem mestu, ga bodo vsi spregledali. Zakaj? Preprosto zato, ker ga nihče ne pričakuje na vidnem mestu. V prevodu: označenec mora sovpadati z označevalcem, in če ga zgreši, postane neviden. Natanko tu vidimo problem znaka, njegove anticipacije in pričakovanj s strani iščočega. »Tisto, kar je skrito, pravzaprav vedno le *manjka na svojem mestu* – kakor je na bibliotečnem listku po navadi označen izvod, ki je založen nekje v knjižnici. Četudi je slednji le na sosednji polici ali kvečjemu v naslednjem oddelku, je tam skrit, najsi je še tako očiten.« (Lacan, 1994, 20) Najboljša skritost je neposredna odkritost: skrito ni zakopano, zataknjeno, nekam vstavljeno ali prikrito, temveč zgolj spodmaknjeno glede na pričakovano. *Skriti je treba pred mislijo, ne pred očmi*. Kolikokrat se zgodi, da gledamo nekaj pred seboj in hkrati tega ne vidimo? Stvari so vidne (tudi postavljene v vidnost), vendar se nam tako rekoč ne razkrijejo, ne razkrijejo pa se prav zato, ker pričakovanja in prepoznavna ne dajejo možnosti razkritja. Prepoznavna je prvi korak v prevaro. Prav zato je v simbolnem univerzumu možno lagati z resnico samo.

Ready-made obrat: Ime deluje kot prešivna točka, označevalec pade v označenca in tako imenovano pridobi konsistenco nekoga/nečesa kot celote. (Glej Žižek, 2021, 230) Bolj kot vsaka mehanska vez, fizikalni pojavi ali homogenost obnašanja drži skupaj stvari označevalec; skupaj drži celo neoprijemljive in nevidne stvari, kot so nacije, podnebje, vesolje idr. Natanko to se zgodi v shemi stranišč – potreben je označevalec, da bi se lahko sama realnost (!) razločila med seboj. Obstaja pa tudi obraten proces; pogledimo že prej omenjeno *Fontano* (1917), torej znameniti ready-made Marcela Duchampa. Kaj se tu dejansko dogaja? Lahko bi sicer zatrdili, da je označevalec ponovno prešel na označenca, se vpisal v delo kot »umetniško delo«, četudi gledamo pred seboj industrijsko proizveden pisoar, a mislim, da bi v tem primeru to bila zgrešena razlaga. Res je, da je *Fontana* možna le, če smo stopili (pravzaprav že globoko zabredli) v simbolni univerzum, vendar v tem primeru ne gre za signaturo (R. Mutt – neznana oseba, anonimnež – ali je sploh avtor?), temveč predrugačenje samega predmeta. Nenazadnje bi lahko marsikaj poimenovali kot umetniško delo ali avtorsko podpisali, pa bi bilo povsem enako zavrženo kot vse ostale profanosti. V tem primeru gre za to, da mora sam predmet

– pisoar pričeti delovati na drugačen način. Pomislimo, ali se v tem primeru označenec ne dviga na raven označevalca, opušča pomen in prestopa v polje simbolnega. »Dvig v označevalca« pisoar na nek način osamosvoji – označuje lahko kar koli oz. postane nekakšna univerzalnost, ki kot objekt izgubi lastnosti in postane zgolj (prazna) označevalna gesta, a prav ta označevalna gesta »ne pravi« pisoar, temveč umetniško delo. Od trenutka »postati-označevalec« ni več toliko pomembno niti to, kateri objekt je, kakšne so njegove lastnosti, način izdelave, prav tako ne velikost ali materialnost itd. Kot bi bili od modernizma naprej priča umetnosti, ki se ne trudi postati znakovna na način, da bi utelešala pomen ali pripoved, temveč obratno – skuša se iztrgati pomenu in ustvariti razvezavo pripovedi, nekakšno *diskomunikacijo*. Diskomunikacija se skuša iztrgati iz sveta (pomena), postati želi označevalec. Od znaka do označevalca – to bi lahko bil moto od modernizma naprej.

V označevalcu kot postavitvi mesta oz. njegovi instituciji vidim možnost odgovora na vprašanje, s katerega mesta iščemo pravo besedo. Celo če bi predpostavili mit o pračloveku in jeziku, ki je primarno služil le funkciji poimenovanja – ujet v pozitivno logiko imena ali neposrednega znaka nečesa (ena beseda za en predmet) – se zdi, da bo prej ali slej nastopila avtonomija besed oz. označevalcev – preobilica besed, »dve za ceno ene«. Za širitev pomenjanja povsem zadostuje drobna spodletelost, neznatno neskladje, in že bo povzročilo »negativno kombinatoriko«; neustreznost iskanega izraza ali spodletelost drugega bo prej ali slej pozicionirala in ustanovila tretje, pa čeprav še prazno mesto (ne ljubezen in ne sovražstvo, temveč brezbriznost). Ne smemo pozabiti, da označevalec nosi s seboj drobno črtico, minus, tj. prepreko, da bi se neposredno prešil na označeno, in ravno to ga povezuje v neskončno verigo. Novi pomeni se ustvarjajo tudi skozi spodletelost naslovitve; dovolj je minus, neustreznost, nezmožnost in že se bo pojavilo bohotenje pomenskih odtenkov. Saussurjeva diferencialna označevalna logika se dejansko zrcali v mišljenju pojmov. Nobena pozicija ni na sebi pozitivna enota večnega bistva, temveč določena skozi diferencialnost – pozicija je vedno pozicija med, pozicija do nečesa. Ne imeti pravega izraza, ampak razliko do obstoječih izrazov že zadostuje za diferenciacijo in posledično vzpostavitev novega pojma/mesta. Ni zmožnost poimenovanja tista, ki ustvarja preobilje označevalcev, ampak sama nezmožnost – ne potrebujemo množice izrazov, v kateri se zgodi prazno mesto še-ne-izražene, ampak zadostuje spodletelost enega. »Prava beseda«, tista, ki naj bi zadela določeno situacijo in ubesedila govorcevo intenco, je vselej že reflektivno vpotegnjena v množico drugih. Če je skratka beseda prava, ni prava zaradi svojega pomena, ampak prava v odnosu do drugih, je prava v kombinatoriki, zato je možno izbrati »pravo besedo« s povsem napačnim učinkom in obratno. Vsaka misel, ki se postavlja v besede, zaostri pojme kot pozicije in ustvarja nova mesta, ustvarja pa tudi nov manko besed. Ko enkrat imamo mesto, se bo to že zapolnilo z določeno

vsebino. Če sprejmemo tezo, da nove besede nastajajo skozi spotikljaje, odtujenosti, nezmožnosti in napake, moramo tudi sprejeti našo »tragično« preteklost – res nam je moralo iti slabo, ker imamo toliko besed. Besede ne označujejo naše povezanosti, prav tako ne našega skladja s svetom, besede so kvečjemu odziv na temeljno diskomunikacijo – na to, da s katere koli ravni se skušamo približati svetu (in nam samim, seveda), skozi katero koli merilo, se nam svet kaže kot neskladen z govorico.

Pomen prihaja za razliko, spodletelostjo označevalcev, je na drugem mestu in v nekaterih situacijah celo nerelevanten. Šteje pa odziv, le-ta mora odgovoriti na predoločeni mestu. Pred problemom pomena, vsebine tega »kaj se odgovori«, nastopi topološki »kje«, torej mesto odgovora. Kaj je to mesto?

Prvi scenarij: Nekdo nam izčveka anekdoto, trač ali izmišljotino, ki napeljuje na zgražanje. Kot sami vemo, to ni ne redke ne pretirano inovativen primer. A če smo nekoliko pozorni, vidimo, da bo moral naš odgovor zadostiti pred-postavljenemu mestu odgovora (seveda, če naj komunikacija steče v »dobrih medčloveških« odnosih). Nenazadnje je sama anekdota institucija pričakovanega mesta in odziva. Naš odgovor je tako že vnaprej zamejen in usmerjen. Pomen se ne zgolj prilega določenemu mestu, temveč se tudi interpretira iz njega. Prav malo je pomembno, če bomo izustili: »Neverjetno!«, pribili eno kletvico ali obmolknili in prikimavali, na nek način bodo vsebina besed ali geste izzvale enak odziv, tj. afirmacijo, v dolgi verigi zgražanj. Pomensko si odzivi sicer niso enaki, zadostijo pa nastavljenemu mestu. Najverjetneje bi ne verjeli, če bi nam kdo predočil, kolikšen odstotek komunikacije se dejansko odvija v registru avtomatizirane »akcije-reakcije«. To, kar imenujemo komunikacija, je predvsem samodejno pripoznanje mesta in njegove zadostitve – je vnaprejšnje strinjanje o skupni zadevi, ki nikoli zares ne pripelje do preloma. Komunikacija je konsenz. Ponavljam: mesto (ki je dejansko mesto označevalca) je pred označencem (v tem primeru pomenom) – označevalec ni toliko beseda, kot je (diferencialno) mesto, strukturno mesto. Pred pomenom nam govor postavlja mesta. Slednje razkrije temeljno lastnost iskanja prave besede; beseda je lahko pomensko pravilna, a če »ni na mestu« (kot se temu pogovorno reče), bo zgrešila celotno situacijo. »Ne biti na mestu« je treba vzeti zelo resno – to ne implicira, da je pomensko napačna, a bo kljub temu ostala prazna, odvečna oz. neprimerna. Velja pa tudi obratno: »biti na mestu« ji omogoča skorajšnjo poljubnost glede na pomensko raven.

Drugi scenarij: Zakaj me ljubiš? Vprašanje ljubezni se pojavlja v presenetljivo ekonomični besedni formulaciji in zdi se, da zahteva odgovor na povsem eksaktno točko. Slednje je sicer res, vprašanje ljubezni nekaj zahteva, vendar to nikakor ni pomenski odgovor. Gre torej za vprašanje, ki je rojeno iz besed in se pojavlja v njih kot kulminacija raznovrstnih čustvenih dram – a v dialog vselej vpeljuje radikalno nesimetričnost. Kolikor je to vprašanje

enostavno postaviti, toliko težje je nanj odgovoriti. Vsak vsebinsko-pomenski odgovor in vsaka racionalna utemeljitev bo zgrešila pričakovanja in ne zadostila zahtevi. Po drugi strani pa bo tišina, nesmiselni označevalec, jecljanje ali besedno zatikanje in v skrajnem primeru celo zanikanje bolj delovalo kot »dobro utemeljen« odgovor. V tem primeru kar najbolj zazija razlika med pomenom in mestom. Odgovoriti je treba mestu, ne pomenu. Hkrati pa vidimo, da tega mesta ne bomo zapolnili z besedičenjem.

Primer a očitno kažeta soobstoj dveh ravni – ravni pomena in ravni mesta. Pojem mesta je sicer nekoliko zavajajoč, ker ga je možno misliti tako z vidika kontekstualizacije in pomena kot tudi relacijsko, kot kombinatoriko razlik. Pri odgovoru na vprašanje ljubezni se zdi, da je predvsem treba *pustiti mesto odprto, pustiti označevalcu možnost reverberacije in ne prehitro zapasti v pomen*. Mesto je v tem primeru predvsem ne-mesto, je razprtje mesta, ki se še ni ujelo v specifično lokacijo. Pri tem ne gre za to, da bi ljubezni ne bilo mogoče izreči, kot bolj za tezo, da vsako *neposredno rekanje spodleti ravno zato, ker ne izreče »krize« nezmožnosti samega rekanja*. Izreči »ljubim te« ni nepravilno, ni netočno, vendar tudi izpovedno ne, če se ne izjavlja v spremstvu ne-mesta, tj. s krizo mesta; s samim dejstvom, da pomenskost ne zajame jedra problema. Zadnji izjavi bi lahko zoperstavili ogromen opus literature, glasbe, filma, gledališča itd., ki posredno ali neposredno izreka ljubezen. Ali umetnost dobro izreka ljubezen? Seveda, še kako dobro jo postavlja v besede, notne zapise, kadre in podobe. Zakaj potem ugovarjamo in kje tiči zagata izrekanja ljubezni? Natanko zato, ker »dobrorek« ni eksaktnost, temveč izrekanje spodletelosti, zmede ali razkoraka do ubeseditve. Če smo pazljivi, bomo kmalu uvideli, da se »dobro rekanje« ljubezni pogosto pojavi bolj kot ubeseditve neke krize in/ali nezmožnosti kot pa vsebinsko besedičenje v zaprisego ljubezni. Ene najlepših ljubezenskih izpovedi so zato na nek način mimobežne – ali gre za jasnost besed in nezmožnost njihove izpovedi (bodisi zato, ker se ljubljene osebi zgrešita, bodisi jima je onemogočen stik itd.) ali za prisotnost osebe in nezmožnost formuliranja besed – ali stik brez izpovedi ali izpoved brez stika. Znotraj umetniškega diskurza in izpovedi ne gre toliko za tragičnost, nesrečo ali patetično sočustvovanje kot za nujno neskladje. Ljubljene osebi v zadnji fazi ponudimo le označevalca, skoraj praznega označevalca (pa najsi bo to »Ljubim te«), a ta označevalec ni vsebina, temveč zgolj razprtje ali zastavitev nekega mesta ali boljše ne-mesta, ki mora ostati odprto.

Ostaja še vprašanje, kaj so ta mesta magične kreacije novih pomenov, identitet in stališč ter kako se jih instituirajo. Mesta niso predobstoječa, temveč izrazna, dogodkovna – instituirajo jih besede, pa tudi vizualne poteze, telesne geste, glasbene note itd. – vselej gre za materialno-označevalne razlike. Mesto je diferencial, kombinatorika razlik, ki ni zgolj jezikovna, temveč parajezikovna, neverbalni jezik ali boljše označevanje. Mesto ni pozitivno, nespremenljivo ali

strogo zamejeno, temveč negativno, relacijsko in celo efemerno. Še drugače: Mesto ni teritorij, temveč diferencial, prav zato je časovno pogojena izraznost. Mesta so tako v prvi vrsti produkt gibanja označevanja, izven zajetja v pomen. (Slednje se pri jeziku zdi nekoliko kontraintuitivno, znotraj glasbe, vizualne umetnosti, filma pa skoraj samoumevno.)¹⁷ Nasproti temu se postavlja pomen kot ujet v pozitivno logiko in teritorialnost – pomen je na strani znaka, nekakšna usedlina. Diferencial – razlika je medpolje, pomen kot označenec pa meja, točka – zgoščina, limita. Slednje navajam zato, ker označevalca ne mislim kot fonema ali črke, temveč v prvi vrsti obliko razlikovanja – institucijo razlike kot razprtje mesta.¹⁸

Na pojmu *mesta* vztrajam, ker ga je treba kljub njegovi simbolni umeščenosti realno instituirati. Označevalec ima v svojem jedru vpisano prikrito svojeglavost – po eni strani so določljivi, mogoče jih je ponavljati ali si jih izmišljati skoraj v neskončnost, a to ne bo spremenilo njihovega stanja ali medsebojne zvezanosti, po drugi pa lahko minimalna sprememba, naključen izbor ali preureditev že obstoječega postavi kreacijo novih mest in prestrukturira njihovo dojetje. Realni razloček kot odprtje novega mesta je bolj na strani izjeme kot pravila in v nazaj prestrukturira označevalno strukturo. Kako torej doseči novo mesto? Natanko skozi označevalce (skozi tone, besede, poteze ali geste). Ne gre toliko za vpeljavo novega reda kot za način zvezanosti samih označevalcev. Označevalec ni preprosto enak mestu – novo mesto se lahko doseže s »starim« označevalcem, hkrati pa lahko novi označevalci ohranjajo enaka mesta. Mislim, da na to meri Lacanovo ponavljajoče zatrjevanje, da »noben označevalec ne more označevati samega sebe«¹⁹ – označevalec ne sovpadе s seboj, ne zapre se v znakovnost, ampak ostaja odprt, na nek način neponovljiv. Ali drugače: skozi ponovitev se med označevalcema pojavi razkorak, neenakost.

Ali je prej omenjena svojeglavost označevalca dejansko drugo ima za označeno, pomen oziroma vrnitev označenca; ali nam pri tem ponovno vstopa referiranje na zunanost? Ne, četudi bi pomena ne razbrali, bodo imeli označevalci učinek – tvorili bodo povezave, se zgoščali, medsebojno privlačili in celo pomenjanje bodo zanetili, pa čeprav še v registru neprepoznave. Potrebujemo mesta – razlike v realnem, vzvratno se bodo formirali fonemi, črke in besede, pa tudi pomeni. Sam označevalec ima dve plati – to ne pomeni, da govori na dveh mestih, temveč da spregovori na enem samem mestu, le če se odrine, če je v razliki od drugih. Označevalec je tako sebi

17 Nenazadnje sta tudi Saussurjev označenec in označevalec v nazajšnji abstrakciji, ne primarni danosti.

18 Ali je čisti označevalec v saussurjevskem smislu redukcija, pri kateri je treba jezik povsem reducirati, če smo dosledni vključno z njegovim zapisom, da bi prišli do najmanjšega možnega gradnika (tj. fonema), ki za črta razliko v pomenu – vendar le! — če izključimo govorico. Črka ni označevalec – črka ima pozitivno logiko.

19 Glej Lacanov še neobjavljen 14. seminar, različna mesta: (Lacanov zapis: S W S, kar bi pomenilo ravno A ≠ A; W je znak za izključevanje).

neenak. Sam označevalec proizvede sebi lastno tujost; in četudi ga želimo zajeti v črko ali ga postaviti v identitetno razmerje $A = A$, se vmes prikrade razlika, tj. ponovitev, ki zabeleži dve poziciji – sovpad obstaja čez razliko. Če pa skušamo označevalca zajeti zgolj v razliko, izgubimo njegovo gestualnost, njegovo ponovljivost ali zapis, zato vztrajam, da je označevalec dvojnost, čeprav ta dvojnost ni dvoje enega, kvečjemu eno skozi dvoje. Označevalec ni črka. Označevalec ni čista razlika.²⁰ Razlika je rez; rez vzvratno instituirá pozitivnost.

Ponavljam: ne gre za simbolno drugost (nove označevalce si lahko skoraj prosto izmišljamo), prav tako ne za imaginarno drugost, ko se novi in novi pomeni lepijo na te označevalce, temveč za realen premik – za novo kombinatoriko, novo videnje – *ki pa ravno onemogoča njihovo poljubnost*. Označevalec ima realno plat. Pomisliti velja na polje umetnosti: označenec kot pomen se zdi popolnoma breztežen – pomeni se skozi interpretacije neprestano »pretakajo« pod deli. Pravi problem je na strani označevalca – ko ga prepoznamo, ga nevede že klasificiramo, identificiramo, tako rekoč opomenimo, in že dobi pozitivno logiko znaka. Znotraj umetniškega ustvarjanja pa se zdi, da štejejo razlike – realne razlike – in te razlike niso nič drugega kot geste/poteze/toni/črke v različnih konstelacijah. Pomen je na strani prepoznave, premeščanje označevalcev pa ustvarja zmedo in razlikovanje, samopredruženje, premeščanje potez in njihovo delitev. Skratka ni pomembna določitev označevalcev, temveč premeščanje njihovih razlik. Raje kot o čisti strukturi S/s, ki je že razvita abstrakcija, zato govorimo o označevalcu – besedi, gesti, potezi kot difencialni enoti, ki se je zgostila/pojavila v določeno označevanje, pa čeprav neskladno in nestalno s samo seboj. Posledica tega pa je ta, da ne obstaja en in samo en označevalec; izreči označevalec pomeni reči označevalna veriga. In ponovno: če je označevalec pozitivnost, je pozitivnost na ozadju možnosti njegovega umanjkanja.

Zdaj lahko ponovno pritrdimo primatu in svojeglavosti označevalca – označevalca, ki se ne zmeni za označenca. Njuno razmerje je kvečjemu razmerje spogledovanja z vsemi zavoji in zadržanostjo, ki pritičejo takemu odnosu. V nasprotnem primeru bi govorili o *sign-language*, indeksikalnosti, ki se veže na referenta in se nikoli ne osamosvoji v avtonomen jezik, sposoben ustvariti nove enote in pomene. Morda je celo avtonomija nepravil izraz – jezik je svojeglav. Črta –prepreka med označevalcem in označencem je prva in nujna poteza jezikovne osamosvojitve.²¹ Osamosvojitve pomeni razvezavo, razvezava pa prinaša neenakost – torzijo same govorice. Problem ni v tem, da se označenec in označevalec nikdar ne bi srečala, da ne bi tvorila jasnega

20 Kot bi označevalec bolehal za tem, kar je v moderni fiziki znano kot poskus z dvojno režo, za dualnostjo valovanja proti delcu.

21 »Zares, če ne bi bilo pregrade, ne bi lingvistika mogla ničesar razložiti o govoric. Če ne bi bilo te pregrade, nad katero teče označevalec, bi lahko videli le označevalca, vbrizganega v označenca.« (Lacan, 1985, 31)

pomena, berljivosti ali prepoznavne – komunikacija nenazadnje deluje. Problem črte – prepreke med označevalcem in označencem je bistveno globlji, celo takrat, ko se srečata in zvežeta v homogeno, znakovno enoto (besedo, simbol, sled itd.), ne zagotovita linearno-vzročnega prostora govornice – govorimo o možnosti laganja s pomočjo resnice in govora resnice skozi laž. Natanko na to meri Freudova šala o dveh Judih, ki potujeta z vlakom v Krakov.²² »To pa pomeni, da iz polja pravilnosti prehajamo v register resnice.« (Lacan, 1994, 15) *Pravilnost se lahko moti, ne more pa lagati*. Pravilnost se lahko izreče v celoti, resnica pa le na pol (s tem, da je resnica zgolj in samo dimenzija rekanja, reko-sežnost, razsežnost govornice). To je prvi, enostavnejši korak.

Drugi, nekoliko težavnejši, a vselej posledica prvega, pa se skriva v tezi, da je relacija med označevalcem in označencem »z-brez«. Slednje zveni nekoliko bolj okorno v primerjavi z angleškim *without*, ki že v sebi skriva zunanost – *with-out*: z nekim izven, z zunanostjo ali odsotnostjo. Označevalec ne reprezentira točno določene stvari, ampak tudi ni povsem enigmatičen in povsem brez navezave na označenca. Natanko sem vstopi »biti z odsotnostjo nečesa« – označevalec je »z brez« označenca. Kaj to pomeni? »Pomanjkanje razmerja, ki ga simbolizira črta med obema ravnema, je samo po sebi *neločljivo povezano* z označevalcem (in označevalnim redom) kot takim.« (Zupančič, 2017, 58) Slednje je treba brati v močnem pomenu – tj. ne gre za to, da bi vsak označevalec zgrešil označenca, da ne bi nikoli dobili »prave« besede, temveč da vsak označevalec (npr. beseda) ponavlja to konstitutivno distanco, nezmožnost povsem skladnega spoja z označenim. Tudi če »zadene« označenca, ga zadene na način razvezanosti (z možnostjo dvoma – zadene ga z dodatkom manka). Sam označevalec je s tem ne-cel, odprt. Distanca *with-without* deluje kot negativnost, kot nikoli zaceljeno s pomenom, zaprto ali zaključeno, in posledično poganja vsakega označevalca v novega označevalca. Če je to res, bi lahko celo dejali, da je označevalec že začinjjen s smislom (kot nedoločenim in nesmiselnim)²³ in hkrati z nezmožnostjo točnega pomena – označevalec je hlstav. Smisla ni nikoli premalo, temveč ga je neprestano preveč, da bi ga ujeli; in četudi je označevalec še tako neumen in brezpomenski, je vselej ne-smiselen, tj. v registru smisla, nikoli izven njega. Svoje glavost označevalca – to je smisel. Označevalec ne reprezentira označenca, temveč ponavlja minus oz. razmejitev; ponavlja učinek označenca. In ravno to ga naredi za nemirnega. Manko relacije (S/s) – ali drugače

22 »Dva Žida se srečata v vagonu na postaji v Galiciji. 'Kam potuješ?' vpraša eden. 'V Krakov', se glasi odgovor. 'Poglej, kakšen lažnivec si!' se razburi drugi. 'Ko rečeš, da greš v Krakov, vendar hočeš, da bi jaz mislil, da greš v Lemberg. Toda jaz vem, da v resnici potuješ v Krakov. Zakaj torej lažeš?'« (Freud, 2003, 122)

23 Smisel je tu gibanje označevalca – kar ne pomeni, da ima točno določen smisel. Smisel sovpada z nesmislom. Označevalec je na sebi nesmiseln, ampak je postavljen v polje gibanja – se navezuje na druge in drsi – veriga označevalcev je torej označevalec, postavljen v polje smiselnosti – ali drugače: označevalec ima učinek označenca. Označevalec ravno ni znak, ni indeksikalnost – ampak je natanko to, kar je prečeno z ne-smislom.

prečka – prepreka je že del označevalca samega. Označevalca ne poganja samo vedno znova spodletelo srečanje z označencem, ampak in predvsem njemu lastna prepreka, njegov minus, njegova notranja samoodtujenost oz. negativnost. Lacan v *Ukradenem pismu* govori o gibanju oz. premeščanju »čistega označevalca«, tj. označevalca brez pomena – in res je; Poe nikjer ne razkrije vsebine – pomena tega pisma. A kaj dejansko premešča tega pisemskega označevalca, če ne sum, ki je prepoln smisla? Ta sum – smisel pa narašča z vsako premestitvijo. Sum ni nič drugega kot domneva, je sestopanje simbolnega proti realnemu. Sum je realni manko – to, da je označevalec udarjen z nemirnostjo. Označevalci so sumljivi.

Postaviti je treba še zadnje vprašanje: Ali do zdaj zapisano rezultira v označevalcu kot enoznačni razliki – razliki, ki se širi in razmnožuje po neskončni površini? Ali je potemtakem označevalec povsem neulovljiv in nedoločljiv? Ne, označevalec poraja heterogenost. Označevalec je heterogen. Njegovo protislovje sestoji natanko v tem, da se heterogenost pojavlja skozi formacijo homogene – enoznačne označevalne verige, zato ima označevalec to nenavadno strukturo, ki jo je možno določiti zgolj v vzratnem pogledu. Vnazaj so označevalci lahko določljivi, a ravno njihova določitev poraja presežek, ki ni zajet v označevalni verigi – presežek je povzročen z njeno določitvijo. Še drugače: Sama sistematizacija, določanje ali prepoznavanje enoznačno logično strukturo ustvari svoj lasten eksces. Šele z določitvijo se poraja realno gibanje razlikovanja. Slediti označevalcu na način – fonem, črka, zlog, beseda – je zato zgrešeno. Vse so sicer formalizacija polja razlik, vendar se zaslepijo ravno za delček heterogenosti, ki jo same povzročajo, za del heterogenosti, ki je vpisana v samo jedro označevalca. Sistematizacija vodi predvsem v homogenost razlik, izpusti pa razliko kot heterogeno. Povsem enako velja za »razširjenega označevalca« drugih jezikov – tj. vizualnega, glasbenega itd. Zato ponovno: označevalec je na strani razlike, razlikovanja, razpoznave ali bolje razvezave. Razpoznavo mislim kot prepoznavo razlike, ne pa določitev razlikovanega. Postajati jezik pomeni gibanje označevalcev.

- *Postajati jezik pomeni prehajanje označevalcev v znakovnost.*
- *Znak je znak zaradi znakovnega sistema. Znak pomeni umestitev v sistem, kar je enako kot reči prepoznati nekaj kot znakovni sistem.*
- *Preoblikovanje označevalca v znak ustvari nek dodatek – ali pušča za seboj neko odvečnost, ostanek – nekaj, kar očitno ni ulovljivo oziroma česar ni mogoče zaobjeti v sistem.*
- *Zajemanje v sistem pušča nekaj v zunanosti in to se pojavlja kot njegova motnja, nezmožnost zaprtja sistema znakov.*

Literatura:

- Arnauld, A., Nicole, P. (1996): *Logic or the Art of Thinking*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Benveniste, É. (1988): *Problemi splošne lingvistike I*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- Chandler, D. (2022): *Semiotics: the basics*. Fourth Edition. New York, Routledge.
- Foucault, M. (2007): *To ni pipa*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Foucault, M. (2010): *Besede in reči: arheologija humanističnih znanosti*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- Freud, S. (2003): *Vic in njegov odnos do nezavednega*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Lacan, J. (1985): *Še*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Lacan, J. (1994): *Spisi*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Lacan, J. (1996): *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Lacan, J. (1997): *The Psychoses 1955–1956*. New York, London, W. W. Norton.
- Lacan, J. (2019): *Desire and Its Interpretations*. Cambridge, Polity Press.
- Miller, J.-A. (2001): *O nekem drugem Lacanu*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Miller, J.-A. (2009): The Prisons of Jouissance. *Lacanian ink* 33, 36–55.
- Milner, J.-C. (2002): *Strukturalizem: liki in paradigma*. Ljubljana, Krtina.
- Milner, J.-C. (2017): Back and Forth from Letter to Homophony. *Problemi International*. No. 1, letnik 55, 81–98.
- Nancy, J.-L., Lacoue-Labarthe, P. (1992): *The Title of the Letter: A Reading of Lacan*. New York, State University of New York.
- Saussure, F. de. (1997): *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana, Studia humanitatis.
- Wajcman, G. (2007): *Objekt stoletja*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Zupančič, A. (2004): The Fifth Condition. V: Peter Hallward (ur.): *Think Again: Alain Badiou and the Future of Philosophy*. London, New York, Continuum, 191–201.
- Zupančič, A. (2017): *What is Sex?* Cambridge, London, The Mit Press.
- Žižek, S. (2021): *Sex and the Failed Absolute*. London, Bloomsbury Academic.

BLAŽ ŠEME

Zbiranje, hranjenje in razstavljanje umetnin v luči bolj trajnostnega varstva

Članek je delno rezultat raziskovalnega projekta Dediščina za vključujočo trajnostno preobrazbo – HEI-TRANSFORM. Projekt vodi izr. prof. dr. Sonja Ifko, Fakulteta za arhitekturo Univerze v Ljubljani, in povezuje raziskovalce iz desetih raziskovalnih institucij v Sloveniji. Projekt financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS), št. projekta J7-4641.

Javno prikazovanje in razstavljanje umetnin je stara navada, ki sega v antiko in še dlje, vsaj do starodavnih templjev in svetišč na prostem in v jamah, saj je lahko umetnost prispevala k vidnosti in dojemljivosti religiozne izkušnje. Še posebej kiparska dela so ljudje pogosto razstavljali iz duhovno-verskih, estetskih, memorialnih, političnih in tudi častihlepnih ter drugih vzgibov. Tako številne arheološke ostaline kot tudi sami antični pisci, med njimi še zlasti Pavzanija (pribl. 110–180 n. št.) z *Vodičem po Grčiji*, nam izpričujejo, kako zelo razširjeno je bilo javno razstavljanje umetniških del po vsej antični Grčiji. Med starorimskimi pisci nam Plinij Starejši (23–79 n. št.) v delu *Naravoslovje* na več mestih (predvsem v 34. in 35. knjigi) poroča, kako so v Rimu in širše predvsem po svetiščih, trgih in tudi v slikarskih galerijah (lat. *pinacothecas*) javno razstavljali kiparska in slikarska dela. Rimski vojskovodja Mark Agripa (pribl. 63–12 pr. n. št.) naj bi imel nekoč celo govor, o tem, da bi bilo treba javno razstaviti vse kipe in slike (Plinius, 2009, 279). Rimljani so tudi z osvajalskih pohodov predvsem po grškem svetu s seboj prinašali zaplenjene, podarjene, lahko tudi kupljene umetnine in jih javno kazali ter razstavljali. Med njimi sta bila na primer bronasti kip vola, ki so ga zaplenili na grškem otoku Ajgina in razstavili na Govejem trgu (*Forum Boarium*), in kip z otoka Delos, ki je bil na ogled v Jupitrovem templju na Kapitolskem griču.

Na osrednjem trgu, Rimskem forumu (*Forum Romanum*), so razstavili več kipov drugih grških kiparjev (Plinius, 2009, 259). Rimski vojskovodja Pompej (106–48 pr. n. št.) je v Rimu po svojem osvajalskem pohodu med drugim plenom razkazoval tudi dragocene zlate kipe Minerve, Marsa in Apolona (Pliny the Elder, 1855). Pred Plinijem že Vitruvij (pribl. 90–20 pr. n. št.) omenja, kako so v Šparti iz opečnate stene izrezali stensko sliko in jo prepeljali na Rimski forum (Vitruvius Pollio, 2009, 50). Tudi sam Vitruvij je med načrtovanjem gradnje hiše v njej predvidel posebno mesto za slike in kipe (Pomian, 1991, 15).

Navada zbiranja umetnin in drugih predmetov je v Rimu dosegla zaton nekje v 2. in 3. stoletju n. št. Takratno rimsko osvajanje na severu Evrope ni prineslo tako razkošnega plena kot prej v bogatih sredozemskih deželah in hkrati se je bil Rim sam kmalu prisiljen braniti pred plenilskimi vpadi barbarov. Zato so, kot ugotavlja poljski zgodovinar in filozof Krzysztof Pomian (De Rosset, 2023, 88), v naslednjih stoletjih edino zbirateljsko obliko v Evropi ponovno prevzele zakladnice (cesarske, papeške, kraljeve, cerkvene in velikaške). V srednjem veku tako skoraj ni bilo dvora ali cerkve brez zakladnice in med njimi je imela vse do začetka 13. stoletja carigrajska status najbogatejše in najrazkošnejše (De Rosset, 2023, 87). Vendar te zakladnice prvenstveno niso bile namenjene razkazovanju (običajno so bile dostopne le redkim), ampak predvsem kopičenju kapitala, zato so v večji meri vsebovale dragocene uporabne predmete in manj umetnin. Prvi večji zasebni umetniški zbirki naj bi šele v 14. stoletju ustvarila francoski kralj Karel V. Modri

(1338–1380) in italijanski književnik, filozof in teolog Francesco Petracka (1304–1374). Pod Petrarkovim vplivom je zbiranje umetnin ali starin za humanista postalo enako pomembno kot posedovanje knjižnice (De Rosset, 2023, 88). Tako je z vzponom humanizma v Evropi težnja po zbiranju in razstavljanju likovnih umetnin pridobila nove razsežnosti. Prav poseben in pomemben mejnik predstavlja prva v svetu znana javna umetniška zbirka, postavljena leta 1471 na Kapitolskem griču v Rimu (zato pozneje poimenovana Kapitolski muzej), s katero je papež Sikst IV. prebivalcem Rima postavil na ogled skupino pomembnih antičnih kipov. Kipi, ki jih je dal papež prenesti iz Lateranskega vrta, so bili sprva postavljeni na trgu pred Konservatorsko palačo. Druga najstarejša zbirka antičnih kipov je prav tako nastala v Rimu, in sicer leta 1506 na notranjem dvorišču z nišami med Vatikansko palačo in bližnjo vilo Belvedere. Postavil jo je papež Julij II. in je del današnjih Vatikanskih muzejev. Tretja javnosti dostopna umetnostna zbirka naj bi po naročilu nadvojvode Ferdinanda II. Tirolskega nastala v drugi polovici 16. stoletja na gradu Ambras nad Innsbruckom, predstavlja pa edino renesančno umetnostno zbirko, ki se je ohranila na svoji prvotni lokaciji. Večje javne galerijske zbirke umetniških del so nato vzniknile v 17. in še bolj v 18. stoletju: Livrustkammaren v Stockholmu (1628), Kircherianum v Rimu (1660), Royal Armouries v Londonu (1660), Amerbach Cabinet v Baslu (1671), Musée des Beaux-Arts et d'archéologie v Besançonu (1694), Kunstkamera v Sankt Peterburgu (1727), British Museum v Londonu (1753), Uffizi v Firencah (1769) ... Muzejske zbirke so se v Italiji okrepile z arheološkimi odkritji Herkulaneuma (1738), Pompejev (1748), etruščanskimi najdbami itd. Na nemškem ozemlju je Friderik II., deželni grof Hessenski, zgradil muzej Fridericianum, prvo muzejsko stavbo na svetu, namenjeno zbirki starin, galeriji slik, prirodoslovni zbirki in knjižnici (1779). Pomian ocenjuje, da je pred odprtjem Louvrskega muzeja (1793) v Evropi obstajalo že približno sto muzejev (De Rosset, 90). V naslednjem stoletju se je število muzejev še občutneje povečalo in danes jih je v svetu že skoraj 85.000 (De Rosset, 87)¹, večina jih je nastala po letu 1960. Vsi muzeji sicer ne hranijo (samo) umetniških del.

Ob neverjetno hitri rasti števila muzejev in galerij se močno povečuje tudi število predmetov v zbirkah, kar predstavlja izjemno povečanje kulturnega kapitala, ki je pomembna opora kulturni trajnosti, enemu od štirih stebrov trajnostnega razvoja. Poleg kulturnega sem prištevamo še družbeni, ekonomski in okoljski steber trajnosti. S kulturnim kapitalom je še posebej tesno povezan družbeni kapital, nekateri ga celo štejejo kot del družbenega, saj je, kot slikovito piše John Hawkes, »kulturni kapital lepilo, ki drži družbo skupaj, družbeni kapital pa je mazivo, ki omogoča nemoteno delovanje družbe« (Hawkes, 2001, 18). Muzeji, galerije in kulturna dediščina nasploh

1 Podatka o letu pridobljene številke žal ni. Na spletnem mestu ICCROM-a je bila leta 2016 navedena skromnejša številka 55.000; <https://www.iccrom.org/news/objects-museum-storage-more-danger-you-think>

imajo nedvomno potencial za razvoj družbenega kapitala, saj lahko pomagajo privabiti turiste, ustvariti prihodek, oživiti lokalno gospodarstvo, spodbujati socialno vključenost, kulturno raznolikost in pripadnost. Lahko postanejo nosilci družbenih sprememb, spreminjajo družbene prakse in pomagajo zmanjševati protidružbene pojave, kot navaja Natalia Panas (Panas, 2020, 20). Ustvarjanje dohodka, oživljanje lokalnega gospodarstva z zaposlovanjem, davčnimi in drugimi prihodki za lokalne skupnosti so tudi nekateri od elementov vzdrževanja ekonomske trajnosti. A ob prevelikem kopičenju predmetov v muzejih in drugih zbirkah prihaja tudi do težav z vidika zagotavljanja ekonomske in okoljske trajnosti. Številne muzejske ustanove se srečujejo s problemom pomanjkanja prostora za hranjenje predmetov ter povečanjem porabe virov in stroškov za njihovo vzdrževanje, hranjenje in razstavljanje. V skupnem poročilu organizacij ICCROM in UNESCO o rezultatih mednarodne raziskave o stanju muzejskih depojev iz leta 2011, v katero je bilo vključenih blizu 1500 muzejev iz 136 držav, je navedeno: »Večina muzejev po vsem svetu ima težave s prostorom za shranjevanje; več kot 60 odstotkov jih trdi, da prostor ne zadostuje za shranjevanje njihove zbirke, 25 odstotkov pa, da se je zaradi prenatrpanosti težko ali nemogoče gibati v depoju.« (ICCROM-UNESCO, 2011)

Število umetniških del se v veliki večini javnih zbirk iz leta v leto le še povečuje. Vedno manjši je delež likovnih del, ki so v muzejih in galerijah na ogled javnosti, v večjih oziroma nacionalnih zbirkah je takih običajno manj kot 10 %, ostala likovna dela so shranjena v javnosti navadno nedostopnih depojih. Vedno večji delež likovnih del ni prav nikoli na ogled javnosti. Upravljalci zbirk se tako pogosto soočajo s problemom pomanjkanja prostora tako za razstavljanje kot shranjevanje. S povečevanjem razstavnega in depojskega prostora se povečujejo stroški za vzdrževanje in okoljski odtis zbirke. Depojski prostori so pogosto tudi slabo opremljeni in vzdrževani. Poleg tega različne vrste umetnin zahtevajo različne načine in pogoje hranjenja. Tudi preveliko število obiskovalcev lahko škodljivo vpliva na zbirko. Vsi podatki kažejo, da se bo v prihodnje problem hranjenja po muzejih in galerijah vedno bolj nakopičenih umetnin samo še povečeval.

Raziskava Robina Pogrebina (Pogrebin, 2019), objavljena v New York Timesu, razkriva, da sta od 10 obravnavanih večjih ameriških muzejev le dva v zadnjih 50 letih svojo zbirko povečala za manj kot 100 % (Brooklyn Museum le za 3 % in MFA Boston za 75 %) in dva za kar več kot desetkrat (MoMA San Francisco za 1014 % in MFA Houston za 1438 %). Posledično je v številnih muzejih razstavljenih krepko manj kot 10 % del celotne zbirke. V muzeju County Museum of Art v Los Angelesu (LACMA) je bilo leta 2013 na ogled celo le 2,3 % od 119.000 del v zbirki. Podobna situacija je v večjih muzejih in galerijah v Evropi. V Veliki Britaniji nekateri strokovnjaki ocenjujejo, da do 90 odstotkov nacionalnih umetnin ni na ogled. Louvre razstavlja okoli 8 % svoje

zbirke, Guggenheim 3 %, Berlinische Galerie pa le 2 % (Bradley, 2015). Po javno dostopnih podatkih so v slovenski Narodni galeriji v desetletnem obdobju od leta 2007 do leta 2017 pridobili kar približno 3000 novih umetnin, kar je četrtnina vseh zbranih del (skupaj približno 12.000) v času skoraj stoletnega obstoja galerije, torej od ustanovitve leta 1918. Delež razstavljenih del v dokumentu ni naveden (Jaki, 2017).

Ob vsem tem izredno nizkem deležu del, ki so v muzejih na ogled obiskovalcem, pa avtorici Mirjam Brusius in Kavita Singh v uvodniku knjige *Museum Storage and Meaning* postavljata kar nekoliko izzivalni vprašanji: zakaj bi sploh morali biti muzeji namenjeni razstavljanju? Bi kaj izgubili, če bi jih enostavno spremenili v zgolj depozitorije oziroma nekakšne arhive? (Brusius & Singh, 2017, 8) Z možnostjo digitalizacije in digitalnega dostopa do zbirk ter zaradi že omenjenih trajnostnih vidikov se to v nekaterih primerih zdi možna in smiselna rešitev. A občutek za dojetanje umetnine nam govori in tudi znanstvene raziskave pritrjujejo, da je izkušnja dojetanja digitalizirane umetnine na zaslonu drugačna, do določene mere pomanjkljiva. Ena od novejših raziskav (Specker et al., 2017) potrjuje izsledke prejšnjih, da sta estetska izkušnja in tudi pomnjenje informacij pri ogledovanju umetniških del v galeriji večja kot pri ogledovanju digitaliziranih umetnin na zaslonu. V drugi raziskavi (Han, 2023) se je izkazalo, da so se udeleženci pri ogledu digitalnih umetniških del na zaslonu pogosteje osredotočali le na nekatere podrobnosti, medtem ko so bili pri ogledu teh umetniških del v galeriji bolj pozorni na celotno likovno kompozicijo in so si za ogled vzeli tudi več časa. Anketiranci raziskave, povezane z vzpostavitvijo virtualnega muzeja Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu, so med več vprašanji izrazito jasno izpostavili, da ob spletnem ogledovanju umetnin občutijo manj čustev, kot takrat, ko jih vidijo fizično. (Sánchez & van Eijck, 2020).

Vedno večje pomanjkanje prostora za novo pridobljene umetnine v muzejih in galerijah je vsekakor večplasten problem, ki zahteva strateški in trajnostni pristop. Muzeji in galerije po vsem svetu se soočajo z izzivi pri upravljanju svojih zbirk zaradi omejenega fizičnega prostora, proračunskih omejitev in nenehnega pridobivanja novih umetniških del. Pri reševanju tega problema je treba upoštevati načela trajnostnega razvoja, da bi zagotovili ohranjanje in dostopnost likovne dediščine tudi za prihodnje generacije.

Uvajanje možnih bolj trajnostnih rešitev:

1. Digitalizacija zbirk in virtualne razstave: Ena od vsaj delnih rešitev je vlaganje v digitalizacijo muzejskih oziroma umetniških zbirk. Z ustvarjanjem visokokakovostnih digitalnih replik umetnin lahko muzeji in galerije zmanjšajo potrebe po fizičnem razstavljanju, hkrati pa še vedno zagotavljajo dostop do likovnih del za raziskave, izobraževanje in javni ogled. Z digitalizacijo umetniških del in ponujanjem spletnega ogleda, tudi z ustvarjanjem virtualnih

razstav, lahko muzeji razširijo svoj doseg in sodelujejo s širšim občinstvom, ne da bi za to potrebovali fizični prostor. Ta pristop ne varčuje le s fizičnim prostorom, temveč je tudi v skladu s trajnostnimi praksami, saj zmanjšuje ogljični odtis, povezan s tradicionalnimi razstavami.

2. Optimizacija hrambe ter redno vzdrževanje in konserviranje-restavriranje: Učinkovito in premišljeno hranjenje umetnin z upoštevanjem sodobnih rešitev pakiranja (embalaže), skladiščenja, klimatskega nadzora in rednega spremljanja stanja je ključnega pomena za upravljanje omejenega prostora v umetnostnih muzejih. Vlaganje v prostore za shranjevanje zunaj lokacije razstavišča lahko ustanovam zagotovi dodaten prostor za hrambo novo pridobljenih likovnih del. V teh prostorih je mogoče shraniti likovna dela, ki trenutno niso na ogled, vendar so še vedno del zbirke, ter tako zagotoviti ustrezno ohranjanje in dostopnost. ICCROM je ob podpori UNESCO razvil metodo RE-ORG, ki muzejem lahko učinkovito pomaga pri reorganizaciji pogosto prenatrpanih in slabo urejenih prostorov za hrambo muzejskih zbirk (Antomarchi et al, 2021).

3. Uvajanje oglednih oziroma odprtih depojev (*visitable/visible storage*): Obiskovalcem omogoča boljše razumevanje raznolikosti in širine zbirke, saj omogoča dostop do delov zbirke, ki običajno niso na ogled v razstavnih galerijah. To povečuje sodelovanje obiskovalcev in omogoča vpogled v zakulisje, kako muzeji in galerije hranijo ter skrbijo za svoje predmete. Za razliko od razstavne galerije, v kateri obiskovalce spodbujajo, da si ogledujejo dela eno za drugim, je tukaj prisotna izkušnja sprejemanja množice predmetov. Gre za nekakšen spektakel, kjer se občinstvo navdušuje nad bogastvom zbirke in tudi opremo ter pripomočki za njihovo shranjevanje (Brusius & Singh, 2018, 8). Tako je zasnovan novi odprti depo muzeja Boijmans Van Beuningen v Rotterdamu. Še do pred kratkim je lahko muzej, ki je bil ustanovljen leta 1849, razstavljal le zelo majhen delež več kot 151.000 umetnin v zbirki. Ostalo je bilo shranjeno po podzemnih depojih, ki so jih občasno ogrožale poplave. V novi sedemnadstropni zgradbi depoja je zdaj možen ogled večjega dela umetniških del muzejske zbirke (Crawford, 2022). Tudi v Sloveniji je že nekaj manjših oglednih depojev predvsem muzejskih zbirk. V Pokrajinskem muzeju Maribor je med drugimi dostopen ogledni depo kiparstva.

4. Trajnostna arhitektura in oblikovanje, tudi v smislu prilagojene ponovne rabe: Pri širitvi ali prenovi muzejskih prostorov lahko arhitekti in oblikovalci vključijo načela trajnostnega oblikovanja, da bi povečali učinkovitost prostora, zmanjšali porabo energije in čim bolj zmanjšali vpliv na okolje. Uporaba okolju prijaznih materialov, energetske učinkovitih sistemov in zelenih praks gradnje in vzdrževanja klime v prostorih lahko poveča trajnost muzejskih prostorov.

5. Ustrezna politika upravljanja zbirk: Razvoj jasne politike upravljanja

zbirk, ki dajejo prednost pridobitvam na podlagi ustreznosti, pomembnosti in razpoložljivega prostora, lahko muzejem pomaga pri sprejemanju premišljenih odločitev o novih pridobitvah. Določitev meril za sprejemanje donacij ali pridobitev lahko prepreči prenatrpanost in zagotovi, da se sprejmejo le likovna dela, ki so v skladu s poslanstvom muzeja. Muzeji morajo redno pregledovati svoje zbirke in prednostno razvrščati umetnine glede na njihov zgodovinski pomen, pomembnost za poslanstvo muzeja in stanje. Z umikom (s prodajo, oddajo ali vrnitvijo) manj dragocenih (morda tudi sporno pridobljenih) umetnin se lahko sprosti prostor za pomembnejše umetnine. Z vključevanjem javnosti v proces ohranjanja in upravljanja zbirke se lahko muzejem pomaga pri sprejemanju odločitev o tem, katere predmete je treba prednostno razstaviti ali shraniti. Ta participativni pristop spodbuja občutek lastništva skupnosti nad kulturno dediščino.

6. Financiranje in podpora: Muzeji lahko zaprosijo za finančno podporo v okviru sredstev, namenjenih projektom varstva kulturne dediščine. Ta sredstva se lahko porabijo za digitalizacijo, posodobitev depojev ali pobude za sodelovanje z drugimi ustanovami. S sodelovanjem s sponzorji, ki cenijo ohranjanje kulturne dediščine, lahko muzeji pridobijo dodatna sredstva za projekte širitve ali strategije upravljanja zbirke. Vzpostavljanje odnosov s posameznimi donatorji, ki so navdušeni nad določenimi področji zbirke, lahko pripelje do ciljno usmerjenih možnosti financiranja rešitev za zaščito in konserviranje-restavriranje.

Reševanje težave pomanjkanja prostora za novo pridobljene umetnine in druge predmete v muzejih in galerijah zahteva celosten pristop, ki v strategije varstva in upravljanja zbirke vključuje trajnostne prakse. Z digitalizacijo, sodelovanjem, določanjem prednostnih nalog, premišljenim upravljanjem, trajnostno arhitekturo, vključevanjem javnosti in različnih virov financiranja lahko muzeji in galerije lažje obvladujejo ta izziv in hkrati krepijo svojo zavezanost ohranjanju likovne dediščine za prihodnje generacije.

Literatura

Vitruvius Pollio. (2009): O arhitekturi/ Vitruvij (prevod Fedja Košir). Ljubljana, Fakulteta za arhitekturo.

Plinius Caecilius Secundus, G. (2009): Naravoslovje: izbrana poglavja/ Plinij Starejši (prevod Matej Hriberšek). Ljubljana, Modrijan.

Pomian, K. (1990): Collectors and curiosities: Paris and Venice 1500-1800. Cambridge, Polity Press; Basil Blackwell.

Sánchez, H. C., & van Eijck, K. (2020): Virtually Experiencing Museum Boijmans Van Beuningen. Rotterdam, Erasmus University Rotterdam.

Spletni viri

Antomarchi, C., Debulpaep, M., de Guichen, G., Lambert, S., & Verger, I. (2021): RE-ORG: Unlocking the Potential of Museum Collections in Storage. *Museum International*, 73 (1–2), 206–217. <https://doi.org/10.1080/13500775.2021.1956772> (24. 6. 2024).

Bradley, K. (2015): Why museums hide masterpieces away. BBC, Culture, 23. 1. 2015. <https://www.bbc.com/culture/article/20150123-7-masterpieces-you-cant-see> (24. 6. 2024).

Brusius, M. & Singh, K. (2017): Museum storage and meaning: tales from the crypt. London, Routledge. <https://www.taylorfrancis.com/books/edit/10.4324/9781315159393/museum-storage-meaning-kavita-singh-mirjam-brusius> (24. 6. 2024).

Crawford, A. (2022): The Museum Where Everything Is on Display. *Atlas Obscura*, 21. 1. 2022. <https://www.atlasobscura.com/articles/depot-boijmans-van-beuningen> (24. 6. 2024).

De Rosset, T. F. (2023): World history of the museum: Krzysztof Pomian's story of the world of people and objects, *Muzealnictwo*, 64, 86–91. <https://bibliotekanauki.pl/articles/27724215.pdf> (24. 6. 2024).

Han, E. (2023): Comparing the Perception of In-Person and Digital Monitor Viewing of Paintings. *Empirical Studies of the Arts*, 41 (2), 465–496. <https://doi.org/10.1177/02762374231158520> (24. 6. 2024).

Hawkes, J. (2001): The fourth pillar of sustainability: culture's essential role in public planning. Melbourne, Cultural Development Network and Part of University Press. https://www.researchgate.net/publication/200029531_The_Fourth_Pillar_of_Sustainability_Culture's_essential_role_in_public_planning (24. 6. 2024).

ICCROM (2016): Objects in museum storage in more danger than you think, *ICCROM, News*, 25. 10. 2016. <https://www.iccrom.org/news/objects-museum-storage-more-danger-you-think> (9. 11. 2024).

ICCROM-UNESCO (2011): International Storage Survey: Summary of results 2011. Summary of results, *ICCROM-UNESCO*. https://www.iccrom.org/wp-content/uploads/RE-ORG-StorageSurveyResults_English.pdf (16. 5. 2024).

Jaki, B. (2017): Strategija razvoja Narodne galerije za obdobje 2017-2021, Ljubljana, Narodna galerija.. https://www.ng-slo.si/si/files/default/ONG/INFOJZ/2017-21_STRATEGIJA.pdf (24. 6. 2024).

Panas, N. (2020): Museums in Building Social Capital. *Sociologični studii*, 2(17), 18–23. <https://doi.org/10.29038/2306-3971-2020-02-18-23> (24. 6. 2024).

Pliny the Elder (1855): *The Natural History* (prevod John Bostock in Henry T. Riley. London: Taylor and Francis, <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>

text?doc=Perseus%3atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D37%3Achapter%3D6 (24. 6. 2024).

Pogrebin, R. (2019): Clean House to Survive? Museums Confront Their Crowded Basements. *The New York Times, Arts*, 12. 3. 2019. <https://www.nytimes.com/interactive/2019/03/10/arts/museum-art-quiz.html> (24. 6. 2024).

Specker, E. & Tinio, P. & Elk, M. (2017): Do You See What I See? An Investigation of the Aesthetic Experience in the Laboratory and Museum. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*. 11(3). 265–275. 10.1037/aca0000107. (24. 6. 2024).

PETJA GRAFENAUER

Geometrize in tehnologija v slikarstvu Josipa Gorinška (1936–2021)

Članek 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).

»Geometrijsko abstrakcijo proučujemo v odnosu do znanosti in do intuitivnih vzgibov za matematični red; je istočasno logični razvoj in naključje« (Milena Zlatar, 2013). A zdi se, da geometrijska abstrakcija še kar stoji izven slovenskega vidnega polja in v kanon še vedno niso vključeni avtorji, ki so gotovo predhodniki tehnološke umetnosti, ki se je razmahnila konec 20. in v 21. stoletju. Govorimo lahko o precej širokem likovnem polju, ki ga tvorijo avtorji, kot so Drago Hrvatski, Sergej Pavlin, Edvard Zajec, Josip Gorinšek, Danilo Jejčič, Ivo Mršnik, Vinko Tušek, skupina OHO, ki so t. i. programirani umetnosti namenili del ali kar celoto svojega opusa. Ti avtorji so v slovenskem prostoru pendant dogajanju v okviru Novih tendenc, ki so se nedaleč stran godile v Zagrebu, med letoma 1961 in 1973, in nekateri izmed njih so tam našli tudi razstavno pot (OHO, Zajec, Pavlin).

Razen skupine OHO so do pred kratkim vsi ostali zunaj umetnostnega kanona. Hrvatski je dobil potrditev z odmevno razstavo v Mednarodnem grafičnem likovnem centru v Ljubljani, ko so leta 2012 razgrnili njegov bogat opus. »Razstavo del Vinka Tuška (1936–2011), ki ga kritiki imenujejo ‚likovni urbanist‘, so v Koroški galeriji likovnih umetnosti gostili leta 2011« (Zlatar, 2013). Zajec in Mršnik sta pregledni razstavi dobila v MGLC v Ljubljani, prvi leta 2007 in drugi leta 2010, oba pod kustoskim vodstvom Brede Škrjanec.

A predvsem slikar, grafik in oblikovalec Josip Gorinšek, ki po očetu izhaja iz Rogatca pri Rogaški Slatini, je kljub kakovosti svojih del še vedno izključen iz dominantnega kanona slovenske umetnosti in ob presenetljivi razstavi njegovih del jeseni v Galeriji Equina 2023 z naslovom *Geonova* je nujno, da to dejstvo popravimo. Razen razstave v Slovenj Gradcu (2013) in intervjuja v Likovnih besedah (2014) o njegovem delu ostajajo le redki zapisi, zloženske in časopisne objave. Res je, da v času svojega življenja ni razstavljal na pomembnejših razstavah, čemur so verjetno botrovali lastna (ne)dejavnost na tem področju, saj se je večinoma mrežil le v krogu ZDSLJU, nezanimanje sočasnih umetnostnih zgodovinarjev in kritikov za geometrično abstraktno umetnost in dejstvo, da se je v Slovenijo priselil iz rodnega Pančeva in je študiral na Beograjski akademiji likovnih umetnosti, kjer je leta 1960 diplomiral na Oddelku za slikarstvo pri prof. Vinku Grdanu, nato pa se je preselil v Slovenijo.

Zanimivo je, da je kolebal med odločitvijo za študij matematike in fizike ter slikarstva (Muhovič, Tepina, 2014, 9). Že na akademiji se je ukvarjal z abstraktno figuraliko, zato je bil preskok na področje abstraktne geometrije enostaven (ibid.). V Sloveniji je leta 1969 postal član Društva slovenskih likovnih umetnikov, leta 1971 pa samostojni kulturni delavec – slikar. Med letoma 1990 in 1993 je vodil Društvo likovnih umetnikov Ljubljane. Udeležil se je več kot petdesetih manjših samostojnih, skupinskih in selekcioniranih razstav doma in na tujem. Sodeloval je na več trienalih in trienalih male grafike v Luksemburgu, Belgiji, na Norveškem, v Italiji, na Češkoslovaškem,

v Litvi, Avstriji in Jugoslaviji. Prvič je samostojno razstavljal leta 1972 v Galeriji v Prešernovi hiši v Kranju, sledile so razstave leta 1977 v Galeriji v Mestni hiši v Kranju, pa leta 1987 v Galeriji ZDSLJ v Ljubljani, leta 1990 v Bežigraski galeriji v Ljubljani in Galeriji v Mestni hiši v Kranju, leta 1998 v Galeriji Krka v Novem mestu, leta 2003 v Galeriji ZDSLJ v Ljubljani, leta 2004 v Mestni galeriji v Ljubljani, leta 2005 v Galeriji sodobne umetnosti v Celju, leta 2008 v Veliki galeriji Kosovelovega doma v Sežani, leta 2009 v Galeriji Instituta Jožef Stefan v Ljubljani in prva velika razstava leta 2013 v Slovenj Gradcu. Le redko je bil povabljen v slikarske izbore večjih ustanov kljub kakovosti svojih del.

Prva ohranjena časopisna notica o slikarju z naslovom *Novo ime*, ki jo najdemo v arhivu MSUM+, je bila objavljena v delu izpod peresa Janeza Mesesnela (ob njej je Delo izdalo še dva napovednika, kjer izvemo le ime in kraj dogajanja). Avtorja je pisec označil kot drznega in pogumnega pri »poskusih stilizacije« (Mesesnel, 1971, s. p.), a mu pripisal »prezgodnji umik v slikarsko shemo« (ibid.) in dekorativnost, češ da naj bi bolj kot slike delovale kot znamke« (ibid.). Ob tem je treba v bran Mesesnelu vendarle zapisati, da se je Gorinšek uspešno udeleževal tudi na polju grafičnega oblikovanja, tako da primerjava ni obskurna. Drugi in poleg prvega edini zapis iz 70. let, ki ga o Gorinškovem delu najdemo v istem arhivu, pa je iz leta 1972, iz avtorjeve Kranjske razstave. Andrej Pavlovec ob njegovem delu piše o konkretni umetnosti in ga postavlja ob bok Maxu Billu. Pravi:

»Seveda pa značaj njegove konkretne umetnosti nima ničesar skupnega z naravo romantičnega koncepta. Tu je samo še struktura narave, kjer prevladujejo geometrični zakoni, na katerih Gorinšek svojo okolico sistematično rekonstruira s pomočjo sestavljanja polkroga in ravne črte kot nekega lika, ki ga s pomočjo določenega števila variira na več načinov in tako dobiva vedno nove kombinacije bodisi oblikovne bodisi barvne.

Gorinšek izhaja iz konstruktivizma, ki je danes modificiran in tudi preoblikovan v neokonstruktivizem in se pojavlja kot konkretna umetnost. Kakorkoli smo najprej pred njegovim delom v dvomih, ali je to geometrija ali tehnokratizem, pa nam s to razstavo daje nekaj novega: v njegovih delih vidimo akcijo, in to konstruktivno akcijo.«
(Pavlovec, 1972, s. p.)

»Prve upodobljene slike, nastale iz slikarjeve notranjosti, so nastale še v času, ko računalniška tehnika še ni bila tako razvita in široko uporabljena, vendar je iluziji notranjega prostora umetnik ostal zvest vse do danes« (Pregl Kobe (a), 2009, 28). Sam pravi, da je »v sedemdesetih letih čustveni proces prenesel na miselno raven. Izhodišče je bilo v tem, da v fazi razmišljanja podoživiš videno ali slišano, nato pa vse to logično realiziraš z likovnimi izraznimi sredstvi, tj.

abstraktno geometrijsko obliko oziroma govorico. V mojem primeru se slika od trenutka, ko grem v realizacijo, tj. med slikanjem, 'ne spreminja' več. Popravnega izpita namreč na sliki zame ni« (Muhovič, Tepina, 2014, 10).

»Gorinšek je slike izdeloval s pomočjo skic in kolažev, ki jih je pozneje prenesel na platno: »Zaradi perfekcije izvedbe na platno najprej s svinčnikom precizno izrišem globinsko strukturo slike in označim zaporedje barv in tonov. Nato sledi mešanje barvnih tonov, ki so določeni z barvno skico. Vzporedno s tem napravim – glede na skico – praviloma tudi določene barvne korekture. S slikarskimi orodji (čopič) in risarskimi pripomočki (ravnalo, šestilo) pričnem nato realizacijo celote. Izvedeno sliko na koncu lakiram z mat akrilnim lakom« (ibid.).

Gorinšku so januarja leta 2004 v Mestni galeriji v Ljubljani pripravili pregledno razstavo (s. n., 2004), a je ob njej izšel le skromen katalog z besedili Judite Krivec Dragan in Aleksandra Bassina. Razstava je prikazala dela od leta 1972, avtor pa jo je označil kot »predstavitev svojih šestih življenjskih ciklov« (Aleksander Bassin, 2004, 2). Izhajal je iz izrazito poploščene projekcije začetne figuralne opredelitve, nato pa se je odločil za abstraktno geometrijsko govorico. V katalogu je Bassin avtorja označil za »izrazitega, samostojnega ustvarjalca, ki je razvijal svoj jezik hkrati s pojavom skupine neokonstruktivistov ter si v svojem času, ne da bi sodeloval s to skupino, zagotovil svojo izrazno stopnjo« (Krivec, Bassin, 2004, 2). Bassin pa je o avtorju pisal že ob samostojni razstavi *Josip Gorinšek* v Bežigraski galeriji leta 1990 in se tudi tam do serije *Geonova* iz let 1989/1990 opredelil do razvoja slike kot »kasetnega« sistema (Bassin, 1990, 2).

Morda se ravno zaradi teh teoretičnih dognanj in izjav zdi, da je abstraktna geometrijska umetnost porojena iz novih prizadevanj umetnikov zgodnjega 20. stoletja, da bi likovno umetnost osvobodili posnemanja realnosti in naracije. Vendar pa je geometrizem v vizualni umetnosti – očiten ali prikrit – univerzalen in star praktično enako kot umetnost sama. Geometrijske vzorce namreč najdemo v paleolitskih jamah, na antičnih vazah, v islamski kulturi, majevski umetnosti, zgodnesrednjeveški ornamentiki in renesančni umetnosti pa vse do že omenjenega, morda najbolj očitnega in plodnega izbruha geometrijske abstrakcije v 20. stoletju. »Ta tradicija, ki se uveljavlja zadnjih 100 let, je živa in bogata ter je z nezmanjšano močjo in ustvarjalnostjo navzoča tudi v sodobni umetnosti novega tisočletja« (Ivančič Fajfar, 2018). Pa vendar ni dvoma, da je Gorinškovo delo nastalo v obdobju, ko je po vsej Evropi vznikala umetnost, ki je skušala človeka – slikarja nadomestiti s strojem, in nastajala so dela, na katerih človeške roke ni zaznati, pa če so jih ustvarili prvi tehnološki elementi, ki so se uveljavljali v tem obdobju, ali slikarjeva roka.



Josip Gorinšek, BREZ NASLOVA, 1972, akril na platnu, 115 x 115 cm, zasebna last, foto: Arne Brejč

Leta 2013 je Gorinšek svoja dela prvič predstavil na veliki samostojni razstavi v KGLU v Slovenj Gradcu pod kustosinjo Mileno Zlatac; žal je šlo večinoma le za novejša dela, saj je pravo odkritje predvsem opus iz sedemdesetih let. Andreja Hribernik je ob razstavi zapisala: »Razvoj smeri geometrijske abstrakcije je potekal sočasno na več lokacijah na svetu, v Evropi z umetniki, kot so De Stijl (Theo van Doesburg), Piet Mondrian, Laszlo Moholy Nagy, Antoine Pevsner in Naum Gabo, in v Rusiji z umetniki, kot so Vladimir Tatlin, Kazimir Malevič, Aleksander Rodčenko. [...] Veliko teh umetnikov je iskalo vez med znanostjo in umetnostjo, še posebej so na umetniško ustvarjanje vplivala nova dognanja v matematiki in fiziki ter tudi psihoanalizi« (Hribernik, 2013, 3). Podobno se je godilo v 60. in 70. letih s prvimi posamezniki vsaj poldostopnimi računalniki, do katerih je večinoma lahko prišel le na institutih ali fakultetah (glej Zajec, 2007).

»Če so Mondrian in njegovi kolegi v gibanju De Stijl še poskušali vzpostaviti univerzalno paradigmo o utopičnem idealu družbe, ki bi temeljila na redu in harmoniji, se je nekdanja vseobsegajoča družbena paradigma razpršila v spekter individualnih likovnih izpeljav; te z modernističnimi principi nimajo več genetske povezave, zato pa so ohranile njihova temeljna izhodišča racionalnosti in redukcije na osnovne geometrijske elemente« (Rak, 2013).

»Po končani gimnaziji je razmišljal o študiju elektrotehnike, fizike ali matematike, pa je tik pred vpisom na naravoslovno fakulteto dobil pismo od svojega gimnazijskega profesorja likovne vzgoje, akademskega slikarja, ki mu je poslal obvestilo o sprejemnih izpitih na likovni akademiji. Le obvestilo in nič drugega. Gorinšek je razumel profesorjevo gesto. Pozneje nikoli ni obžaloval študija na Akademiji za uporabno umetnost v Beogradu, čeprav se je hkrati aktivno ukvarjal s športom in glasbo ter muziciral v raznih jazz orkestrih« (Zlatac, 2013).

»Že v času študija je kot najboljši študent prejel Nagrado ULUPUS-a (Udruženja likovnih umetnikov primenjenih umetnosti Srbije), poleg te pa je za svoje delo prejel še deset nagrad in dva oskarja za oblikovanje« (Pregelj Kobe, 2009, 28).

Do geometrijske abstrakcije je izšel prek kubizma, vendar vpletel popolnoma drugačno, plosko, skoraj tehnološko natančno izdelano površino, kjer sta v snovnosti gibanje in ravnotežje, sijajne barve pa slike pripeljejo do žarenja.

»Gorinškova umetnost je iz šestdesetih let podedovala načela geometrične abstrakcije, optične umetnosti, videz računalniškega načrtovanja in predvsem nov nabor barvnih odtenkov. Toda vse to se je znašlo v povsem osebni kombinatoriki: op art je izzival očesni živec, računalniška grafika je samo sledila matematičnim modelom, moderni dizajn je iskal vsebinske poudarke, vsega tega v Gorinškovi umetnosti ni. Slikar začne z miselno podobo, slikovno predstavo, kolažnim prototipom form in barv in ga z dolgotrajnimi, skrajno natančnimi postopki udejanja v čisti optični podobi. V tem procesu se prvotna zamisel zgosti in obogati v stopnjevanih oblikovnih in barvnih vibracijah. Zdaj so vsi oblikovni elementi dosledno obvladani in ujeti v popolno ravnovesje, kot bi doživljali sinestetične učinke glasbene kompozicije ali bi se znašli v mreži slikovitih vzorcev, mandal, rastrov in ritmov. Rezultat: optična inteligenca v svoji najvišji formi!« (Brejc, 2023)

»V času neokonstruktivizma se je oddaljil od drugih slovenskih predstavnikov te smeri, ker so bili zanj pretrdi, sam je svojo ljubezen

do čistih oblik in sozvenečih barv kazal čisto po svoje. Njegove slike so dovršena, zgovorna dela, ki v vedno bolj osamljenem in hkrati agresivnem svetu delujejo na gledalca s svojo urejenostjo skoraj pomirjajoče. Prve upodobljene slike, izhajajoče iz slikarjeve notranjosti, so nastale v času, ko računalniška tehnika še ni bila tako razvita in široko uporabljana, vendar je iluziji notranjega prostora umetnik ostal zvest vse do danes» (Pregl Kobe (a), 2009, 3).

Gorinšek svoja dela razume kot »mentalne oz. v mojih možganih ‚u-videne‘ slike, ki so podlaga vsake moje kreacije, ki je že v samem začetku, celo že v ‚mentalnem izrisu‘, določena z nekim sistemom. Dejansko je ‚ugledana‘ slika prav uvid atraktivnega systemskega ogrodja, ki me pritegne k artikulaciji. Lahko rečem, da je systemsko že definirana, čeprav še ni realizirana ...« (Muhovič, Tepina, 2014, 11). Njegovi kompozicijski elementi ostajajo enaki, kar je tudi razlog, da »moje delo bolj spominja na računalniške rešitve, na popartistične transformacije« (ibid., 14). Kot pravi, ga v oblikotvornih možnostih veseli znanost (ibid., 16). To je opazil tudi Cene Avguštin in ob kranjski razstavi v Naših razgledih leta 1990 zapisal: »Oblikovna jasnost, enostavnost in preglednost ter študiozna uporaba barve so sestavine, ki opredeljujejo značaj akad. slikarja Josipa Gorinška« (Avguštin, 1990, 409). Nadja Gnamuš jih je ob razstavi *Konstrukcije realnega in virtualnega* leta 2009 v Galeriji Instituta Jožef Stefan primerjala celo z barvnim razponom ilustratorke Beti Bricelj (Gnamuš, 2009, 2), kar je nekoliko neposrečena primerjava. Gorinšek je

»gotovo že daleč posegel v območje brezosebnega, kjer postane slika le končna, čeprav še vedno najpomembnejša stopnja teoretične raziskave nekega problema, v tem primeru iluzije prostora in gibanja na dvodimenzionalni ploskvi, pri čemer ostaja možnost prepoznavanja avtorjevega rokopisa samo še v mejah njegove osnovne zamisli. Te slike, da bi pravilno učinkovale, zahtevajo namreč poleg matematične natančnosti pri postavljanju konstrukcijske mreže tudi brezhibno tehnično izvedbo v poslikavi, zato je povsem logično, da je sleherni slučajnost izključena« (Krivec Dragan, 1987, 3).

Čeprav so nekateri kritiki njegovim delom pripisovali liričnost (s. n., 2005), pa je očitno, da lirike njegovim delom ne moremo pripisovati, ampak izhajajo iz povezovanja umetnosti in znanosti, časa Novih tendenc, nato pa je Gorinšek samostojno pot razvijal skozi ves opus, brez odmika, v raziskovanju sorodnih motivov in oblik.

A Gorinšek ni bil le slikar kot mnogi drugi avtorji – kar je v slovenskem prostoru posebej značilno za 70. leta (in prizadevanja Zorana Kržišnika, da

bi umetnost razširil tudi na predmete za vsakdanjo rabo). Po poklicu je bil Gorinšek tudi grafični oblikovalec in je postal tudi avtor številnih logotipov in celostnih grafičnih podob za takrat ugledna podjetja po vsej Jugoslaviji. »Dolga leta je skrbel tudi za likovno podobo revije *Likovne besede*« (S. a., 2021). Njegove oblikovalske realizacije so tudi serija odličnih potiskanih tekstilij, kot so posteljnine za BPT Tržič, za katere je leta 1977 dobil posebno priznanje na sejmu mode (Muhovič, Tepina, 2014, 9), in rute, logotipi za Aluminij Mostar, Zdravilišče Rogaška, Termiko, narodni park Brioni itd., predvsem pa prepoznavni znak za podjetje Zavarovalnica Triglav.

Vse to, tudi slednje, kjer se umetnost preseli v svet vsakdanjega življenja, avtorja trdno umešča v 70. leta in tudi povezuje z gibanjem, ki se je godilo v bližnjem Zagrebu med letoma 1961 in 1973. Ujel je zadnji val *Novih tendenc*, po katerih se je brez dvoma zgledoval, čeprav na njih ni nikdar sodeloval. V Zagrebu so namreč leta 1961 – v letu prve konference neuvrščenih držav v Beogradu – organizirali prve *Nove tendence*, ki so pomenile »eno od znamenj globalnega odpiranja prostora v teh letih, znamenje agilnosti in optimizma teh let; na kratko: te razstave so pomemben in ključen dokaz o takratni popolni povezanosti nekaterih krogov v hrvaškem kulturnem prostoru, tega prostora v celoti, z njemu naravnim in paralelnim evropskim kontekstom« (Denegri, 2000, 200). *Nove tendence* so nastale v želji po premiku iz že dodobra institucionaliziranega informela in raziskovanju novih možnosti v umetnosti. Organizatorji so verjeli v novo, sodobno sliko sveta, napredek, inovacijo, eksperiment in aktivizem, hkrati pa so bili kritični do družbe in njenih dominantnih struktur.

V okvirih, ki jih je zasnovala skupina, delujoča v Galeriji suvremene umjetnosti, so se sestali mladi, še neuveljavljeni in raziskujoči umetniki iz več evropskih držav: »*Nove tendence* so rezultat razstave, ki jo je predlagal Almir Mavignier in ki sta jo leta 1961 realizirala Matko Meštrovič in Galerija suvremene umjetnosti v Zagrebu.¹ Razstava z naslovom *Nove tendence* je pokazala, da je to umetnost v razvoju, katere dela niso imela svojega trga in svoje publike in za katero kritika ni imela niti enega termina za primerjavo niti enega recepta za presojo. Sodelujoči na razstavi, ki so prišli z vseh koncev Evrope, kjer so delovali sami ali v manjših skupinah, vendar neodvisno od drugih, so na razstavi zmedeno začutili, da so si podobni, in opazili, da imajo skoraj enake težave, a vendar niso priznali popolne enakosti svojega dela. Razstava v Zagrebu je bila zanje pravo odkritje. Rezultat zagrebške izkušnje je bil, da je iz provizoričnega skupnega imena izšla močnejša oznaka, iz improvizirane razstave je nastalo organizirano gibanje« (Gerstner, 1978, 185–186). O *Novih tendencah* torej ne moremo razmišljati kot o slogu, saj

1 Prva razstava je nastala na pobudo likovnih kritikov Matka Meštroviča in Radoslava Putara, takratnega ravnatelja muzeja Boža Beka, kustosa Borisa Kelemena, umetnika Ivana Piclja in brazilsko-nemškega umetnika Almirja Mavigniera, ki je leta 1960 bival v Zagrebu.

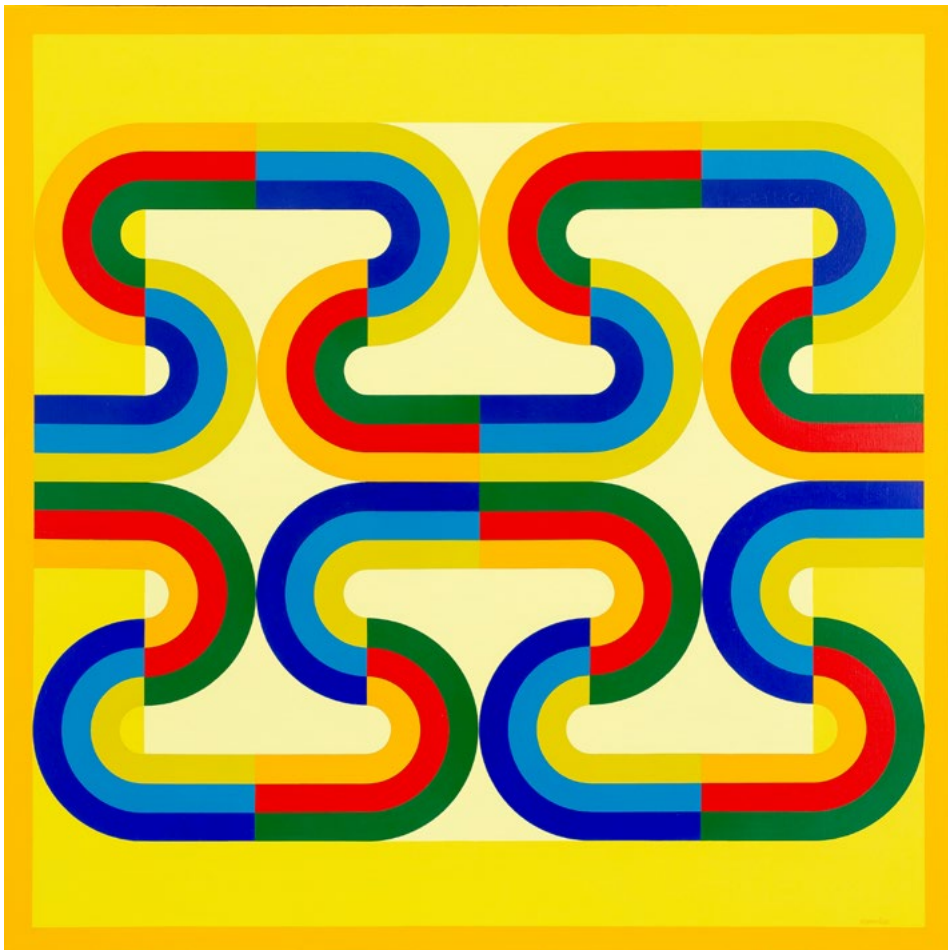
so se tu srečale vizualna, kinetična, programirana, optična, gestaltistična in računalniška umetnost, neokonstruktivizem in neokonkretizem. Vendar pa jih lahko razumemo kot »širše duhovno gibanje« (Putar, 1970, s. p.) z mednarodno sestavo.

Za prvo razstavo je bila značilna široka problemska zasnova. Predstavljena dela so se odmaknila od problematike in solipsizma informela², predstavilo se je monokromno slikarstvo, značilni so bili prehod od slike k objektu, raziskovanje površine, strukture in objekta samega, optimistično naravnana, tudi spiritualna, metafizična, reduktivna in celo meditativna umetnost, pa tudi začetki programirane in kinetične umetnosti.

Mavignier je k sodelovanju na prvih *Novih tendencah* povabil tudi francoskega umetnika François Morelleta in ta je naslednje leto v organizaciji Gorgone samostojno razstavljal v zagrebškem Studiu G. Z razstavo so organizatorji pokazali, kakšna je tista umetnost, ki jo goreče zagovarjajo (Denegri, 2000, 200). Morellet je pričel sodelovati z Matkom Meštrovičem, povezava s skupino G.R.A.V., katere član je bil Morellet, pa se je pokazala kot še pomembnejša za razvoj *Novih tendenc*. G.R.A.V. je z ostro kritiko odnosa med umetnostjo in družbo zagovarjal umetnost kot preprosto človeško dejavnost, ki naj vzpostavi neposreden odnos delo – oko in naj se zato usmeri k novim vizualnim, spremenljivim situacijam in iskanju umetniškega dela, ki je neskončno, a vendar natančno in hoteno. Med bivanjem v Parizu v letih 1961 in 1962 je Meštrovič pod vplivom dveh manifestov G.R.A.V. in srečevanja s skupino iz idej, ki so spremljale prve *Nove tendence*, razvil predpostavke za teorijo in ideologijo gibanja druge zagrebške razstave.

V Italiji je leta 1962 Bruno Munari pripravil razstavo *Arte programmata* v Galeriji Vittorio Emanuele v Milanu, predgovor k razstavi je napisal Umberto Eco, poleg Munarija pa so na njej sodelovali člani skupin T in N ter Enzo Mari. Eco je v besedilu zagovarjal umetnost, ki je »dialektika med programom in slučajem, med matematiko in hazardom, med plansko zasnovo in svobodnim predvidevanjem tistega, kar se bo še zgodilo« (Denegri, 2000, 241). Ko je razstava potovala v Benetke in Rim (zatem pa še v London in ZDA), so se ji pridružili umetnik Getulio Alviani in celotna zasedba skupine G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuelle). V Italiji je kot posledica teh dogodkov nastal razkol med umetniki, združenimi v krogu Azumith&Azimut, ki so zagovarjali

2 Enrico Castellani je v drugi številki Azimutha, časopisa, ki sta ga v Milanu urejala s Pierom Manzoniem, leta 1960 napisal: »... ne zanima nas izražanje subjektivnih odzivov na dejstva in občutke, želimo pa, da bo naš govor stalen in popoln, zato izključujemo izrazna sredstva (kompozicijo, barve), ki so zadostna zgolj za omejen govor, metaforo, parabolo in se pokažejo kot cenena, ko opazimo raznolikost njihovega izbora, saj se z njimi ustvarja umetna, neresnična problematika, ki ni pomembna za razvoj umetnosti. Edino možno kompozicijsko merilo v naših delih bo tisto, ki ne vsebuje izbora raznorodnih in omejenih elementov [...] Edino, ki je s posedovanjem osnovne entitete – črte, neskončnega ponovljivega ritma, monokromne površine – potrebno, da bi se delom dala konkretnost neskončnega in da bi se lahko prenesla konjugacija časa, edina predstavljiva dimenzija, ki je opravičilo našega duhovnega obstoja.« (povzeto po: Massironi, 1965, 24.)



Josip Gorinšek, *Brez naslova*, 1972, akril na platnu, 115 x 115 cm, last družine Gorinšek, foto: Arne Brejc

postinformelski obrat – ta se je simbolično končal z Manzonijevo smrtjo leta 1963 – in tistimi, ki so sprejeli termin *arte programmata* in so z zasedbo prevladovali na drugih *Novih tendencah*.

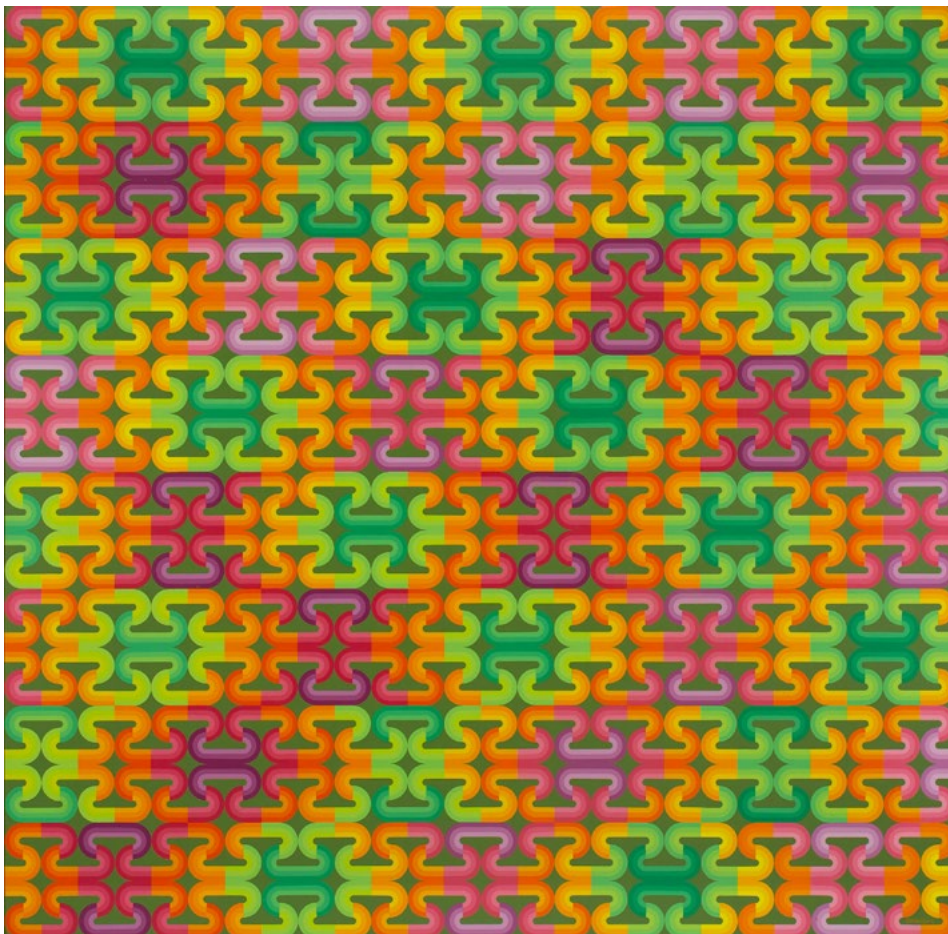
Z drugo razstavo (1963), ki je nastajala v politično zaostrenem času Titovega napada na abstraktno umetnost na VII. kongresu *Ljudske mladine Jugoslavije*, so *Nove tendence* postale gibanje: »Očitno je, da so takrat v razpravah o in okrog *Novih tendenc* začeli prevladovati sociološki in ideološki motivi: vse manj se je govorilo o individualnih in notranjih umetniških vzgibih, vse več o potrebi po socializaciji in scientifikaciji umetnosti« (Denegri, 2000, 241). Hkrati z jasno izraženimi željami so nastali tudi prvi pomisleki o (ne) zmožnosti *Novih tendenc*, da bi se želje po demistifikaciji in demokratizaciji umetnosti tudi uresničile. Matko Meštrović je v uvodu v katalog zapisal, da je izhod iz teh težav mogoče iskati v spremembi same narave umetnosti.

Umetnost mora »prodreti v zunajpoetsko in zunajčloveško, ker se brez tega danes ne da obogatiti človeškega« (Meštrović, 1964, s. p.). Zahteva po scientifikaciji je na prvo mesto postavila programirano, natančno predvideno, industrijsko zasnovano, serijsko, angažirano, informacijsko umetnost in ta je mnogokrat eksperimentirala z novimi tehničnimi mediji. *Nove tendence* so kot najbolj emancipirane poudarjale tiste umetnine, ki vključujejo tehnološke elemente – predvsem kinetična in luminokinetična dela. Umetnine, ki so temeljile na tehnologiji, so *Tendence* označile za progresivne in progresivnost tako razumele predvsem na podlagi medija, v katerem je bilo delo ustvarjeno.

Že v času drugih *Novih tendenc* je Meštrović opozoril, da tudi zanje ni drugega izbora kakor integracija v tisti svet umetnosti, ki ga hočejo spremeniti. Jeseni leta 1963 so skupine iz gibanja *Nove tendence* doživele uspeh na bienalu *Oltre l'informale* v San Marinu, to pa je pospešilo integracijo gibanja v kolesje sveta umetnosti. Kljub odporu v delu gibanja samem so sledili pomembne razstave in nastopi. Očiten prelom je nastal leta 1965 z razstavo *The Responsive Eye*, ki jo je v Muzeju moderne umetnosti v New Yorku že leta 1962 začel pripravljati William Seitz. Čeprav so bili prvi odzivi na razstavo pozitivni, so se kmalu oglasili kritiki. Seitz je socialno-politični, ideološki naboj, ki so ga zagovarjale *Nove tendence*, pustil ob strani in se osredotočil na formalne lastnosti del. Razstava je bila za pripadnike gibanja opozorilo, da:

»... ideologija sama ne glede na svojo naprednost in ne glede na revolucionarnost ne bo uspela upravičiti in ohraniti pri življenju umetnine, če ta sama ne vsebuje imanentnih plastičnih in problemskih vrednosti, če umetniško delo ne postane odporno proti vsaki neželeni integraciji (tudi integraciji avtorja samega). To pa se lahko zgodi le, če delo kot estetski predmet ne postane podložno diktatu oscilacije okusa trga umetnin in temu postavi nasproti bistvene, v tem primeru raziskovalne prvine umetnosti. Da bi obstali, da bi šli naprej, je bilo treba ponovno utemeljiti ali vsaj poudariti pojem raziskovanja, kar je pravilno slutil tisti krog avtorjev, ki se je lotil organizacije tretje zagrebške razstave *Novih tendenc*« (Denegri, 2000, 286).

Tretje *Nove tendence* (1965) so postale ena sama *Nova tendenca*, organizatorji pa so razstavo usmerili s temo *Razširitev primerov raziskovanja*. Kljub njihovim željam so morda prav z vnaprejšnjo tematsko usmeritvijo pripomogli k temu, da rezultati niso prikazali raziskovanja, ampak so se razstavljenega dela večinoma osredotočila na (estetizirani) prikaz (Meštrović, Putar, 1965, 164). Gibanje se je do takrat že zelo razširilo in novi sodelavci so prihajali tudi iz Zahodne Nemčije, Italije, ZDA in Sovjetske zveze. Toda demokratizacija gibanja je s širitvijo izgubila trdne temelje in vsebina je razvedenela v hiperprodukciji.



Josip Gorinšek, *Vibracije I*, 1977, akril na platnu, 135 x 135 cm, last družine Gorinšek, foto: Arne Brejc

Nekaj dni po otvoritvi se je v Brezovici pri Zagrebu zgodil delovni sestanek, na katerem naj bi kritično analizirali gibanje. Razočaranim sodelujočim, ki so se spraševali, ali koncept umetnosti kot raziskave zmore preseči tradicionalno pojmovanje umetnosti in ali so se nastala dela zmožna upreti tržni naravnosti sveta umetnosti, je pot iz krize ponudil profesor na Strasbourški univerzi, Abraham A. Moles, zagovornik informacijske estetike, ki je v katalogu razstave objavil besedilo z naslovom *Kibernetika in umetniško delo*. Umetnik bo šele ob delu s strojem (genialnim imbecilom), z njegovim prisvajanjem, s tem, ko se bo naučil govorice stroja, spet odkril lastno svobodo, vendar le v okviru nekega »mikrookolja, ločenega od množične družbe« (Moles, 1965, 92).

Sodelujoči na *Novih tendencah* so se okrog leta 1965 že uveljavili v svetu umetnosti. Julio Le Parc, član G.R.A.V., je na Beneškem bienalu dobil veliko nagrado za slikarstvo, prav tisto premijo, ki je na prejšnjem Bienalu

povzročila škandal ob podelitvi Robertu Rauschenbergu. Idealistične predpostavke gibanja so se tako dokončno razblinile, saj so tisti umetniki, ki so se uspešno integrirali v svet umetnosti, zdaj skrbeli za lastno kariero, tisti pa, ki so iz teh ali drugih razlogov ostali ob strani, so bili razočarani in v senci prvih. Hiperprodukcija in uveljavitev umetnosti *Novih tendenc* na mednarodni sceni sta zahtevali svojo ceno – estetizacijo umetniških del. Motivika optične umetnosti in neokonstruktivistični elementi so nenadoma postali priljubljeni vzorci na oblačilih svetovnih modnih oblikovalcev. Ideologija *Novih tendenc* se je spremenila v tisto, čemur je najbolj nasprotovala.

Margit Rosen je opozorila, da so šele četrte *Tendence* prinesle teoretsko refleksijo stroja kot umetniškega medija in jo vključile tudi v retrospektivni razmislek o prejšnjih zagrebških manifestacijah, čeprav so nekateri avtorji že prej poznali Molesova in Bensejeva dela (Rosen, 2007, 36). Soočenje z novim medijem je ponudilo možnost za refleksijo zgodovine *Novih tendenc* kot gibanja, ki poskuša racionalizirati umetniško ustvarjanje in uporabiti vednost naravoslovnih in tehničnih znanosti ter industrije.

Zagovarjanje uporabe računalnika za vizualno raziskovanje (pri tem je treba pritrđiti tistim kritikom, ki so opozarjali na pomanjkanje »likovnih elementov in inovacije, da bi se na novo definirala vizualna izkušnja v gledalčevi zavesti« (Brejc, 1969, 16)) je mogoče razumeti kot logično nadaljevanje prizadevanj prejšnjih *Novih tendenc* in v tem smislu opozarjati na povezavo med »konkretno, konstruktivno, kinetično, kibernetično, konceptualno umetnostjo, op artom, konkretno poezijo in računalniško umetnostjo, ki druga drugo pogojujejo, ena na drugo večstransko vplivajo in se razvijajo« (Weibel, 2007, 8). Že prejšnje *Nove tendence* so postavljale zahteve po raziskovanju, scienfikaciji in programiranju v umetnosti, kar naj bi pripomoglo k odrekanju subjektivnosti, zahtevam po mojstrovinah, vključenosti v tržne procese ipd. Če se je londonska razstava računalniške umetnosti *Cybernetic Serendipity* (1968) odrekla programski manifestativnosti, so *Tendence* poskušale aktualizirati postavke, ki so jih zastavile prejšnje razstave. Zdelo se je, da računalnik ponuja možnost za izključitev subjektivnega, saj zahteva natančno zasnovano in formulirano idejo, ki jo je mogoče ponavljati, to pa demistificira enkratno genialnost umetnine.

V knjigi *Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 i Nove tendencije* Ješa Denegri tretje *Nove tendence* razume kot konec pomembne zgodbe, vendar se pokaže, da so za razmislek o začetku povezovanja umetnosti in računalnika zlasti pomembne prav četrte in pete *Tendence*. Zgodba je torej končana zgolj iz perspektive razmišljanja o *Novih tendencah* kot utopiji, avantgardističnem gibanju, ki naj bi spremenilo svet umetnosti. Toda prav streznitev prejšnje generacije je ustvarila platformo za razmislek in uporabo novega, danes za nastanek umetnin tako pomembnega delovnega pripomočka in medija, kakršen je računalnik.

Odločitev za računalniško umetnost v okviru četrte in pete manifestacije *Tendenc* kaže, da so organizatorji poskušali razvijati konceptualne postavke, katerih zametki so nastali že leta 1961 in se jasno izrazili na drugih in tretjih *Novih tendencah*. Zahteve po konstruktivni, racionalni, demistificirani umetnosti in preseganju same umetnosti v povezovanju z znanostjo in tehniko, želja po vednosti in razvijanju teorije ter odklik od tržno naravnane sveta umetnosti so omogočili, da se je umetnost odprla tudi za računalniški medij. Na osebni ravni je sicer le zelo ozek krog ljudi – umetnikov, predavateljev in organizatorjev – sodeloval na vseh zagrebških razstavah. Kakor kaže razpredelnica v katalogu četrth *Tendenc* (Bek (ur.), 1970, s. p.), večina tistih, ki so sodelovali na drugi razstavi, zatem ni več razstavljala, že na tretji razstavi pa se je pojavilo veliko umetnikov, ki so sodelovali tudi na četrth *Tendencah*. Pri tem je treba opozoriti na prelom med tretjo in četrto razstavo, ko so se tistim umetnikom, ki so ustvarjali z računalniki, pridružile tudi sile iz sveta znanosti. Vladimir Bonačić je na zagrebškem kolokviju opozoril na nove možnosti računalnikov:

»Računalnik ne sme ostati sredstvo za simulacijo obstoječega v novi obliki. Z računalnikom ni treba slikati, kakor je to počel Mondrian, ali komponirati kakor Beethoven. Računalnik ne daje nove vsebine, ampak odkriva nov svet. V tem novem svetu se bodo po vrsti let spet srečali učenjaki in umetniki s skupno željo po spoznanju« (Bonačić, 1968, 58).

Slike Josipa Gorinška je treba brati v tem širšem okviru mednarodnega dogajanja, da lahko razumemo, da ni izšel iz samohodstva, temveč gibanja, ki je v tem obdobju v mednarodnem prostoru živelo pomembno pot, ki je bila dodobra razkrita pred desetletjem oz. je še vedno v fazi razkrivanja. Želja slikati kot stroj se pri njem ni razvila kot npr. pri Zajcu do mere, da bi stroj resnično preizkusil, temveč je ves čas ostal privržen klasičnemu slikarstvu. Kljub temu je ta tendenca skrita v njegovih delih, ki jih je ustvarjal vse življenje, in šele tako je postal samohodec, odmaknjen od sočasnega dogajanja v svetu umetnosti. Nikdar ni bil vključen v pomembnejše manifestacije umetnosti in niti se za to, kot se zdi, ni zavzemal, je pa treba kljub temu njegov opus v slovenskem prostoru vključiti v kanon in pokazati, da se je tudi tu razvijala umetnost, ki sicer ni dosegla obsega in preboja hrvaškega gibanja, a tudi ni ostala brez predstavnikov in odzvena.

Literatura

- Avguštin, C. (1990): Trije umetniki v Gorenjskem muzeju v Kranju. *Naši razgledi, štirinajstdnevnik za politična, gospodarska in kulturna uprašanja*, XXXIX/17, Delo, Ljubljana, 409.
- Bassin, A. (1990): *Josip Gorinšek*. Ljubljana, Bežigradska galerija, Zveza kulturnih organizacij – Bežigrad.
- Bassin, A. (2004): *Josip Gorinšek. Pregledna razstava 1971–2004*. Ljubljana, Mestna galerija Ljubljana.
- Bek, B. (ur.) (1968): *Tendencije 4*, Galerija suvremene umjetnosti (razst. kat.). Zagreb, 1970, s. p.
- Bonačić, V. (1968): Mogućnosti kompjutera u vizuelnim istraživanjima, *Bit international*, 3, 1, Zagreb, 58.
- Brejc, T. (1969): Težave in upi umetnosti računalnikov, *Problemi*, 80, VII, Ljubljana, 16.
- Denegri, J. (2000): *Umjetnost konstruktivnog pristupa. Exat 51 i Nove tendencije*. Zagreb, Horetzky.
- Gerstner, K. (1978): Manifesto dela Nuova tendenza, *Ricerca visuale dopo il 1945. – documenti e testimonianze*, Unicopli, Milano, 185–186.
- Gnamuš, N. (2009): *Konstrukcija realnega in virtualnega*. Ljubljana, Galerija Instituta Jožef Stefan.
- Krivec Dragan, J. (1987): *Josip Gorinšek. Slike in Grafike*. Ljubljana, ZDSLJ.
- Massironi, M. (1965): Kritičke primjedbe o teoretskim prilozima unutar Nove tendencije od 1959 do 1964 godine. *Nova tendencija 3* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 24.
- Meštrović, M. (1963): uvodno besedilo v katalog. *Nove tendencije 2* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti.
- Meštrović, M., Putar, R. (1965): 18. 8. 1965 u Brezovici. Radni sastanak učesnika NT 3. *Nova tendencija 3* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, 164.
- Muhovič, J., Tepina, B. (2014): Josip Gorinšek na svoji originalni poti geometrijske abstrakcije. *Likovne besede*, 100 (zima), 8–17.
- Pavlovec, A. (1972): Konstruktivna akcija, *Dnevnik*, 156/XXI, Ljubljana.
- Pregl Kobe, T. (2009): O razstavi slikarja Josipa Gorinška v Galeriji Instituta »Jožef Stefan« v Ljubljani v letu 2009. *Slovenske Novice, Delo*, 28.
- Pregl Kobe, T. (2009): *Josip Gorinšek, pregledna razstava slik in kolažev 2004–2009*. Ljubljana, Galerija Institut Jožef Štefan.
- Putar, R. (1970): uvodno besedilo v katalog. *Tendencije 4* (razst. kat.). Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti.
- Rosen, M. (2007): Die Maschinen sind angekommen. *Die [Neuen] Tendenzen – visuelle Forschung und Computer. Bit international. [Nove] tendencije. Computer und visuelle Forschung. Zagreb 1961–1973*. Gradec, Neue Galerie Graz.
- Weibel, P. (2007): Kunst als K hoch 8. Eine Korrektur. *Bit international. [Nove] tendencije. Computer und visuelle Forschung. Zagreb 1961–1973*, Neue Galerie Graz, Graz, 8.

Spletni viri

Brejč, A. (2023): *Josip Gorinšek*, GEONOVA (31. 8. 2023), <https://www.equrna.si/> (20. 10. 2023).

Ivančič Fajfar, M. (2018): Geometrizez med abstrakcijo in ekspresijo. *Geometrija - racionalnost pogleda* (27. 9. 2018), <http://www.artis.si/GeometrijaRacionalnostPogleda/GeometrijaRacionalnostPogleda.html>, Mednarodni festival likovnih umetnosti Kranj - ZDSLU (22. 10. 2023).

Rak, P. (2013): Mandale sodobnega sveta Josipa Gorinška. Izjemni tehnični perfekcionizem v svojstveni različici geometrijske abstrakcije, *Delo*. (17. 9. 2013), <https://old.delo.si/kultura/razstave/mandale-sodobnega-sveta-josipa-gorinska.html> (22. 10. 2023).

S. n. (2005): *Gorinškova pregledna razstava*, MMC RTV, www.rtvsl.si (iztis hranijo v arhivu MSUM+), 13. 10. 2005 (29. 10. 2023).

S. n. (2021): *Nekrolog: Josip Gorinšek*, <https://zdsu.si/josip-gorinsek-nekrolog/> (22. 10. 2023).

S. n. (2004): Gorinškove geometrijske abstrakcije. MMC RTV SLO, 8. 1. 2004, <https://www.rtvsl.si/kultura/razstave/gorinske-geometrijske-abstrakcije/129576> (16. 9. 2023).

Zlatar, M. (2013): *Josip Gorinšek: Barva in svetloba v abstraktni geometriji*, <https://www.glu-sg.si/exhibition/josip-gorinsek-barva-in-svetloba-v-abstraktni-geometriji/> (22. 10. 2023).

OR ETTLINGER

**Razkrivanje
virtualnega prostora
2500 let trajajoč
proces ločevanja med
fizičnostjo podob
in njihovo vizualno
vsebino**

1. UVOD

Na prvi pogled se zdi, da je virtualni prostor nedavni pojav, domnevno nov artefakt, katerega vzpon je povezan z razvojem digitalne tehnologije. Toda ali je res nov? Ali res gre za digitalni pojav? In kaj sploh je? Čeprav ni mogoče zanikati močne povezave med virtualnim prostorom in digitalno tehnologijo, je njuna povezava precej bolj kompleksna in subtilna, saj ne gre zgolj za mehanizem vzroka in posledice.

Argument, ki ga predlagam v tem članku, je, da je temeljno jedro virtualnega prostora vizualna izkušnja prostora, ki jo ustvarjajo slikovne podobe. Ta prostorski pojav obstaja že tisočletja, vendar je bil tako neločljivo povezan s fizičnostjo predmetov, ki ga ustvarjajo – na primer naslikanimi platni ali odtisi na papirju – da prostora, ki ga ugledamo skozi fizične predmete, nikoli nismo dojemali kot povsem ločenega od njih.

S tega vidika nedavni vzpon virtualnega prostora ni posledica tega, da gre za nov pojav, temveč gre zgolj za kulminacijo dolgega zgodovinskega procesa, v katerem je bilo mogoče ustvariti vizualno izkušnjo prostora s predmeti, katerih fizičnost je postajala vse manj oprijemljiva. Ko se je fizičnost takšnih predmetov tako postopoma umikala neposrednemu zaznavanju, je postajala prisotnost prostora, ki ga vidimo skozi njih, vse očitnejša, tako da smo mu v določeni točki priznali, da obstaja kot samostojen pojav.

Zaradi izmuzljivosti tega prostorskega pojava in številnih drugih neoprijemljivih pojavov, ki so jih začeli povezovati z njim, se je prijelo dvoumno poimenovanje »virtualni prostor« kot ohlapen in priročen način za poimenovanje vseh skupaj. Vendar vsi ti raznoliki drugi pojavi, ki so postali povezani s prostorskim doživljanjem podob, niso enaki in se ne združujejo v en sam enoten pojav. Med seboj se razlikujejo, čeprav mnogi od njih prispevajo svoj delež k vzponu virtualnega prostora v smislu, kot ga obravnavamo v tem članku.

Ta članek zato podaja dosledno razlago pojava virtualnega prostora in oriše proces, ki je pripeljal do njegove nedavne uveljavitve kot enega izmed osrednjih pojavov sodobne civilizacije. V ta namen se članek poglobi v bogato in raznoliko zgodovino tehnik ustvarjanja podob in jo razlaga s posebnega vidika – z vidika, ki te tehnike obravnava kot različna sredstva za ustvarjanje vizualne izkušnje prostora. Začne se z analizo različnih rab izraza »virtualno«, predlaga definicijo virtualnega prostora kot vizualne izkušnje prostora, ki je viden s slikovnimi podobami, in podrobneje predstavi elemente, ki so del te izkušnje. Nato je v osrednjem delu korak za korakom predstavljen dolg zgodovinski proces, v katerem so fizične naprave, ki ustvarjajo slikovne iluzije prostora, postajale vse manj oprijemljive. Na koncu se v luči teh opažanj vrnemo k predlagani definiciji virtualnega prostora, da bi jo dodatno utemeljili in pojasnili vloge, ki so jih imeli različni drugi vidiki virtualnosti pri vzponu

virtualnega prostora. Namen članka je tako pokazati, da pri vzponu virtualnega prostora ne gre za pojav nečesa novega, temveč razkrivanje pojava, ki je bil implicitno prisoten v slikovnih podobah, odkar so jih prvič izumili.

2. OPREDELITEV VIRTUALNOSTI

Koncept »virtualnega«, kot se običajno uporablja v sodobni kulturi, je ohlapno opredeljen pojem, ki zajema več različnih pojavov. V najbolj nekritični rabi se pogosto zdi, da »virtualno« služi kot protipomenka za »resnično«, vendar pa bi podroben pregled različnih kontekstov, v katerih se ta izraz obravnava, razkril bolj specifične pomena tega pojma. Verjetno se »virtualno« najpogosteje uporablja kot sopomenka za »digitalno«, »spletno« ali »simulirano,« se pravi kot način označevanja predmetov oziroma procesov, ki jih omogoča digitalna tehnologija ali spletna povezljivost ali njuna sposobnost ustvarjanja simulacij različnih drugih pojavov. Druga pogosta uporaba izraza »virtualno« je kot sopomenka za »miselno«, »imaginarno« ali »namišljeno«, se pravi kot opis stvari, ki jih doživljamo v mislih, kot nasprotje stvari, ki obstajajo v fizičnem svetu. Še en implicitni pomen besede »virtualno« je »zaznavno« ali »neoprijemljivo,« se pravi kot poskus zaobjetja pojavov, katerih bistvo je preveč abstraktno, da bi bilo neposredno dostopno našim čutom. V filozofskem smislu se lahko »virtualno« uporablja tudi v pomenu »metafizično« ali »potencialno,« torej kot način označevanja pojavov, ki so v nerealiziranem stanju, torej v nasprotju s pojavi, ki so v celoti manifestirani.¹

Te različne rabe izraza »virtualno« imajo kaj malo skupnega, razen tega, da se pogosto dojemajo kot nasprotje običajne izkušnje neposrednega fizičnega sveta. Toda čeprav so ti pojavi postali povezani s pojmom »virtualnega«, niso nujno v njegovem jedru, niti se resnično ne združujejo v en sam enoten pojav. Poleg tega jih je mogoče veliko natančneje obravnavati z neposredno uporabo njihovih lastnih izrazov: »digitalno«, »spletno«, »simulirano«, »miselno«, »imaginarno«, »namišljeno«, »zaznavno«, »neoprijemljivo«, »metafizično« ali »potencialno«, kar pomeni, da za obravnavo ne potrebujejo izraza »virtualno«.

Druga prevladujoča raba izraza »virtualno« pa je povezana z vizualno izkušnjo slikovnih podob in po mojem mnenju je prav ta raba ključna za razumevanje pojava virtualnega prostora (Ettlinger, 2008, 29–33). Slikovne podobe so podobe, ki ustvarjajo vizualni prostor, ki ga je mogoče videti *prek* njih (v nasprotju z »neslikovnimi« ali »abstraktnimi« podobami, ki takega prostora ne ustvarjajo²). Tradicionalno so bile slikovne podobe večinoma

1 Tak primer uporabe »virtualnega« v pomenu »potencialnega« je poimenovanje želoda kot »virtualnega« drevesa, ker lahko nekoč postane »dejansko« drevo (Zourabichvili, 2001, 88–91; Sasso in Villani, 2003, 22–29).

2 Nevizualna slika lahko pri gledalcu ustvari prostorsko vizualno izkušnjo, vendar je vizualna vsebina, ki jo

slike, se pravi fizični predmeti, kot so na primer z oljem poslikana platna ali stene, na katere so bili nanesen pigmenti. Vendar pa vizualna vsebina, ki jo je mogoče videti v njihovem prostoru, na primer pokrajina ali skleda s sadjem, ni bila fizična. V umetnostnozgodovinski terminologiji se je ta prostor pogosto imenoval »prostor iluzije« ali »slikovni prostor« določene slike, vendar pa je bil ta prostor iluzije zgodovinsko gledano vedno povezan s fizičnostjo določene slike: vizualna izkušnja skleda sadja se je zdela neločljiva od platna, na katerem je bila naslikana.

V začetku enaindvajsetega stoletja pa nove slikovne tehnologije omogočajo ustvarjanje vizualne izkušnje prostora iluzije podobe, ne da bi bilo treba gledati fizično, naslikano platno. Namesto tega je takšen vizualni prostor zdaj mogoče videti prek nešteti novih vrst naprav, ki lahko izmenično prikazujejo neskončno slik. Izraz »virtualno« je zato poleg zgoraj omenjenih pomenov začel odražati tudi učinek te večje ločitve med prostorom iluzije slike in fizičnim sredstvom, s katerim je iluzijo mogoče videti. Izraz »virtualni prostor« tako odraža pojav, ko je vse bolj običajno, da z lastnimi očmi vidimo vizualni prostor, ki je videti kot fizični svet, vendar to dejansko ni, in ki ga ustvarjajo naprave, ki so vse manj oprijemljive, s tehnikami, ki so vse bolj izmuzljive. V tem smislu je virtualni prostor splošni vizualni prostor, ki ga ustvarjajo slikovne podobe vseh vrst.

3. IZKUŠNJA VIRTUALNEGA PROSTORA

V tem članku predstavljeno razumevanje virtualnega prostora upošteva, da so prostorske izkušnje, ki jih ustvarjajo vse vrste slikovnih medijev, v bistvu različne manifestacije enega samega temeljnega pojava in da je ta pojav bistvo virtualnega prostora. V tem smislu se virtualni prostor ne nanaša le na vizualni prostor slik, temveč tudi na prostor filmov, videoiger, virtualne resničnosti in številnih drugih obstoječih slikovnih medijev. Med temi mediji seveda obstajajo razlike, prav tako pa obstajajo tudi razlike med sredstvi oziroma nameni, za katere so bile v različnih obdobjih ustvarjene podobe zanje. Kljub temu si ta članek prizadeva opredeliti njihove skupne značilnosti in predlagati dosledno terminologijo, ki bi navkljub tem razlikam omogočila enotno razpravo o njih. Ta pristop omogoča spremljanje razvoja doživljanja prostora v podobah od zgodovinskih začetkov do njegove razširjenosti v sedanosti. Posledično omogoča tudi razmislek o tezi, da je lahko ta prostorska izkušnja temeljno bistvo virtualnosti.

Da bi razumeli, kako podobe ustvarjajo prostor, je treba najprej razmisliti o začetkih ustvarjanja podob. Zgodovinsko gledano je bil prvi

slikovni medij slikarstvo, vendar se slikarstvo dejansko ni začelo kot medij, ki ustvarja prostor. Umetnostni zgodovinarji jamskih risb, ki veljajo za predhodnice slikarstva, ne štejejo za medij, namenjen ustvarjanju doživetja vidnega prostora, za katerega bi se zdelo, kot da obstaja za steno jame. Figure na njih, kot je na primer bizon ali severni jelen, so bile ustvarjene kot bitja, ki naj bi obstajala prav tam, *na* stenah jame, in magično vladala fizičnim bizonom ali jelenom (Gombrich, 1995, 42). Enako razmišljanje se je ohranilo še do precej poznejših obdobij zgodovine. Podobe, ki jih na primer najdemo na stenah v egipčanskih grobnicah, na primer pridelki, biki in ljudje, ki jih tam vidimo, niso bili narejeni zgolj kot uprizoritve prizorov, ki se dogajajo drugje, temveč kot magično sredstvo, s katerim so mrtvi ohranili svoje imetje za vse večne čase (Gombrich, 2002, 103–107).

Zdi se, da se je prelom v uporabi slikanja, ki jo je spremenil v sredstvo za predstavljanje prostora, ki obstaja ločeno od nje, zgodil v zlati dobi antične Grčije.³ Dokazi o takšnih slikah so redki, vendar so omenjene v literarnih virih in jih je mogoče razbrati iz preprostejših slik na grških vazah in poznejših rimskih kopijah (Cook, 1984, 59–70). Njihovo načelo je najočitnejše pri stenskih poslikavah, kot so rimske freske, kjer je stena (ali del stene) v fizičnem prostoru naslikana tako, da se zdi, kot da prikazuje vidni prostor z določenim prizorom, ki se dogaja znotraj tega prostora. Tako slika, ki prikazuje dekle, ki nabira rože, ne pomeni obstoja tega dekleta na tej steni, temveč obstoj vidnega prostora, ki je ločen od te stene, vendar ga je mogoče videti skozi njo. In v tem konkretnem primeru ta prostor vključuje cvetje in dekle, ki ga nabira.

Izkušnjo prostora v slikovni podobi lahko torej razumemo kot rezultat interakcije med štirimi elementi. Ti elementi in terminologija, ki jo predlagam za njihovo obravnavo, so naslednji: (1) sredstvo iluzije – fizični predmet, ki ustvarja slikovno iluzijo prostora; (2) virtualni prostor – vizualna vsebina prostora, ki jo ustvarja sredstvo iluzije; (3) gledalec – oseba, ki se sreča s sredstvom iluzije; in (4) fizično okolje – lokacija, na kateri se zgodi srečanje med gledalcem in sredstvom iluzije. Tako je na primer na sliki skleda s sadjem sredstvo iluzije naslikano platno, virtualni prostor pa je prostor, viden skozi to platno, skupaj s skledo in sadjem, ki ju slika prikazuje. Ob srečanju s sredstvom iluzije gledalec prek nje vizualno doživi skledo s sadjem v virtualnem prostoru, ki se razlikuje od fizičnega okolja, v katerem se to srečanje odvija. Izraz »gledalec« upošteva tudi različne psihološke ali kulturne odnose, ki jih imajo ljudje do podob, ali celo različna razpoloženja v različnih obdobjih, kar lahko vpliva na gledalčevo posledično doživljanje prostora slikovne podobe. Izraz »fizično okolje« upošteva tudi, kako različne lokacije, na primer določen prostor v muzeju ali glasna kavarna, ustvarjajo različno kakovostno okolje za srečanje med gledalcem in sredstvom iluzije, kar lahko temu ustrezno vpliva na naravo izkušnje.

3 Bilo je sicer nekaj predhodnikov, vendar nobeden od njih ni postal tradicija, ki bi ji neprekinjeno sledili (Gombrich, 2002, 122–123).

Ta teoretski okvir je temelj za razpravo o doživljanju slikovnih podob ne glede na specifičen medij, vsebino ali tehniko izdelave. Omogoča primerjave med slikovnimi mediji, ki se sicer med seboj bistveno razlikujejo – od izdelovanja fresk v antičnem svetu do tehnologij virtualne resničnosti danes in celo do nekaterih morebitnih slikovnih tehnologij prihodnosti. Vsem tem medijem je torej skupna sposobnost ustvarjanja vizualnih izkušenj prostora, ki ne obstaja niti v fizičnem svetu niti samo v gledalčevih mislih, temveč v prostoru, ki je v tem članku opredeljen kot »virtualni prostor«. Po tej predlagani razlagi se torej slikovni mediji ne razlikujejo po naravi prostora, ki ga vsak od njih ustvarja, temveč po naravi njihovih sredstev iluzije in v vrsti izkušnje virtualnega prostora, ki jo lahko vsak od njih ustvari.

4. PROCES ABSTRAKCIJE SREDSTEV ILUZIJE

Če slikovne podobe obravnavamo kot tiste, ki ustvarjajo in omogočajo vizualni dostop do prostora, ki je od njih ločen, je mogoče z drugačne perspektive na novo analizirati zgodovino umetnosti in razvoj tehnik ustvarjanja podob. Ta perspektiva pripoveduje fascinantno večplastno zgodbo o razvoju, ki omogoča vpogled v pojav virtualnega prostora, široko paleto danes obstoječih slikovnih medijev in medsebojno povezanost med njimi.

V 2500 letih, odkar so stari Grki izumili podobe, ki ustvarjajo slikovno iluzijo prostora, ki ga je mogoče videti skozi njih, se je sredstvo iluzije, ki omogoča vizualni dostop do takšnega prostora, skokovito razvijalo. Sredstvo iluzije je bilo od svojih zgodnjih začetkov do danes po definiciji vedno fizični predmet. Vendar se je v dolgem, postopnem procesu fizičnost naprave iluzije vse bolj abstrahirala.⁴ Ta zgodovinski proces zajema osem korakov, ki so si sledili v vse krajših časovnih intervalih, včasih pa so se celo delno prekrivali:

Ničelno stanje: fizično okolje]E sredstvo iluzije

Za analizo procesa abstrakcije sredstev iluzije je izhodiščno stanje, iz katerega lahko začnemo razpravo, izkušnja gledanja freske na steni v antičnem svetu. Ker je v takem primeru slika narejena neposredno na steni, je nemogoče razlikovati med sredstvom iluzije in fizičnim okoljem, v katerem se nahaja. Z drugimi besedami – takšne slike so omogočale izkušnjo virtualnega prostora, vendar je bilo sredstvo iluzije sestavni del stene fizičnega okolja, kjer se je lahko gledalec srečal z njo in prek nje doživiljal prostor. To je najbolj konkretno stanje sredstva iluzije: dobesedno je neločljivo od svojega fizičnega okolja. V tem smislu je fizično okolje praktično sredstvo iluzije.

4 Treba je poudariti, da se izraz »abstrakcija« v tej analizi ne nanaša na abstrakcijo *vizualne vsebine* podob, temveč na abstrakcijo *fizičnosti* sredstev, na katerih so podobe prikazane.

Prvi korak abstrakcije: ločitev sredstva iluzije od fizičnega okolja

Prvi korak abstrakcije sredstva iluzije je njegova ločitev od fizičnega okolja. To pomeni, da sredstvo iluzije postane ločen, neodvisen predmet, ki ga je načeloma mogoče gledati v katerem koli fizičnem okolju. Takšen neodvisen predmet je lahko v obliki poslikane lesene deske ali poslikanega platna, ki je napeto na lesen okvir. V tem smislu velja, da lažje kot je sredstvo iluzije, tem bolj ponazarja abstrakcijo tega koraka, saj ga je preprosteje prenašati na druge lokacije.

Ta korak je pomemben, ker je sredstvo iluzije zdaj premično, zato ga lahko njegov ustvarjalec izdela na drugem mestu, ne pa samo v fizičnem okolju, v katerem bo na koncu na ogled, in omogoča, da se takšno fizično okolje sčasoma spreminja. Zgodovinsko gledano so takšni premični predmeti pogosto obstajali v istih obdobjih kot stenske poslikave, vendar za namen te razprave še vedno predstavljajo dve ločeni stopnji v procesu abstrakcije sredstev iluzije.

Drugi korak abstrakcije: ločevanje predmeta, s katerim se dela, od predmeta, ki se gleda (»predstavitveno orodje«)

Drugi korak abstrakcije povzroči razcep v strukturi sredstva iluzije. Pred tem korakom je bilo mogoče sredstva iluzije ustvariti z uporabo različnih materialov, opreme ali postopkov: s pigmentom na ometani steni, oljno barvo na napetem platnu, leseno desko itd. Kljub razlikam pa so si bila ta sredstva iluzij podobna v tem, da je bil fizični predmet, ki ga je izdelal umetnik, tudi tisti, ki ga je gledalec gledal, ko je bila naprava dokončana.

Skozi stoletja pa so novejšje tehnike ustvarjanja podob, kot so lesorezi, grafike in litografije, privedle do razdelitve sredstva iluzije na dva bolj subtilna vidika. V teh s tiskom povezanih tehnikah predmet, ki ga je umetnik obdeloval, ni bil več enak končnemu predmetu, ki si ga bo ogledal gledalec. Prvi je bil posamičen kos lesa, kamna ali kovinske plošče, ki je bil pripravljen z določenim vzorcem, drugi pa serija odtisov na papirju, ki so bili izdelani z ustreznim tiskarskim postopkom. Medtem ko je umetnik (ali tiskar, ki je prenesel umetnikovo predhodno risbo) delal neposredno na prvem, je bil ta, ki ga je gledalec gledal, drugi.

Za razlikovanje med njima uvajam dva ločena izraza: leseni blok ali kovinska plošča je del »tehnike« izdelave sredstva iluzije, nastali papirni odtis pa je »predstavitveno orodje« sredstva iluzije. Pri sredstvih iluzije, ki so tako razdeljeni na ločena dela, je predstavitveno orodje tisti del, ki ga gledalec dejansko gleda in ki mu ustvari izkušnjo virtualnega prostora. Pri tej ločitvi gre za višjo raven abstrakcije kot pri sredstvih iluzije, ki so ostala kot samostojni, nerazdeljeni predmeti.

Tretji korak abstrakcije: mehanska ponovljivost sredstva iluzije

Tretja stopnja abstrakcije razširi učinek prejšnje stopnje tudi na sredstva iluzije, ki so bila prej nedeljiva, na primer slike ali risbe. V prejšnjem koraku je zaradi na novo razvitih tiskarskih tehnik prišlo do delitve sredstva iluzije, tako da je njegov del postal ločen fizični predmet – predstavitevno orodje – ki ga je bilo mogoče izdelati v številnih kopijah. Vendar to ni vplivalo na slike ali risbe: kot sredstva iluzije se niso razdelile; same po sebi so bile svoje lastno predstavitevno orodje in niso potrebovale ločenega predmeta, da bi gledalcu predstavile virtualni prostor.

Ko pa so to omogočila mehanska sredstva za reprodukcijo, je bilo mogoče v neomejenem številu izvodov reproducirati tudi enotna sredstva iluzije, kakršne so slike in risbe. V tem smislu je tudi vsaka taka kopija postala sredstvo iluzije, ki je lahko prikazovala isti virtualni prostor kot izvirna slika ali risba. Walter Benjamin je leta 1936 pisal o mehanskih sredstvih reprodukcije, ki povzročajo izgubo »avre« izvirnika (Benjamin, 1999, 217–251). Za namene te razprave bi lahko rekli, da se je izvirna slika zaradi možnosti *množične* reprodukcije spremenila iz enega stanja v drugo: iz edinega obstoječega sredstva iluzije, skozi katerega je bilo mogoče videti njen virtualni kraj, je postala le eno od mnogih sredstev iluzije, ki prikazujejo isti virtualni kraj. Izvirna slika je morda še vedno omogočala najboljši pogled na svoj virtualni kraj, vendar ni več bila edina.

Četrta stopnja abstrakcije: razdelitev predstavitevnega orodja na podelemente (»nosilec«, »dekode« in »prikazovalnik«)

Četrta stopnja abstrakcije povzroči spremembo strukture predstavitevnega orodja sredstva iluzije. Do te točke je bilo predstavitevno orodje poseben fizični predmet, ki ga je bilo treba gledati, da bi videli virtualni kraj. Od tega koraka naprej predstavitevno orodje, čeprav še naprej opravlja isto funkcijo, ni več samo en predmet, temveč se razdeli na tri ločene dele. Najočitnejši primer tega so tehnične zahteve za gledanje filmskega medija, ki temelji na predhodnih dosežkih fotografije: s filmskim kolutom, vstavljenim v filmski projektor, ki projicira svetlobo skozi okvirje filma in tako ustvari poseben vzorec svetlobe in teme na oddaljenem platnu, lahko gledalec nato skozi to platno vidi virtualni kraj. Toda kateri od teh treh predmetov je pravzaprav predstavitevno orodje? Filmski kolut, projektor ali platno? Odgovor je *usi*, vendar igra vsak od njih svojo vlogo.

V tem koraku abstrakcije je predstavitevno orodje zdaj razdeljeno na tri podelemente, ki jih imenujem »nosilec«, »dekode« in »prikazovalnik«. Nosilec je fizična naprava, ki vsebuje informacije, iz katerih je mogoče ustvariti vidno sliko (npr. filmski kolut); dekode je fizična naprava, ki je sposobna shranjene informacije v nosilcu pretvoriti v vidno obliko (npr. filmski

projektor); prikazovalnik pa je fizična naprava, ki dejansko prikazuje podobo, se pravi tisto, kar mora gledalec gledati, da vidi virtualni kraj (npr. filmsko platno). V prejšnjih korakih tega procesa abstrakcije so bili vsi ti trije elementi združeni v eni sami napravi: naslikano platno (ali celo papirni odtis) je hkrati svoj lasten nosilec in svoj lasten prikazovalnik ter ne potrebuje dekodirja. Toda filmske projekcije in tudi fotografski diapozitivi so v celoti odvisni od te ločitve predstavitvenega orodja na te tri ločene elemente.

Ta korak zato dokazuje, da je z nadaljnji koraki abstrakcije mogoče razviti tudi nove medije. Izraz »medij« se v tej razpravi ne nanaša le na nov proizvodni postopek ali opremo za gledanje (ki ju že obravnavata izraza »tehnika« in »predstavitveno orodje«, kot sta bila predstavljena v drugem koraku abstrakcije). Izraz »medij« se nanaša na možnost uporabe katere koli od teh tehnik ali predstavitvenih orodij za ustvarjanje povsem novih vrst doživljanja virtualnega prostora.⁵ In dejansko je filmski medij neposreden primer tega: pomembna nova vrsta izkušnje virtualnega prostora, ki je omogočila, da gledamo gibanje, ki se dogaja v virtualnem prostoru. Toda rojstvo tega novega medija je bilo v celoti odvisno od razdelitve predstavitvenega orodja na nosilec, dekodir in prikazovalnik, kar dokazuje že njegovo ime: film, material, iz katerega je bil narejen njegov nosilec.

Peti korak abstrakcije: abstrahiranje nosilca

Peti korak abstrakcije sredstva iluzije se nanaša predvsem na njegov nosilec. Filmski kolut je na primer vrsta nosilca, ki ni abstrahiran: vizualna informacija, ki jo vsebuje vsak kader, je neposredno vsebovana v materialnosti filma, kar je mogoče videti s prostim očesom. Vloga filmskega projektorja je bila zato, razen upravljanja zaporedja okvirov na filmskem kolutu, tako preprosta: zagotavljal je vizualno povečavo in močno svetlobo, ki je sijala skozi okvire filma. Sam obstoj nosilca kot ločenega od drugih delov predstavitvenega orodja je rezultat prejšnjega koraka abstrakcije, vendar pa je ta abstrakcija omogočila tudi zmanjšanje fizičnosti nosilca.

Abstrahiranje nosilca je najočitnejše na primeru videa, še pred njim pa televizije. Pri videu so bile informacije, ki so bile prej vizualno shranjene na filmskem kolutu, abstrahirane v kodiran vzorec na magnetnem traku, ki zahteva veliko bolj izpopolnjen dekodir, na primer videorekorder, da se povrne v vidno obliko. Pri televiziji pa je bila fizičnost filmskega koluta (oziroma magnetnega traku) abstrahirana v elektromagnetni signal – še vedno fizičen, vendar ne več materialen – ki je omogočil oddajanje kodirane vizualne vsebine na daljavo do lastnega specializiranega dekodirja in prikazovalnika v enem, televizijskega sprejemnika. Končni rezultat je tako kot prej gledalcu še vedno omogočal ogled virtualnega kraja, vendar je nosilec njegovih vizualnih informacij postal zelo abstrakten.

5 Za podrobnejšo analizo glej Ettliger, 2015, 251–256.

Šesti korak abstrakcije: abstrahiranje dekoderja

Pri šesti stopnji abstrakcije naprave iluzije gre primarno za abstrakcijo dekoderja. Do tega koraka so bili dekoderji fizične naprave, ki so bile vsaka posebej izdelane za določeno vrsto nosilca: filmski projektorji so projicirali filmske kolute na kinematografsko platno, diaproyektorji so projicirali fotografske diapozitive, televizijski sprejemniki so dekodirali televizijske signale tako, da so jih prikazovali na svojem zaslonu, videorekorderji pa so dekodirali magnetne vzorce videokaset kot alternativni vir vhodnega signala televizijskih sprejemnikov.

V tem koraku je razvoj digitalne tehnologije omogočil razvoj *univerzalnega* dekoderja za vse vrste informacij: računalnika. Računalnik kot dekoder ni univerzalen v smislu, da lahko sam dekodira različne vrste informacij, shranjenih na filmskih kolutih, televizijskih signalih ali videokasetah. Njegova univerzalnost je v tem, da uvaja alternativni standard za kodiranje *vseh* vrst vsebin, ki so bile prej na *katerem koli* nosilcu. Tako so lahko mirujoče podobe, gibljive podobe, interaktivne podobe in vse druge vrste podob, pa tudi nevizualne vsebine, zdaj predstavljene na enak način, kot digitalne informacije in obdelane z eno samo vsestransko napravo.

Vpliv digitalne tehnologije na sredstva iluzije in njihova predstavitvena orodja je torej v tem, da je abstrahirala dekoder na tri poglobitve načine. Prvič: dekoder (sam računalnik brez perifernih naprav) je postal ena sama naprava, ki je lahko opravljala naloge, za katere so bile prej potrebne ločene naprave za vsako od njih. Drugič: z razvojem digitalne tehnologije postaja dekoder vse manjši in je praktično skrit pod tipkovnico prenosnega računalnika ali za zaslonom pametnega telefona, zaradi česar je skoraj izginil iz neposredne izkušnje. Tretji vidik abstrakcije dekoderja pa je, da njegova zmožnost dekodiranja določene vrste informacij – kot so slike, filmi ali videoigre – ni vgrajena neposredno v njegovo fizično strukturo, temveč v programje, ki ga upravlja in ki sploh ni fizično. Če z računalnika na primer odstranimo program za ogled slik, ni več sposoben dekodirati slikovnih datotek in prikazati njihove vizualne vsebine, čeprav njegova fizičnost ostane skoraj enaka.

Ena od posledic korakov abstrakcije je, da lahko včasih okrepi tudi abstrakcijo prejšnjega koraka. V tem primeru so globoke spremembe dekoderja dodatno vplivale tudi na nosilec, in sicer bolj daljnosežno, kot je bilo obravnavano v prejšnjem koraku. Pred tem korakom je bil lahko nosilec na primer v obliki optičnih vzorcev na celuloidnem filmu ali magnetnih vzorcev na traku, zdaj pa so njegove informacije predstavljene kot digitalna datoteka. To je vplivalo tudi na fizično obliko nosilca, saj so prejšnje nosilce, kot je film ali trak, nadomestili nešteti nosilci digitalnih informacij: trdi diski, zgoščenke, USB-ključki ali njihova najnovejša skrajna abstrakcija, znana kot »shranjevanje v oblaku« (ki je zgolj oddaljeni trdi disk, do katerega dostopamo prek interneta). Na koncu so vsi še vedno fizični, vendar so

povsem univerzalni v smislu vrst informacij, ki jih lahko prenašajo.⁶ Digitalna tehnologija je torej dodatno abstrahirala nosilce z uvedbo enotnega standarda za prenašanje vseh vrst podob in s širokim naborom naprav, ki uporabljajo ta standard in jih je mogoče uporabljati izmenljivo. Tako je lahko slikovna datoteka shranjena na trdem disku, USB-ključku ali v »oblaku«, vendar pa vsi ti nosilci še vedno nosijo isto sliko.

Sedmi korak abstrakcije: abstrakcija prikazovalnika

Sedmi korak abstrakcije se nanaša na prikazovalnik, fizično komponento predstavitvenega orodja, ki jo gledalec dejansko gleda. Do tega koraka je bila gledalčeva zmožnost doživljanja virtualnega prostora kljub vse večjim stopnjam abstrakcije še vedno odvisna od obstoja točno določenega fizičnega predmeta, ki ga je bilo treba gledati: če si hotel videti fresko, si moral gledati steno, za sliko je potrebno platno, za tisk papir, za film kinodvorana, za televizijski program pa televizijski sprejemnik.

S prihodom digitalne tehnologije se je prikazovalnik abstrahiral, saj je postal vsestranski in zamenljiv. Ker je bil v prejšnjem koraku dekoder abstrahiran v vsestransko napravo za vse vrste informacij, ni bilo več potrebe, da bi imel vsak slikovni medij svojo specializirano vrsto prikazovalnika. Nasprotno – računalnik je omogočil, da se zdaj za vse medije uporablja le en generični prikazovalnik. Poleg tega ima lahko ta prikazovalnik sam po sebi veliko različnih oblik. Sprva je bil v obliki monitorja, ki je bil najprej zajeten, nato pa je z razvojem tehnologije postajal vse tanjši, kar je omogočilo tudi enostavnejšo izdelavo vse večjih monitorjev. V primeru pametnih telefonov (ki so v bistvu ročni računalniki s prikazovalnikom na sprednji strani) pa se je lahko zmanjšal tudi monitor, medtem ko se je njegova vizualna kakovost nenehno izboljševala. Prikazovalnik je lahko celo v obliki nevtralnega projekcijskega platna, ki sprejema le svetlobo s projekcije nanj.⁷ Za razliko od prejšnjih projekcijskih platen, kot so bila tista v kinodvoranah, pa je na takem prikazovalniku zdaj mogoče prikazovati ne le filme, temveč tudi številne druge slikovne medije.

Osmi korak abstrakcije: abstrakcija okvirja

Osmi in zadnji korak abstrakcije se nanaša na okvir prikazovalnika in je korak, ki je trenutno najbolj aktualen. V času pisanja tega članka se del tega koraka že izvaja, del pa je zaenkrat še bolj stvar ugibanj. Rezultat prejšnjega koraka abstrakcije so zamenljive fizične naprave, ki lahko predstavljajo različne vrste slikovnih vsebin, vendar tako, da so te omejene z natančno določenim in

⁶ Magnetni trakovi lahko delujejo tudi kot sistemi za shranjevanje digitalnih informacij, vendar se v teh primerih vrsta kodiranja razlikuje od vrste kodiranja, ki se uporablja pri video trakovih.

⁷ V tem smislu se projektor šteje za podaljšek dekoderja, ki prepušča vlogo prikazovalnika samo nevtralnemu platnu.

opaznim fizičnim okvirjem: računalniški monitorji in pametni telefoni so omejeni s strukturnimi okvirji, ki držijo njihove zaslonske površine na mestu, in celo projekcije, čeprav bolj abstrahirane, so še vedno omejene z robovi svetlobnih žarkov projektorja in pravokotnimi površinami svojih projekcijskih platen.

Proces abstrakcije okvirja trenutno poteka po dveh glavnih poteh: zmanjšanje njegove fizičnosti in umik iz neposredne vizualne izkušnje. Zmanjševanje fizične narave okvirja je najočitnejše pri monitorjih, ki postajajo vse tanjši, hkrati pa postajajo njihovi robovi vse ožji. Naj navedem nekaj primerov večjih proizvajalcev: Dell je leta 2015 dal na trg prenosni računalnik z okvirjem, tankim le 0,5 cm,⁸ medtem ko je Samsung predstavil pametni telefon z zaslonom, ki je bil ob robovih ukrivljen na dveh straneh,⁹ leta 2017 pa je Apple izdal pametni telefon, katerega najvidnejša značilnost je bil okvir, tanek le nekaj milimetrov na vseh štirih straneh, ki ga je večina konkurentov hitro posnemala.¹⁰ Takšni izdelki so od takrat postali standard na trgu in ta proces se verjetno ne bo ustavil.

V razvijajoči se tehnologiji virtualne resničnosti (VR) se abstrakcija okvirja kaže bolj v smislu tega, da se okvir odstrani iz neposredne izkušnje. VR uvaja predvsem povsem drugačno vrsto prikazovalnika, ki je fizično nameščen na gledalčevo glavo, tako da pokriva celotno vidno polje. Lahko bi rekli, da gre pri tem za povečanje fizičnosti prikazovalnika, ne pa za njegovo zmanjšanje (čeprav predvsem zato, ker so takšne nosljive naprave praktično tako prikazovalnik kot dekoder v enem), toda kar zadeva vpliv na izkušnjo okvirja, je ta zdaj tako rekoč brez okvirja. Prikazovalne površine tehnologije VR imajo seveda še vedno robove, vendar ti ležijo na obrobju gledalčevega vidnega polja in pozornosti, nadaljnji razvoj pa jih bo verjetno še naprej potiskal povsem izven vidnega polja.

Podoben primer je tehnologija obogatene resničnosti (AR), ki večinoma temelji na istih načelih kot VR, le da je njena zaslonska površina prozorna. To omogoča, da AR predstavlja slikovno vsebino, ki se gledalcu zdi, kot da je sestavni del fizičnega okolja. Skleda s sadjem, ki se pojavi v AR, se na primer dejansko nahaja v virtualnem prostoru – tako kot v katerem koli drugem slikovnem mediju – vendar je sredstvo iluzije zasnovano tako, da se ta virtualna skleda s sadjem vizualno prekriva s fizičnim okoljem, v katerem se nahaja gledalec. Podobno kot pri navidezni resničnosti je namen tega, da okvir prikazovalnika ni več predmet pozornosti, kar omogoči, da se predstavljena vsebina pojavi kjer koli v gledalčevem vidnem polju.¹¹

Ko bosta tehnologiji VR in AR postopoma odstranili okvir iz gledalčeve izkušnje, bo njun drugi ključni prispevek zmanjševanje fizičnosti njihovih

8 Prenosni računalniki Dell XPS z zasloni InfinityEdge.

9 Samsung Galaxy S6 Edge.

10 Serija Apple iPhone X.

11 V času pisanja tega članka je tehnologija AR doslej uspela le pri prikazovanju vizualnih vsebin v središču gledalčevega vidnega polja, vendar je smer prihodnjega razvoja jasna.

prikazovalnikov. Naprave VR in AR že postajajo vse tanjše in lažje – hkrati pa postajajo vse pametnejše in hitrejše – in sčasoma se bodo približale običajnim očalom. Nadaljnja ugibanja v tej smeri predvidevajo, da bodo naprave AR morda zmanjšane na velikost in obliko kontaktnih leč.

Končna abstrakcija okvirja je napovedana v teoretični prihodnji tehnologiji volumetričnih prikazov, ki je trenutno še v povojih. Predvideni učinek volumetričnih prikazov bi bil podoben učinku hologramov, vendar bi gledalci lahko videli vsebino slike, ne da bi jim bilo treba gledati kakršno koli fizično napravo. Takšna tehnologija bi torej dosegla predvideno vizualno izkušnjo AR – vizualno izkušnjo, ki združuje slikovno vsebino s fizičnim svetom – vendar ne da bi gledalec moral nositi slušalke ali očala. Nefizični predmeti bi bili tako videti, kot da so del fizičnega okolja in jih lahko vidijo vsi gledalci, ki so v njem prisotni, medtem ko bi videz takih predmetov dejansko ustvarila bližnja fizična naprava, ki je izven gledalčeve pozornosti ali celo izven vidnega polja.¹² Dekle z rimske freske, ki nabira rože, bi se lahko na primer nekoč pojavilo sredi fizične dnevne sobe kot volumetrična podoba, ki jo ustvarja majhna naprava na klubski mizici.

Takšna vizualna izkušnja ne bi vključevala nobenega fizičnega okvirja in označenih robov območja zaslona. Namesto tega bi bili edini robovi prikazanega predmeta opredeljeni z obrisi njegove lastne oblike. Ta obris bi lahko še vedno veljal za nekakšen okvir, vendar bi bil takšen okvir, če in ko bi se kdaj uresničil, zelo abstrakten. V takem primeru bo zato prikazovalnik dobesedno abstrahiran v zrak.

5. OBSTOJNOST VIRTUALNEGA PROSTORA

V tem celotnem procesu abstrakcije – od stenskega slikarstva, kjer je sredstvo iluzije vezano na fizično okolje, prek današnjih digitalnih naprav, kjer je sredstvo iluzije razdeljeno na ločene, vsestranske, materialno zmanjšane dele, pa vse do prihajajočih volumetričnih prikazov prihodnosti – pa se bistvo ene stvari, virtualnega kraja, ni spremenilo. Izkušnja virtualnih krajev še vedno vključuje iste štiri elemente: sredstvo iluzije, virtualni kraj, gledalca in fizično okolje. Med temi je sredstvo iluzije postalo zelo abstrahirano, vendar sta virtualni kraj in medsebojni vpliv, ki ustvarja njegovo izkušnjo, enaka, kot sta bila, ko so stari Grki pred približno 2500 leti izumili virtualni prostor.

Abstrakcija sredstev iluzije ni ustvarila virtualnega prostora, temveč ga je razkrila. V tem dolgem zgodovinskem procesu je fizičnost predmetov, skozi katere je mogoče videti prostor podob, postajala vse manj konkretna, medtem ko je v gledalčevi izkušnji prostorska vsebina podob

12 Takšna naprava torej ne bi bila več prikazovalnik, temveč podaljšek dekodeerja.

ostala nedotaknjena. V tem procesu abstrakcije se je zaradi vse ostrejšega nasprotja med intenzivnostjo prostorske izkušnje in vse manjšo fizičnostjo sredstev iluzije zdelo, kot da gre za nek nov pojav: pojav, ki lahko odraža našo domišljijo, vključuje našo zaznavo in zagotavlja simulacije fizičnega sveta, pa tudi neobstoječih svetov, a pri tem ni vezan na fizično materialnost, temveč se zanaša na digitalno tehnologijo in spletno povezljivost. Ta silna kombinacija nedoločljivih lastnosti – skupaj s številnimi drugimi nepovezanimi idejami, ki so se prikradle v to mešanico – je privedla do tega, da se ta nedoločeni pojav nejasno imenuje »virtualno«. Toda te značilnosti se med seboj razlikujejo in so se začele obravnavati kot eno zgolj zaradi narave osnovnega pojava, okoli katerega so se vse skupaj spojile.

Z vidika tega članka je bistvo tega pojava vizualna izkušnja prostora, ki jo ustvarja slikovna podoba. Ta pojav ljudi navdušuje že tisočletja: omogočal jim je, da so svojim zaznavam in idejam dali vizualno obliko, da so izrazili svoje izkušnje in domišljijo ter ustvarjali vizualne vsebine, ki so zanje utelešale pomen. Zato so si in si še vedno zanjo prizadevajo tako umetniki kot mecenji, nekatere religije jo uporabljajo, druge jo prepovedujejo, ob vsem tem pa ostaja ena izmed najmočnejših kulturnih gonilnih sil v zgodovini. Ker pa je ta silen pojav vedno vključeval konkreten fizični predmet – sliko ali kak njen ekvivalent – je bilo njegovo bistvo vedno pripisano fizičnemu predmetu, ne pa vizualnemu prostoru, ki ga ustvarja. Kar se je torej v današnjem času spremenilo, ni bistvo prostorskega pojava, temveč njegova manjša odvisnost od konkretne fizičnosti.

6. VIRTUALNI PROSTOR IN DOŽIVLJANJE PROSTORA V PODOBAH

V zgodovini so se pojavljale različne razlage o vlogi prostora pri doživljanju podob. V renesansi je Leon Battista Alberti uvedel preprosto metaforo za razlago slikarstva, ko je slikarstvo opredelil kot okno, skozi katerega je mogoče videti njegovo vsebino (Alberti, 1966, 58). Leonardo da Vinci je o ustvarjanju slike dejal, da je kot steklena plošča, na katero je treba narisati obrise tega, kar se vidi skozi njo (da Vinci, 2008, 113). Vendar ta terminologija doseže svoje meje, ko razpravljamo o slikah, ki so narejene v več kopijah. Če imamo na primer dva natisnjena papirja istega lesoreza, ali delujeta kot okni v dva različna kraja ali le v enega? Vprašanje postane še bolj zapleteno, kadar sploh ne gre za stabilne izpise, temveč za vsestranske naprave, kot so zasloni ali monitorji, ki lahko na zahtevo prikažejo različne kraje. Korak k odgovoru je bil narejen sredi dvajsetega stoletja, ko je Ernst Gombrich označil izdelavo slike kot ustvarjanje »možnega vidnega sveta« (Gombrich, 2002, 246–278), Richard Wollheim pa je izkušnjo gledanja slike opisal kot »gledanje v« kraj, ki se od nje

razlikuje (Wollheim, 1987, 46–79). A v to zadevo dobimo nov vpogled, če izraz »možen vidni svet« nadomestimo z izrazom »virtualni kraj«.

Vizualne izkušnje prostora, ki jih ustvarjajo slikovne podobe, je mogoče razlagati kot »virtualne kraje«: razlikujejo se od fizičnosti svoje podobe kot *predmeta* in celo od lokalnega prostora iluzije, ki ga je mogoče videti *skozi* ta specifičen predmet. Takšni kraji so virtualni v smislu, da ustvarjajo vizualno izkušnjo, ki deluje »kot da bi bila fizična«, čeprav dejansko nima fizičnih lastnosti, za katere je vizualno videti, da jih imajo. Virtualni so tudi v smislu, da vizualna izkušnja z njimi ni vezana na noben posamezen fizični predmet, ki to izkušnjo ustvarja. Poleg tega je njihova virtualnost vedno bolj očitna, saj se je fizičnost predmetov, ki ustvarjajo njihovo vizualno izkušnjo, skozi stoletja vedno bolj zmanjševala in abstrahirala. A kljub temu so tu in zagotavljajo vizualno izkušnjo prostora enako učinkovito (če ne še bolj) kot takrat, ko niso imeli druge možnosti kot biti konkretni in edinstveni fizični predmeti.

Pojem »virtualnega« se je v zadnjih desetletjih začel v popularni kulturi povezovati tudi s številnimi drugimi pojavi, vendar so ti bodisi služili doživljanju prostora v podobah bodisi so se zdeli metaforično podobni temu. Podobe namreč pogosto odražajo skrite sfere naše domišljije ter nas pritegnejo in vplivajo na naše dojemanje; lahko dajejo obliko tistemu, kar bi lahko bilo, česar ni več ali česar nikoli ne bo; vse pogosteje pa se izdelujejo in prikazujejo z uporabo digitalnih orodij, razširjajo prek spleta in uporabljajo za izdelavo simulacij različnih predmetov in procesov. Vendar virtualnost ni samo neka nejasna, nedoločena vsota domišljije, zaznavanja, fikcije, potencialnosti, simulacije, digitalne tehnologije in spletne povezljivosti. Obstaja uporaben in dosleden način njenega razumevanja, namreč da jo razumemo kot poseben, osrednji pojav, s katerim so vsi na nek način povezani: vizualni pojav prostora v podobah.

Na podlagi te analize lahko virtualni prostor razumemo kot splošni pojav prostora v podobah in posledično kot vsoto vizualnih vsebin vseh obstoječih slikovnih podob. Tako je virtualni prostor sestavljen iz nešteti virtualnih krajev, ki večinoma niso povezani med seboj, nekateri pa se združujejo v neprekinjene virtualne svetove.¹³ Virtualne kraje je mogoče ustvariti s številnimi različnimi tehnikami – tako analognimi kot digitalnimi. Vizualna vsebina tako nastalih virtualnih krajev lahko predstavlja sadove domišljije njihovega ustvarjalca, tako kot lahko predstavlja nekaj, kar v fizičnem svetu obstaja ali je obstajalo. Virtualni kraji so javno dostopni, kar je v nasprotju z mentalnimi izkušnjami, ki so omejene na posameznikovo zasebno zaznavanje in domišljijo. Virtualni prostori so dostopni prek več medijev, vsak od njih pa lahko zagotovi drugačno vrsto doživljanja virtualnega prostora. Virtualni prostor je dostopen s sredstvi iluzije različnih stopenj

¹³ Virtualni svet je niz virtualnih krajev, predstavljenih v kontekstu, ki implicira, da med njimi obstaja kontinuiteta (npr. večina filmov ali video iger).

abstrakcije: nekatera omogočajo dostop le do lastnega virtualnega prostora (npr. unikatno naslikano platno), nekatera do virtualnih prostorov, do katerih lahko dostopamo tudi z drugimi sredstvi iluzije (npr. tiskane slike), nekatera pa lahko izmenično omogočajo dostop do več virtualnih prostorov (npr. digitalne prikazovalne naprave). Nekatera sredstva iluzije imajo jasno opazno in oprijemljivo fizičnost, spet druga so tako abstrahirana, da se zdi, da virtualni kraj, ki ga predstavljajo, prevladuje nad izkušnjo. A kljub vsem tem razlikam ostaja osrednji temeljni pojav virtualnega prostora pri vseh enak.

7. ZAKLJUČEK

Virtualni prostor je pojav, za katerega se zdi, kot da se je pojavil z razvojem digitalne tehnologije, vendar njegove korenine segajo tako globoko kot samo ustvarjanje vizualnih izkušenj prostora v slikovnih podobah. Slikovne podobe obstajajo že od antike, vendar so se v dolgem zgodovinskem procesu postopoma preoblikovale iz predmetov, ki so edinstveni in oprijemljivi, v predmete, ki jih je mogoče ne le neomejeno reproducirati, temveč so komajda še oprijemljivi. A kljub temu je v tem procesu abstrakcije vizualna izkušnja prostora, ki jo zagotavljajo, ostala v bistvu nespremenjena. Posledično je kontrast med stalno vizualno prisotnostjo prostora slikovnih podob in zmanjšano fizičnostjo predmetov, ki ustvarjajo njegovo izkušnjo, sčasoma privedel do vse večjega zavedanja o obstoju tega prostora.

Razlaga, ki jo utemeljujem v tem članku, je, da je vizualna izkušnja prostora v slikovnih podobah temeljno bistvo pojava virtualnega prostora in ključ za razumevanje njegovega odnosa do drugih pojavov, ki jih običajno povezujemo z virtualnostjo. Virtualni prostor kot tak obstaja že od rojstva slikovnih podob, vendar je ostal večinoma nepriznan vse do zadnjih desetletij, ko se je zdelo, da se pojavil kot pojav brez primere. A brez primere ni vizualna izkušnja, ki jo ponuja virtualni prostor, temveč njegova vse manjša odvisnost od fizičnosti predmetov, ki to izkušnjo ustvarjajo. Tako je nedavno razkrivanje virtualnega prostora več kot dvajset stoletij po njegovi iznajdbi hkrati brezmejna manifestacija in dolgo pričakovano priznanje njegovega obstoja kot posebnega pojava.

Literatura

- Alberti, L. B. (1966): *On Painting*. New Haven, Yale University Press.
- Benjamin, W. (1999): *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. V: Arendt, H. (ur.): *Illuminations*. New York, Schocken Books.
- Da Vinci, L. (2008): *Notebooks* (Richter, I. A. et al., ur.). Oxford, Oxford University Press.
- Cook, R. M. (1984): *Greek Art: Its Development, Character and Influence*. Harmondsworth, Penguin Books.
- Ettlinger, O. (2008): *The Architecture of Virtual Space*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani.
- Ettlinger, O. (2018): The Abstract, the Pictorial, and the Virtual: In Search of a Lucid Terminology. *Journal for the Critique of Science, Imagination, and New Anthropology*, XLVI, 274.
- Ettlinger, O. (2015): Like Windows to Another World: Constructing a systematic typology of pictorial mediums. *Leonardo*, 48, 3.
- Gombrich, E. H. (1995): *The Story of Art*. London, Phaidon.
- Gombrich, E. H. (2002): *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. London, Phaidon.
- Sasso, R. & Villani, A. (ur.) (2003): *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Pariz, Vrin.
- Wollheim, R. (1987): *Painting as an Art*. London, Thames & Hudson.
- Zourabichvili, F. (2001): *Le Vocabulaire de Deleuze*. Pariz, Ellipses.

**NARVIKA BOVCON
ALEŠ VAUPOTIČ**

Diskretnost seznamov in informacijski obrat v humanistiki

Besedilo je nastalo v okvirih raziskovalnega projekta Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti (J7-3158), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

1 INFORMACIJSKI OBRAT

Po lingvističnem obratu, ki nas je spomnil, da sta človeštvo in z njim svet pravzaprav jezikovna, npr. »Meje mojega jezika pomenijo meje mojega sveta« (Wittgenstein, 1976, § 5.6), prostorskem, npr. ko so Michelu Foucaultu ob raziskavah panoptikona in organizacije delavskih nastanitev ugovarjali omenjajoč Kanta, Hegla, Bergsona in Heideggerja, češ »da je reakcionarno toliko govoriti o prostoru in da sta čas in 'projekt' tisto, kar je v življenju in napredku bistveno« (Foucault, 1991, 44), in podobnih vizualnem, kulturnem, etičnem ... obratu je očitno, da obstaja posebna retorika obratov in da je pri njihovi obravnavi potrebna natančnost.¹ Luciano Floridi poveže informacijski obrat s četrto revolucijo človeškega samorazumevanja,² stopnjo napredujočega razsrediščenja človekove pozicije: z Nikolajem Kopernikom Zemlja ni več v središču vesolja, po Darwinovi teoriji evolucije človeštvo ni več izločeno iz živalskega sveta, s Freudovim konceptom nezavednega oz. nevroznanstvo je postalo jasno, da nismo samostojni kartezijanski umi, ki bi sami sebe v celoti obvladali in razumeli. Četrto revolucijo pooseblja Alan Turing, začela se je v petdesetih in dopolnila s splošno uporabo računalnikov in bliskovitim razvojem novih informacijskih tehnologij, posledica pa je, da se človek dojema kot del infosfere, v kateri sobivamo z nečloveškimi agenti.

»Danes počasi sprejemamo, da nismo newtonske samostojne edinstvene entitete, ampak prej informacijsko utelešeni organizmi (inforgi), vzajemno povezani in vključeni v informacijsko okolje, infosfero, ki si jo delimo z nam z več vidikov podobnimi tako naravnimi kot umetnimi agenti« (Floridi, 2013, 14).

Floridijev véliki še nedokončani projekt *Principia philosophiae informationis* – *Filozofija informacije* (2011), *Etika informacije* (2013), *Logika informacije* (2019), *Etika umetne inteligence* (2023) – skuša zgraditi orodje za razumevanje človeštva v dobi, ko se razlika med biti povezan, *online*, in odklopljen, *offline*, izgublja: »digitalna povezanost se preliva v analogno nepovezanost in se meša z njo. Ta novejši pojav je znan pod imeni 'vseprisotno računalništvo', 'ambientalna inteligenca', 'internet stvari' ali 'spletno nadgrajene reči'. Raje ga imenujem *doživljanje onlife*« (Floridi, 2013, 8). Seveda je treba dodati, da se Floridi ne slepi pred izzivi in nevarnostmi globalne digitalizacije, dve objavljeni knjigi iz *Principia* sta namreč posvečeni etiki. Pa vendar, za kaj pravzaprav gre?

1 O vizualnem obratu v kontekstu komunikacijske revolucije prim. Vaupotič: *Teorija tehno-slike Viléma Flusserja* (2014). V spletni objavi Marka Carrigana je omenjenih več kot petdeset različnih obratov.

2 Tretjo revolucijo z vidika ustvarjanja dobrin, po poljedelski in industrijski (Floridi, 2013, 18).

2 UMETNA KOMUNIKACIJA – OBDELAVA PODATKOV IN SPORAZUMEVANJE

Elena Esposito v svoji monografiji *Umetno sporazumevanje: Kako algoritmi proizvajajo družbeno inteligenco* (2022) pregleda algoritmično pospešene telekomunikacije s filozofsko-sociološkega vidika. Ugotavlja, da algoritmi ne reproducirajo človeške inteligence, ampak »informativnost sporazumevanja«. Izraz umetna inteligenca je zavajajoč, saj predpostavlja obstoj inteligence v stroju. Ko pride do kombinacij delovanja algoritmov in ljudi, se temeljna in nepremostljiva razlika med operacijami algoritmov in človeško mislijo ohranja, nastajajo pa novi načini dela s podatki in proizvodnja informacij v komunikacijskem kroženju (Esposito, 2022, 18). Takoj je treba dodati, da v tem besedilu izraz umetna inteligenca seveda označuje inženirske pristope k *reprodukciji* inteligentnega obnašanja, t. i. šibko oz. ozko obliko umetne inteligence, ne pa hipotetične splošne oz. močne itn. umetne inteligence, ki bi bila nebiološka ustreznica naše inteligence, tj. vir inteligentnega obnašanja (Floridi, 2023, 20–23).³

Je komunikacija z algoritmi sploh mogoča? Latinsko *communicatio* pomeni, da imamo skupno (*communis*) misel, vendar pa algoritmi, naučeni s pomočjo velepodatkov, ki sodelujejo v sporazumevanju, ne delujejo na ravni razumevanja, vsebine, pomenov, interpretacije. Njihova komunikacijska zmožnost temelji izključno na obdelavi podatkov. Elena Esposito razume sporazumevanje prek teorije družbenih sistemov Niklasa Luhmanna, ki v definiciji komunikacije začenja pri prejemnici.

»Ker je informacija vedno odvisna od opazovalke, prejemnica vedno dobi informacijo, ki je drugačna od tega, na kar je mislila izjavljalka. Misli udeležencev niso del samega sporazumevanja, to pa vodi v neskončno spremenljivost individualnih razumevanj. Sociologija in komunikacijska teorija morata narediti analizo, kako ta raznolikost razumevanj vseeno ustvarja oblike koordinacije« (Esposito, 2022, 7).

Kontingenca⁴ pomeni izbor in negotovost, naše odločitve bi bile vedno lahko tudi drugačne. Stroji so nasprotno predvidljivi, izvajajo zaporedje mehaničnih postopkov. Ampak novejši algoritmi se zdijo drugačni, ustvarjanje vtisa kontingenca je njihova ključna lastnost in zato pride do pojava t. i. umetne komunikacije, sporazumevanja z algoritmi. Kako? Kontingentnost delovanja naprave je pravzaprav lahko samo projekcija kontingenca uporabnice, npr. pri otroških igrah s punčkami in lutkami. Ali pa v primeru robotskih igrac,

³ Prim. *Opredelitev umetne inteligence* Strokovne skupine na visoki ravni za umetno inteligenco pri Evropski komisiji (2019).

⁴ Kar ni niti nujno niti nemogoče.

ki se uspešno sporazumevajo z otroki ali starejšimi. Vendar, kot ugotavlja Elena Esposito, ti roboti ne razumejo nič, sporazumevanje poteka, ker roboti (bolj kot lutke) uprizarjajo razumevanje. Algoritmi s sposobnostjo učenja pa gredo še pomemben korak dlje; v tem primeru uporabnica stoji nasproti kontingenci, ki pa seveda ne more pripadati stroju:

»algoritem odseva in predstavlja perspektive drugih opazovalcev; kar opazuje uporabnica, je rezultat obdelave opazovanj drugih uporabnikov. Virtualna kontingenca imenujem sposobnost algoritmov, da uporabljajo kontingenco uporabnikov kot način igranja vloge kompetentnih sporazumevalnih partnerjev« (Esposito, 2022, 10).

Z današnjega vidika se, kot ugotavlja Esposito, pokaže, da za splet 2.0 in 3.0 ni bilo ključno prilagajanje uporabnici, ampak vključitev in izkoriščanje virtualne kontingence; splet je seveda vir za masovne podatke. Povedano naravnost: »Algoritmi se parazitsko 'hranijo' s prispevki uporabnikov in jih aktivno izrabljajo, da bi povečali kompleksnost svojega vednja – skupaj s kompleksnostjo svojih sporazumevalnih zmožnosti« (Esposito, 2022, 11). To je v skladu z uvidom, prav tako z današnje perspektive, da je glavni poudarek spleta na komunikaciji, ne pa na inteligenci, »kar je potrdil nebrzdan uspeh družabnih medijev, ki ga ni predvidel noben model digitalne evolucije. Današnji splet je urejen bolj prek kontaktov, povezav, čivkov in všečkov kot pa s pomenljivimi povezavami med vsebinami in med spletišči – žene ga komunikacija, ne razumevanje« (Esposito, 2022, 5).

Elena Esposito precizira tudi pomen izraza učenje v sintagmi strojno učenje. Šolski primer je prehod med algoritmom AlphaGo, ki je temeljil na podatkih »več sto tisoč iger človeških igralcev iz preteklosti in na izčiščenem znanju mojstrskih igralcev igre go, ki so delali v skupini,« in različico AlphaZero, programom, ki »ni uporabil človeških vhodnih podatkov (razen pravil igre) in se je uspel učiti samó prek igranja s samim sabo, da je premagal vse nasprotnike, človeške in stroje, v goju, šahu in šogiju« (Russell & Norvig, 2021, pogl. 1.4). Gre za primer t. i. spodbujevanega učenja (*reinforcement learning*), ki vključuje sistem nagrajevanja in kjer ni več vhodne množice primerov, ki jih nadzorovano učenje razširi na nove primere (AlphaGo), niti ne gre za nenadzorovano učenje, kjer algoritem sam najde gruče in vzorce ali pa reducira število dimenzij podatkov na podlagi eksaktno definiranih postopkov (Russell & Norvig, 2021, pogl. 19.1). Esposito poudari, da se AlphaZero »ni naučil igrati igre kot človeški igralci (ali še bolje). Pravzaprav se algoritem ni naučil goja – naučil se je *sodelovati* v goju,« kot se nauči zgolj »sodelovati v« družbenem procesu sporazumevanja (Esposito, 2022, 15–16, 43).

Vstop algoritmov v komunikacijo prek pogovornega modela ChatGPT, modelov izdelave slik in videov iz besedilnih pozivov (npr. Stable Diffusion,

model tekst-v-video Sora) je oblika virtualne kontingence. Manj zapleten primer je morda spletno iskanje – iskalniki po Googlovem preboju na tem področju prek uporabe citiranosti spletišč za prikaz najkakovostnejših vsebin –, to je pravzaprav področje, ki mu pravimo umetna inteligenca (Battelle, 2010, 16; Brin & Page, 1998; Vaupotič, 2019, pogl. 5.4.3). Na spletu iščemo informacije, ki seveda niso nerazložljive geste samih mehaničnih naprav, ampak vnosi uporabnikov in izdelovalcev spleta. Kar je bilo dodano s prvotnim Googlom (okoli 2003), je rangiranje vsebinsko ustreznih rezultatov od najkakovostnejšega navzdol (Vaupotič, 2019, 195–197). Podlaga za ocenjevanje so reakcije, torej kontingence oseb, ki so aktivno prispevale k nastanku vsebin in seveda tudi povezav – temelj rangiranja je predpostavka, da se pravzaprav nikoli ne citira nesmiselnih stvari in da so povezave svetovnega spleta nekakšni citati (podatki o uporabi spleta, dejavnosti uporabnikov, kot se kaže v grafu hipertekstnih povezav).

Algoritmi tudi po odprtju dostopa do ChatGPT delujejo podobno, kljub na prvi pogled drugačnemu vmesniku, ki kramlja z uporabnico. »Uporabniki dobijo kontingentne odgovore, ki se odzivajo na njihovo kontingentnost z uporabo kontingentnosti drugih uporabnikov« (Esposito, 2022, 13). Temeljni postopek je: informacija je vedno v kontekstu, ta pa se ob prehodu v algoritmično obdelavo podatkov odstrani. (Vele)podatki so vzeti iz raznoraznih kontekstov (na spletu), ki se ob računanju, kalkulacijah, obdelavi izgubijo, pri tem postanejo konteksti sami lahko zgolj še en vir brezpomenskih podatkov, npr. o obnašanju uporabnikov ali kot metapodatki o samih podatkih. Algoritmi nato samostojno najdejo korelacije in vzorce; pri tem je pomembno poudariti, da ne gre za razlagalne vzročne zveze, marveč za asociacije, korespondence, korelacije, ki se ocenjujejo glede na merilo učinkovitosti. Končno pa se izhodni podatki računalnikov dejansko uporabijo v novih, drugačnih kontekstih, ko so torej dejansko uporabljeni v človeški recepciji. S tem zopet postanejo kontekstualizirane informacije.

Esposito obravnava področje digitalne humanistike, posebej ob njeni uporabi vizualizacije podatkov: primeri komunikacije, npr. literarna ali slikarska dela, so obravnavani kot reči. Pomeni postanejo viri razlik, ki jih algoritmi kombinirajo, pri čemer gre za metaupravljanje brezpomenskih predmetov. Humanisti nato v koordinaciji z zbiranjem podatkov in njihovo obdelavo interpretirajo vizualizacije, ki same po sebi, ob nastanku v algoritemskih procesih, še nimajo pomena, so pravzaprav provokacije, ki tukaj stopajo v hibridno, »umetno komunikacijo« na področju umetnostnih ved (Esposito, 2022, 3. pogl.).

Elena Esposito zapiše, da se: »poleg moderne razlike med individualnim in kolektivnim sklicevanjem (ali zasebnim in javnim) oblikuje nova ustreznica javnega prostora [v standardizirani in hkrati personalizirani komunikaciji]: taka, ki sledi izbiram uporabnikov, jih obdela in razmnoži, nato

pa jih re-prezentira v obliki, ki zahteva nove izbire« (Esposito, 2022, 64). Ta predlog se zdi pretiran, ne gre za nov javni prostor, ampak za situacijo, ko se »ne uporablja abstrakcije in [se] zgolj reproducira, reorganizira in amplificira abstraktne procese in izbire uporabnikov« (Esposito, 2022, 29). Pri tem je pomembno njeno poglavje, ki sledi uvodni predstavitvi teoretskega ozadja in nosi naslov *Organizirati brez razumevanja: Sezname v antičnih in digitalnih kulturah*.

Sezname so oblika sporazumevanja, ki omogoča upravljanje kompleksnosti ob omejeni sposobnosti abstrahiranja. Seveda je mogoče, da so sezname tudi lestvice, ocene, vendar so prvi in za nas najzanimivejši neurejeni, goli sezname, ki pa hkrati pomenijo zametek strukturiranega vpogleda v obilje informacij. Sezname, najprej povezani z ne povsem fonetičnimi pisavami in ki elemente samó izločijo iz izvorne situacije, so zgolj kopičenje in naštevanje, preproste sopostavitve. Prostor seznama ni enak našemu neposrednemu fizičnemu okolju, enotnost zaznavnega sveta ob seznamih razpade; uvedene so ločnice med elementi seznama in med seznamom ter vsem ostalim. Pomembno je, da gre na tej stopnji le za ločitev od konteksta, ne pa hkrati za vzpostavitev novega konteksta, ki je rezultat naprednejših sposobnosti abstrakcije. Z abecednimi pisavami se zapisi začnejo uporabljati za komuniciranje, npr. prek pripovedi in poročanja govora; namen prvih seznamov je bil pravzaprav zgolj spominjanje in določitev vsebin. S krepitvijo abstrakcije ob abecednih pisavah kontekst, tj. sobesedilo, zamenja vlogo konteksta; sezname so bili pravzaprav zelo konkretna oblika urejanja, saj je bilo treba vedeti, kaj je bil izvorni kontekst, da se je seznam razumelo.

Zdaj je že jasno, da sta prav izločitev in nato vrnitev konteksta v recepciji podobni delovanju umetne komunikacije z algoritmi. Moderni algoritmi ne abstrahirajo, ne preoblikujejo zaznavne resničnosti v bolj ali manj metafizične kategorije. Spomnimo, da so sezname Platona odbijali, metafizika na splošno daje prednost abstraktnemu razumevanju pred opazovanjem, torej kategorijam, ki so dane vnaprej. Nasprotje seznamov je tudi odmevni neoplatonistični koncept Porfirijevega drevesa, kjer je vsaka stvar hierarhično določena prek odnosa z *genus proximum*, višjo nadrejeno splošno kategorijo, in *differentia specifica*, ki določa delitev na nižji ravni.

Hkrati so sezname tudi del kulturnih preobrazb, ki vodi v manipulacijo elementov, kalkulacije (pri prerokovanju ipd.) in naprej do razvoja algebre. Opazovalka »skoraj neizogibno« prepozna načela organizacije elementov, sezname potemtakem sami ponujajo odkrivanje korespondenc, prekombiniranje elementov (Esposito, 2022, 24, 26). Interakcija z algoritmičnimi vmesniki, kot v primeru vizualizacij podatkovnih zbirk v digitalni humanistiki, vodi v nove, zares informativne ugotovitve.

3 ALAN TURING IN RAČUNSKI STROJI – ŠTEVNA MNOŽICA MEHANSKO IZDELANIH ZAPOREDIJ

Seznami temeljijo na naštevanju, algoritmi na izvajanju mehanskih operacij v zaporedju. Četrta revolucija Luciana Floridija se zgošča okoli dela Alana Turinga, ki je imel vizijo, kako stroji sodelujejo v svetu, tako da izvajajo mehanske postopke. Pri tem ne bodo v ospredju Turingovo osebno prepričanje in izjave, ali stroji lahko mislijo ali ne (prim. Floridi, 2023, 18–20; Turing, 1950), ampak opis delovanja Turingovih strojev. Turingov stroj je pravzaprav način zelo mehanicističnega opisa, kaj dela človek, ko izvaja matematičen algoritem; predstavljen je v članku *O izračunljivih številih, z uporabo na Entscheidungsproblemu* (1936, 1937).⁵ Izračunljiva števila so posebna oblika števil, ki sta jih odkrila Turing in sočasno Alonzo Church. Poznamo naravna in cela števila (\mathbb{N} , \mathbb{Z}), racionalna števila, tj. ulomke celih števil, kjer imenovalec ni 0, decimalke, kjer se ponavlja vzorec številke (\mathbb{Q}), in algebrska števila, ki so (povedano zelo ohlapno) rešitve polinomske enačbe⁶ in vključujejo iracionalna števila, kot je $\sqrt{2}$. Georg Cantor (1845–1918) je dokazal, da so vsa ta števila, če jih obravnavamo kot množice elementov, števna, množico lahko prikažemo kot seznam (vsak element je mogoče povezati s po enim naravnim številom). Nasprotno realna števila (\mathbb{R} , ki seveda vključujejo vse že omenjene vrste števil) niso števna, realna števila so kontinuum, ki vključuje tudi iracionalna nealgebrska, tj. transcendentalna števila, npr. π , e idr.⁷ Cantor je s tem odkril dve neskončnosti, števno neskončnost seznama (število elementov množice, tj. kardinalnost, je \aleph_0) in neskončnost kontinuuma (\aleph_1).

Za pojasnilo velja dodati, da se odločitveni problem (*Entscheidungsproblem*), ki je v nemški obliki ohranjen v naslovu Turingovega članka, nanaša na formalizem Davida Hilberta (1862–1943), ki mdr. zahteva za skonstruirane matematične sisteme, da so tudi odločljivi, da torej obstaja splošna metoda za preverjanje dokazljivosti katere koli pravilno oblikovane formule (*well-formed formula*). Hilbertov učenec Heinrich Bernmann je v predavanju *Odločitveni problem in algebra logike* (*Entscheidungsproblem und Algebra der Logik*, 1921) uporabil pomenljivo formulacijo, ki poveže formalizem (v matematiki) z mehničnim manipuliranjem s simboli: »Za bistvo tega problema je temeljnega pomena, da so pripomočki za dokazovanje *le pousem mehanično računanje* po danem predpisu, ne da bi se dopuščala kakršna koli miselna dejavnost v ožjem pomenu. Tukaj bi bilo mogoče, denimo, govoriti

5 Knjiga *Turing s komentarji* Charlesa Petzolda, ki se osredotoča zgolj na ta članek, je zanimiv primer gradnje interdisciplinarnih mostov, saj omogoča dostop do sicer zelo slavnega znanstvenega članka tudi tistim, ki niso strokovnjaki s področja matematike (Petzold, 2008, x).

6 Prim. geslo na Wikipediji, https://sl.wikipedia.org/wiki/Algebrsko_%C5%A1tevilico (12. 4. 2024).

7 Kompleksna števila (\mathbb{C} , npr. tudi $\sqrt{-1}$) puščamo ob strani, ker niso pomembna za razumevanje Turingovega članka.

o mehničnem ali strojnem mišljenju. (Morda bi bilo to kasneje mogoče izvesti celo s strojem)« (nav. po Mancosu & Zach, 2015, 180).⁸ Omenjena sta torej strojno (ne)mišljenje in algoritem – navodila, ki se mehansko izvajajo (in celo morebitna bodoča naprava).

Tudi v logiki je deduktivno sklepanje včasih predstavljeno kot postopek, ki je enak kot mehanski postopki.

»O odnosu logike do stvarnosti pa je mogoče govoriti še v drugem smislu – kot o neposrednem odnosu. Logična načela lahko pojmujejo kot stavke o zelo splošnih potezah stvarnosti. Ta odnos je seveda izpeljan. Če vpeljemo logiko v takšen neposredni odnos s stvarnostjo, jo razlagamo pravzaprav drugače, kakor je dejansko nastala. Izvajamo pravzaprav določeno dodatno interpretacijo logike. Natanko vzeto, ne gre za interpretacijo logike, pač pa za interpretacijo abstraktnega računa, ki ga je mogoče enkrat interpretirati kot logiko (teorijo odnosov izhajanja med stavki), drugič pa kot teorijo zelo abstraktnih in trivialnih lastnosti in odnosov v stvarnosti. Kasneje bomo še videli, da je del tega računa mogoče interpretirati tudi kot teorijo nekaterih naprav avtomatizacijske tehnike.« (Berka & Mleziva, 1971, 206)

Logika je torej teorija deduktivnega izpeljevanja, teorija zelo abstraktnih vidikov stvarnosti ali, kar je za nas bistveno, teorija avtomatičnih strojev. Induktivno sklepanje⁹ npr. s tega vidika pravzaprav ni veljavno sklepanje – če se nek pojav večkrat pojavi v povezavi z drugim, ne pomeni, da se bo res tudi naslednjič, npr. zato se je David Hume kot empirist omejil na obstoj občutka povezanosti, ki je človeška projekcija, »vzročnosti« v svetu predmetov samih po sebi ni (Berka & Mleziva, 1971, 177; Morris & Brown, 2023).

Church-Turingova inovacija je nova vrsta števil, izračunljiva števila (*computable numbers*, Church uporabi izraz *effectively calculable*). So števna, lahko naredimo seznam, vendar, in to je novost, niso omejena samo na \mathbb{N} , \mathbb{Z} , \mathbb{Q} in algebrska števila.¹⁰ Turing se je z odločitvenim problemom spoprijel tako, da je opisal fiktivni računski stroj, in rezultat delovanja tega miselnega eksperimenta so izračunljiva števila (poleg same rešitve odločitvenega problema). Ker so računski stroji (pozneje znani kot Turingovi stroji) sestavljeni iz končnega števila operacij, je lahko vsakega povezal z opisno številko, ki je naravno število.¹¹ Metoda ni končna, saj je npr. binarni zapis tretjine, $0,010101\dots$,

⁸ Prim. tudi intervju z Borutom Robičem (Radovan Kozmos, avtor intervjuja): *O rešljivem, nerešljivem, obuladljivem in neobuladljivem* (Delo, 24. 12. 2015).

⁹ Pri tem ni mišljena indukcija v matematičnem pomenu besede, ki je oblika dedukcije (Berka & Mleziva, 1971, 179).

¹⁰ Kot omenjeno, s kompleksnimi števili (\mathbb{C}) med algebrskimi števili se Turing ne ukvarja, omejil se je na realna števila (\mathbb{R}).

¹¹ Izraz Turingov stroj je v oceni članka prvi uporabil leta 1937 Alonzo Church (Church, 1937; Petzold, 2008, 63).

ponavljanje v neskončnost, število različnih operacij pa je vendarle števno neskončno (in v praksi končno), mogoče je narediti seznam Turingovih strojev. Univerzalni računski (Turingov) stroj lahko simulira vse Turingove stroje in je funkcionalno ekvivalenten modernim računalnikom (Petzold, 2008, 93).

Postopek delovanja Turingovega stroja je zares ločen od kakršnega koli mišljenjskega poseganja v gradivo iz simbolov (za nazorno in dostopno predstavitev glej 4. in 5. pogl. knjige *Turing s komentarji* Charlesa Petzolda). Če si predstavljamo računanje, imamo v mislih količine, ki so v sorazmerjih, pri Turingovem stroju pa je drugače. Računski stroj je model vedenja človeka, ko računa: zapisuje simbole na neskončen trak in jih briše, je v stanju (obstaja končna množica stanj stroja, reče jim tudi, v narekovajih in primerjavi s človekom, »duševna stanja«), v katerem ob prebranem (edinem) simbolu, ki je takrat v stroju (se ga »neposredno zaveda«), zapisuje, briše simbol, se premakne levo ali desno po traku za en kvadrat ali pa tudi spremeni svoje stanje. Ne gre za interaktivne stroje z izbirami (*c[hoice]-machines*), ampak avtomatične stroje (*a-machines*), ki jih glede obnašanja povsem določa t. i. konfiguracija: stanje¹² in prebrani simbol. Rezultat delovanja stroja je izračunana sekvenca, (binarni) zapis na vsakem drugem polju;¹³ vmesna polja so rezervirana za začasne zapise simbolov drugega tipa in se uporabljajo kot pomožni papir za računanje. 1/4 je na traku »o 1 o o [...]«, tj. binarno 0,01.¹⁴ Turing pravi: »Zmešnjavi se bomo izognili, tako da bomo pogosteje govorili o izračunljivih sekvencah kot pa o izračunljivih številkah« (Turing, 1936 v Petzold, 2008, 77).

Turingov prvi primer stroja je tole, na vsako drugo polje zapisuje izmenično o in 1, začne v stanju **b**(egin).

<i>Configuration</i>		<i>Behaviour</i>	
<i>m-config.</i>	<i>symbol</i>	<i>operations</i>	<i>final m-config.</i>
b	None	P0, R	c
c	None	R	e
e	None	P1, R	f
f	None	R	b

12 Stanje je poimenovano tudi kot *m[achine]-configuration*.

13 Izračunano število je ta sekvenca z (binarno) vejico pred njo.

14 Presledki so tudi na traku prazni kvadrati. Turing ločuje tudi krožne in nekrožne (*circle-free*) stroje; zanimajo ga le slednji, takšni, ki zapisujejo binarno sekvenco brez konca, ki se nikoli ne ustavijo. Definicija izračunljivosti je, da je število izračunano z nekrožnim strojem.

Charles Petzold tabelo komentira:

»Mamljivo je, da bi se vsaki od štirih vrstic tabele reklo *ukaz*, in zares, Turing pozneje privzame to terminologijo. Zavedajte pa se, da te vrstice niso ukazi *za stroj*, marveč predstavljajo *način* opisa stroja. Zato je boljši izraz *stanje*. Če mislimo na te vrstice kot ukaze, nakazujemo, da jih lahko zamenjamo z nečim drugim in isti stroj bo deloval drugače, vendar pa bi to pomenilo, da stroj interpretira te ukaze, in preprosto ni tako. [...] Je tak stroj mogoče izdelati? Ta konkreten stroj je mogoče izdelati na več načinov. Lahko bi imel vrteče se kolo z žigi na zunanji ploskvi, ki si sami nanašajo tinto in ki odtiskujejo izmenično ničle in enke. Izdelati Turingov stroj enako, kot je opisan – stroj, ki dejansko optično prebira črke in jih interpretira – verjetno zahteva bolj izdelano notranjo računsko logiko, kot jo stroj kaže navzven.« (Petzold, 2008, 82)

Omenjeni stroj izračuna vrednost $1/3$, tako da izpiše to število – računanje (*computation*) pravzaprav pomeni izpis. Naslednje število, za katero Turing izpiše tabelo stroja, je 0010110111011101111..., iracionalno in najbrž tudi transcendentalno (Petzold, 2008, 85). Naloga je, da se vsakič zapiše ena enka več, preden se niz prekine z ničlo. S simbolom »x« na vmesnih poljih (t. i. *E[rasable]-squares*), ki se pišejo in brišejo po potrebi, si naprava pomaga, da je vsakič zapisana po ena enka več. Petzold komentira: »Sumim, da je [Turing] skušal ročno izračunati sekvenco in se hkrati upreti skušnjavi, da bi štel.« Pomembno je torej, da stroj niti ne šteje! Računanje je pravzaprav mehanična obdelava in zapisovanje simbolov.

Kako izračunati $\sqrt{2}$? Petzold pokaže, kako bi to izvedel Turingov stroj. »Strategija stroja je, da vedno predpostavi, da je naslednja številka 1. Da bi preveril, ali je to res, pomnoži« obstoječe število samo s sabo (Petzold, 2008, 100). Binarno množenje temelji na preprosti tabeli.

X	0	1
0	0	0
1	0	1

Množenje postane natančno prepisovanje tabele, sledeč omenjeni »strategiji«. »Pri določanju binarnega kvadratnega korena od 2 vedno množimo n -bitno število s samim sabo. Če ima rezultat $(2n - 1)$ bitov, to pomeni, da je produkt manj kot dva in da je bila predpostavka, da je nova

zadnja številka 1, pravilna. [...] Edina začetna predpostavka, ki jo sprejme stroj, je, da je kvadratni koren iz 2 najmanj 1, vendar manj od 2« (Petzold, 2008, 102). Petzoldov Turingov stroj za zapis $\sqrt{2}$ torej v neskončnost preverja, ali je naslednja binarna decimala 1 ali 0, pri tem pa pomožni rezultat kvadriranja zapisuje v sam trak z zapisom številke na pravo mesto, kar je seveda precej drugače od človeškega ročnega množenja – vsekakor je ročno posnemanje delovanja stroja naporen podvig v natančnosti, saj ljudje pač radi delamo napake.

Na tem mestu seveda ne bomo pregledali stanj stroja in procesa izpisovanja. Pomembno je, da se ob tem primeru pokaže moč poznejših računalnikov. Petzold sklene:

»Očitno Turingov stroj ni programiranju prijazen medij. Večina programskih jezikov ima funkcijo z imenom sqrt [...] Vendar pa imajo te funkcije kvadratnega korena pogosto omejitve glede natančnosti. Večina računalniških jezikov dandanes shrani števila s plavajočo vejico v formatu, ki je skladen s standardi [...] Dvojno natančno število s plavajočo vejico shrani števila z natančnostjo 52 bitov ali približno 15 do 16 decimalk. Do pravzaprav pred kratkim (ko so postale dostopne posebne zbirke matematičnih funkcij z večjo natančnostjo) si bila prepuščena sama sebi, če si želela kaj bolj natančnega. V posnemanju moči Turingovega stroja, da računa do poljubnega števila cifer, bi se znašla v situaciji, da delaš tako, kot sem proces ravnokar opisal.« (Petzold, 2008, 108)

Turingov stroj neutrudno obdeluje »razlike«, kot ugotavlja mdr. tudi Elena Esposito, in kot izračunljive številke so te razlike, podatki, številne, iz njih lahko naredimo seznam, torej obliko za urejanje vsebin, ki povezuje stare kulture z najnovejšimi pojavi digitalne kulture. »Samoučeči se algoritmi so sposobni računanja, kombiniranja in obdelave razlik z neverjetno učinkovitostjo, vendar pa jih niso sposobni izdelati sami. Razlike najdejo na spletu. Prek velepodatkov se algoritmi 'hranijo' z razlikami, ki so jih ustvarili posamezniki in njihovo obnašanje (zavestno ali nevede), da bi [torej, algoritmi] izdelali novo, presenetljivo in potencialno poučno informacijo« (Esposito, 2022, xii). Mehansko prestavljanje diskretnih, ločenih zapisov je temelj delovanja Turingovih računskih strojev.

4 DISKRETNOST V HUMANISTIKI IN RAČUNALNIŠTVU – METODA RAVNI ABSTRAKCIJE

Metoda, ki jo uporablja Luciano Floridi v svojem projektu sistematizacije filozofije kot informacijske filozofije ter opisa zanimivih in pogosto kontroverznih pojavov t. i. digitalnega (*the digital*) v današnji družbi, je metoda ravni abstrakcije (*levels of abstraction*). Oseba stoji pred resničnostjo, pri tem ni pomembno, ali je ta dojeta kot fizično okolje, informacijsko ali kaj tretjega ..., pogledi, perspektive, nekakšni vmesniki so vedno najprej redukcije preobilja na obvladljivo, so abstrakcije. Še več, raven abstrahiranja je odvisna od teorije sveta in predmetov v njem. Pomembno je tudi, da metoda abstrahiranja temelji na specifičnem namenu, npr. obvladovanja konkretnega problema, in zaradi tega razumevanju – modeliranju – sistema, tj. predmeta raziskovanja. Na višji ravni abstrakcije so modeli in teorije preprostejši, na nižji ravni se kompleksnost opisa zvišuje, nižja raven abstrakcije pomeni več informacij, podrobnejšo specifikacijo.

Metoda ravni abstrakcije je povezana z izdelovanjem modelov v znanosti, spremenljivke modela ustrezajo izkustvenim, npr. merljivim, razločljivim, pojavom v resničnosti, medtem ko je vse ostalo abstrahirano, ni upoštevano. Ta metoda neposredno izvira iz veje teoretičnega računalništva, formalnih metod, kjer se uporabljajo metode iz diskretne matematike za opis in analizo delovanja informacijskih sistemov (Floridi, 2011, 52; Floridi, 2013, 30–31).¹⁵ Raven abstrakcije sestavlja množica opazovancev (*observables*), ki so interpretirane tipizirane spremenljivke. Tipizirana spremenljivka lahko sprejme vrednosti iz vnaprej določene množice možnih vrednosti. Interpretirana tipska spremenljivka je opazovanec, interpretacija povezuje spremenljivko v modelu z izjavo o opazovancu v resničnosti – torej je s tem določeno, kaj je tisto, česar spreminjanje opisuje konkretna spremenljivka v modelu. Teoretski model je prek interpretacije spremenljivk povezan z opazovanim sistemom (tj. referentom, predmetom raziskovanja). Moderirana raven abstrakcije je raven abstrakcije skupaj z obnašanjem sistema. Tako je mogoče raziskovati sistem v zaporednih stanjih na določeni ravni abstrakcije, odnose med opazovanci, saj v sistemu niso mogoče vse kombinacije vrednosti opazovancev. Obnašanja sistema so dovoljene kombinacije vrednosti opazovancev. Bolj tehnično povedano: obnašanje sistema je predikat s prostimi spremenljivkami; sistemska obnašanja, stanja, so določene vrednosti opazovancev, ko je predikat resničen (Floridi, 2011, 54; Floridi, 2013, 33–34).

Predstavljajmo si fotografske kolaže Hanne Höch (1889–1978). Zbirateljica, ki si želi nakup z namenom naložbe, bi na svoji ravni abstrakcije uvedla opazovance: ohranjenost originala, status prodajalke, kje je bilo delo

¹⁵ Reference, ki jih navaja Floridi, so Zeigler et al., 2018; Hoare & He, 1998; Hoare, 1972; Medvidovic et al., 1996; Dijkstra, 1967.

razstavljen, zgodovina pojavljanja del te avtorice na umetnostnem trgu. Umetnica, ki želi morda prevzeti del likovnega jezika Hanne Höch v svoj umetniški vokabular, bi uporabila drugo raven abstrakcije z drugim seznamom opazovancev: naredila bi seznam virov za posamezen kolaž, motivov, vzorec postavitev izrezkov na površini, število elementov, format, barvne odnose, knjige z reprodukcijami del. Kulturna zgodovinarica bi morda naredila seznam političnih, kulturnozgodovinskih in drugih vsebinskih referenc. Kustosinja muzejske zbirke bi dela opremila z opazovanci, opisnimi kategorijami, ki jih za upravljanje s predmeti kulturne dediščine predvideva standard Spectrum (Sosič, 2021).

Obstajata dva tipa opazovancev, diskretni in analogni: diskretni opazovanec (tj. interpretirana tipizirana spremenljivka) ima končno število možnih vrednosti, analogni pa neskončno. Pri tem Floridi najbrž misli na razliko med števnostjo neskončne množice in kontinuumom realnih števil, ki je temelj analogne neskončnosti. Raven abstrakcije je diskretna, če so vsi opazovanci diskretni; lahko imajo le omejeno število ločenih vrednosti. Floridi pravi: »Tradicionalne znanosti običajno obvladujejo analogne ravni abstrakcije, humanistiko in informatiko diskretne ravni abstrakcije in matematiko hibridne ravni abstrakcije. [...] Po Newtonu in Leibnizu se je obnašanje analognih opazovancev v znanstvenih raziskavah tipično opisovalo z diferencialnimi enačbami. Iz majhne spremembe v enem opazovancu nastane majhna, kvantificirana sprememba v obnašanju celotnega sistema« (Floridi, 2011, 53). Obstaja torej bistvena razlika med kontinuiranostjo sprememb v newtonski fiziki – analogni sistemi – in ločenostjo stanj v humanistiki in računalništvu – diskretni sistemi, katerih stanja so števna; imamo torej seznam stanj. Digitalizacija je seveda most med zveznostjo pojavov, kot so zvok ali slike, in podatki, ki nastanejo z vzorčenjem in kvantifikacijo (Manovich, 2001, 27–30). Ravno v diskretnih opazovancih se na ravni metod povezujeta humanistika in računalništvo, ravno tukaj se ločujeta od tradicionalnega naravoslovja.

»Uporaba predikatov za opis obnašanja sistema je bistvena za vsako (netrivialno) analizo diskretnih sistemov, saj v slednjih ni takšne kontinuitete [kot v analognih]: sprememba opazovanca za eno samo vrednost lahko povzroči radikalno in arbitrarno spremembo systemskega obnašanja. Vendar pa kompleksnost zahteva nekakšno razumevanje sistema prek preprostejših približkov. Ko je to mogoče, so približki obnašanj natančno opisani, s predikatom na dani ravni abstrakcije, in raven abstrakcije se spreminja, ko postaja bolj celovita in vključuje tudi bolj podrobna obnašanja, dokler zadnja raven abstrakcije ne pojasni zelenih obnašanj. Potemtakem je formalizem, ki ga ponujajo ravni abstrakcije, mogoče videti v enaki vlogi za diskretne sisteme, kot je bil diferencialni račun tradicionalno za analogne sisteme.« (Floridi, 2011, 54)

Floridijev predlog torej je, da naj se uporabi pristop iz računalništva tudi v humanistiki, posebej v filozofiji. Obe področji konceptualizirata svoj predmet raziskovanja in obdelave diskretno, kot seznam ločenih stanj, ki vodijo v nesorazmerno močno različna stanja. Argument za to je, poleg seveda samih Floridijevih izpeljav in razlag sveta po informacijski revoluciji, da Floridi resničnost razume v temelju kot skupek informacij, kot vse, kar je tako ali drugače mogoče razlikovati od česar koli drugega – agent, ki razlikuje, je seveda lahko umeten, vsekakor je lahko nečloveški.

»Različne ravni abstrakcije za dani (empiričen ali konceptualen) sistem ali značilnost ustrezajo različnim prikazom ali pogledom. *Gradient abstrakcij* (GA) je formalizacija, ki je definirana, da omogoči razpravo o diskretnih sistemih prek nabora RA [ravni abstrakcije]« (Floridi, 2011, 54). Npr. dojemanje rezultatov Turingovega testa (Turing, 1950), tj. preverbe, ali mehanična naprava deluje kot človek, je odvisno od ravni abstrakcije: če se omejimo na opazovanje komunikacije prek natipkanih črk, je mogoče, da sprejmemo, da se pogovarjamo s človekom, če pa dobimo v vpogled tudi popoln opis algoritma, ki ga testiramo (to raven abstrakcije Turingov test po definiciji seveda abstrahira, saj je test z omejenim vpogledom), seveda ne moremo misliti, da gre za človeško bitje, niti da gre za nedeterminističen sistem.¹⁶ Ko se srečujemo s pametnimi stroji, to vedno počnemo na različnih ravneh abstrakcije, od katerih ima vsaka svoj namen, sistemski vzdrževalci gledajo na situacijo drugače kot priložnostni uporabniki storitev na pametnih telefonih. Floridi poudarja, da ne gre za metodološki relativizem v smislu, da je mogoče kar koli, gre za neabsolutistično in pluralistično, vendar relacionistično stališče: ravni abstrakcije »so vzajemno primerljive in jih je mogoče ovrednotiti, [...] glede na to, v kolikšni meri zadostijo specifikacijam izdelave modela (npr. informativnost, sovisnost, elegantnost, razlagalna moč, usklajenost s podatki itn.) in namenu, ki je usmerjal izbiro« ravni abstrakcije (Floridi, 2013, 33).

Še en primer je lahko tudi Petzoldov na pol ironičen, vendar pomenljiv predlog, da bi lahko bil prvi omenjeni Turingov stroj za računanje $1/3$ preprosto vrteči se valj z žigi: »Lahko bi imel vrteče se kolo z žigi na zunanji ploskvi« (Petzold, 2008, 82). Očitno to ni računanje, kot si ga predstavljamo.¹⁷ Enak rezultat dobimo z izvajanjem – morda simulacijo v današnjem računalniku – stanj, ki jih Turing predlaga. Razlika med obema izvedbama je seveda v ravneh abstrakcije, pri opisu notranjih stanj stroja je raven abstrakcije nižja kot pri valju, kjer je opazovancev manj. Izračunano-izpisano število-sekvenca je enako.

16 Prim. geslo na Wikipediji, https://en.wikipedia.org/wiki/Turing_test (5. 4. 2024).

17 Prim. predavanje Johna Searla, kjer da primer, da svinčnik na mizi izvaja program, »ostani tam.« *Discussion of Artificial Intelligence with John Searle and Luciano Floridi* – YouTube, T30:43–30:53, https://www.youtube.com/watch?v=b6°_7HeowY8 (5. 4. 2024).

Metoda ravni abstrakcije omogoča utemeljeno izbiro pogledov na probleme, s katerimi se raziskovalka sooča, pa tudi primerljivost teorij, ko so na isti ravni abstrakcije. Gre za prestop iz fizičnega newtonskega sveta v svet, kjer prevladujeta obdelava podatkov in informacije, seveda v več pomenih besede, od sporočanja med osebami do komunikacije sončnice s signali sonca in mehaničnih transformacijskih procesov, npr. v neživi materiji. Računski stroji, ki si jih je zamislil Turing, delujejo na področju diskretnega sveta, sprememba za eno vrednost lahko povzroči nesorazmerno spremembo v sistemu. V humanistiki to pomeni, da se soočamo s seznama (števnimi množicami elementov), kjer je treba posvetiti pozornost vsakemu elementu. Seveda to v praksi ni mogoče, zato se po aristotelovsko z mislimi nanašamo na abstrakcije, ki na nepreglednost danih podatkovnih okolij, infosfer, gledajo na več ravnih poenostavljanja. Infosfera vključuje vse, kar je mogoče kakor koli zaznati, misliti ali zapisati kot razliko od nečesa drugega. V tem okolju seveda merilo resnice kot ustrezanje misli stanju stvari ni zadovoljivo. Potrebna je etika infosfere – Luciano Floridi jo razvija predvsem v knjigi *Etika informacije* – pa tudi način, kako se je mogoče odzvati na problemsko situacijo kot inforg v infosferi. Odgovor je v Floridijevi *Logiki informacije*, ki je pravzaprav načrtovanje in konstruktorstvo v inženirsko-oblikovalskem pomenu besede.

5 LOGIKA SNOVANJA IN IZDELOVALKINA VEDNOST AB ANTERIORI

Iz turingovskega informacijskega obrata izhajajo tri lekcije, ki so Floridiju podlaga za razumevanje infosfere in razvoj filozofije informacij. Prva je zahteva po jasnem zavedanju o tem, na kateri ravni abstrakcije delujemo; drugo je obdelava informacij ter njene znanstvene in tehnološke posledice; tretjič, po informacijski revoluciji je informacija temeljni koncept nižjega reda, s katerim izražamo in povezujemo višje koncepte (Floridi, 2019, 208–211). Filozofija informacij lahko po eni strani vodi namensko konstrukcijo našega intelektualnega okolja in sistematično obravnavo konceptualnih temeljev sodobne družbe, po drugi strani pa sodeluje pri razumevanju informacijskih aktivnosti, ki omogočajo konstrukcijo, konceptualizacijo in moralno skrbništvo realnosti, naravne in umetne, fizikalne in antropogene. Poenostavljeno rečeno, filozofija informacij omogoča človeku, da osmišlja svet in ga odgovorno konstruira. Floridijevo tetralogijo o filozofiji informacij sestavljajo: epistemološka analiza (*Filozofija informacije*), normativna analiza (*Etika informacije*), konceptualna logika semantičnih informacij (*Logika informacije*) in študija priložnosti za načrtovanje človeškega projekta v informacijskih družbah (*Politika informacije*, prvi del četrte knjige je že izšel pod naslovom *Etika umetne inteligence*).

V knjigah iz tetralogije si Floridi s filozofijo informacij prizadeva zaobrniti štiri zgrešene predstave, ki jih je mogoče ilustrirati ob Shannonovem komunikacijskem modelu (pošiljatelj, sporočilo, sprejemnik, kanal), ki se odražajo v epistemologiji, metafiziki, etiki in logiki. V epistemologiji predlaga osredotočenje na aktivno pošiljateljico oz. izdelovalko (saj je vedeti enako konstruirati) namesto na pasivno sprejemnico oz. potrošnico znanja. Metafizika naj se ne osredotoča na relata (pošiljateljica, proizvajalka, agentka, prejemnica, potrošnica, pacientka) kot entitete, pač pa na »sporočila/relacije, saj dinamične strukture vzpostavljajo strukturirano«. Etiko naj bi gradili z vidika pacientke (ker smo dobri, če skrbimo, spoštujemo, toleriramo), ne pa z vidika agentke. V logiki naj bi kanale za komunikacijo uporabljali ne za utemeljevanje naših zaključkov, ampak za prenos informacij iz različnih virov, ker je logika oblikovanje informacij, je torej logika relata in skupkov relacij, ne pa logika stvari, ki nosijo predikate (Floridi, 2019, xii).

Knjiga *Logika informacije* »je konstrukcionistična študija konceptualne logike semantičnih informacij, ki jih obravnavamo kot model (*mimesis*) in kot tehnični načrt [*blueprint*] (*poiesis*).« Konstrukcionizem je kantovskega tipa: do sveta na sebi nimamo neposrednega dostopa, temveč do realnosti dostopamo prek vmesnikov, ki jim rečemo ravni abstrahiranja. Svet nam daje podatke (omejene dostope), in s tem ko jih spreminjamo v informacije, delujemo kot semantični stroji, gradimo model sistema, ki ni reprezentacija sistema, ampak interpretacija oz. razdelava podatkov o sistemu. Modeliranje ni samo ukvarjanje z nečim, kar je, ampak tudi načrtovanje tega, kar bi lahko bilo oz. bi moralo biti. Spoznavanje je načrtovanje, oblikovanje. Logika načrtovanja pa je izdelava, transformacija, in s tem izboljšanje predmeta našega védenja (Floridi, 2019, xi).

Floridi ugotavlja, da »obstajajo tri konceptualne logike informacije kot modeliranje sistema in tretja je logika načrtovanja kot logika zahtev« (Floridi, 2019, 204). Prvi dve smo podedovali od modernizma, to sta: »Kantova *transcendentalna logika pogojev možnosti* sistema in Heglova *dialektična logika pogojev, ki uravnavajo ne/stabilnost sistema*« (Floridi, 2019, 188). Nobena od njiju ni konceptualna logika informacij o zahtevah, ki zadostujejo za izvedljivost sistema, tj. nobena ni logika načrtovanja, za katero se zavzema Floridi.¹⁸ V obeh primerih gre za logiko nujnih pogojev, ne pa za logiko zadostnih pogojev; oba pristopa namreč modelirata sistem, ki obstaja, torej v smeri od sistema k modelu, iščeta vzorce in splošna načela, ki opisujejo obstoječi sistem, sta konstrukcionistična v širšem pomenu, saj raziskujeta, kako je sistem nastal in njegovo dinamiko, nobeden od njiju pa

¹⁸ Floridi pojasni razmerje med svojim pristopom in pristopom Herberta A. Simona, ki razlaga logiko načrtovanja kot hevrstiko oz. iskanje dobrih rešitev v prostoru možnih svetov (Simon, 1988, 69): pri Simonu je poudarek na logiki, ki bo pomagala najti prave odgovore, Floridija pa, kot pravi, zanima logika, ki bo pomagala zasnovati prava vprašanja (Floridi, 2019, 189).

ne izhaja od modela kot načrta za konstrukcijo bodočega sistema. Te tri konceptualne logike informacij ustrezajo trem perspektivam poenostavljanja pri modeliranju sistema, in sicer: s pogledom, usmerjenim v preteklost (naravoslovne znanosti raziskujejo, kako je sistem nastal, da je tak, kot je), sedanost (družboslovne znanosti zanima, kako sistem vzpostavlja ravnotežje) in prihodnost (inženirji in oblikovalci se ukvarjajo z vprašanjem, kako načrtovati sistem). Tako Kantova transcendentalna logika kot Heglova dialektična logika informacij sta uporabljeni pogosto tudi za razlaganje, kako se sistem zgradi, torej v perspektivi prihodnosti, vendar neustrezno. V primeru Kantove transcendentalne logike poenostavitev pripelje do »degeneracije« problema,¹⁹ saj v realnosti ne srečujemo enoznačnih sistemov, za katere so nujni pogoji hkrati tudi zadostni pogoji, ampak lahko z vzvratno analizo sistemov ugotovimo zgolj, kateri pogoji so bili izpolnjeni, da so ti sistemi taki, kot so. Drugi ugovor izvira iz »konceptualističnega pragmatizma« (Clarence Irvinga Lewisa), ki ugotavlja, da so izbrane ravni abstrakcije odvisne od namena in konteksta pragmatičnega presojanja, če pa historiziramo in socializiramo transcendentalnost, enoznačnosti ni več, saj med pogoji izbiramo. Floridi sklene, da je Kantov pristop primeren za rekonstrukcijo obstoječih sistemov z modeli, ne pa za zasnovo modela, ki enoznačno konstruira prihodnji sistem (Floridi, 2019, 188–193).

O tem problemu lahko razmišljamo skozi računalniško generativno umetnost, ki temelji na algoritmih. Franc Solina v članku *Preservation of Early Computer-Based Art Using ChatGPT* pokaže, da je mogoče algoritemsko opisati umetniška dela npr. Vere Molnár in te algoritme uporabiti za rekonstrukcijo njenih del. Opis posameznega dela v obliki psevdo kode ali pa v vsakdanjem jeziku vnese v ChatGPT, ki izdelava programsko kodo za Processing, risarski računalniški program, in pregleda ter ovrednoti rezultate izrisa. Izkaže se, da rezultati tudi po več poskusih ne reproducirajo dejanskega videza umetniških del, da so odstopanja očitna in jih lahko artikuliramo v jeziku likovne teorije (ki opisuje likovno prakso), iz česar sledi naslednji korak iteracije, ki algoritem dopolni z novim pogojem oz. navodilom, itd. Ta iterativni proces, ki se skuša približati natančni rekonstrukciji sistema, lahko ponavljamo zelo dolgo, nazadnje se odločimo, da podamo točna navodila (x in y koordinate za vsak likovni element na izbranem originalnem delu) in se odrečemo variabilnosti generativnega procesa. Variabilnost je namreč širše polje možnih slik, ki bi jih avtorica (ali kdor koli, tudi računalnik) lahko izdelala na podlagi izhodiščnega algoritma, vendar jih ni izdelala, ampak je iterativno (sledječ likovni logiki, ki omejuje izbor glede na kompozicijo elementov in osebno intenco) izdelala samo eno konkretno rešitev (ali nekaj njih). Naš primer pokaže, da ima razlika med transcendentalno in izdelovalkino logiko svojo limitu,

19 V matematičnem pomenu besede, npr. daljica je degeneriran trikotnik, ko dve oglišči sovpadata.

natančen opis potrebnih pogojev je dolg, vendar končen, konča se tam, kjer naštejemo vse zadostne pogoje za natančno določen sistem. Variabilnost generativne računalniške umetnosti po drugi strani zamejuje nabor možnih slik, ki ustrezajo slogu umetnice, njeni generativni matriki likovnega izraza (Muhovič, 2019), ki se vzpostavlja s konkretiziranimi deli, ki jih lahko opišemo z naborom pravil oz. informacijskim modelom. Model sloga deluje na višji ravni abstrakcije in je splošnejši kot informacijski model vsakega konkretiziranega umetniškega dela.

V vsakem načrtovalskem procesu gre za ciklično izmenjavo modela kot načrta za prihodnji sistem, realizacijo sistema, analizo obstoječega sistema in izgradnjo njegovega informacijskega modela, ki se ga potem uporabi kot načrt za naslednji sistem (Floridi, 2019, 199). To je postopek iterativnih izboljšav, ki pripelje do novih rešitev. Tudi na področju razvoja algoritmov oz. nevronske mreže umetne inteligence lahko sklepamo, da se bodo ta orodja še naprej izboljševala (kot so se v zadnjih dveh letih z veliko hitrostjo) in nazadnje prišla do zares prepričljivih rešitev. Ali to pomeni, da bodo tudi na področju ustvarjanja in prepoznavanja podob, torej računalniškega vida, preseгла sposobnosti človeka, torej znala ustvariti zares kakovostno likovno podobo v stilu nekega avtorja (prim. Korenič Tratnik et al., 2023)? Ali bodo sposobna tudi invencije novih umetniških stilov, ne samo reprodukcije obstoječih? Likovnim umetnikom bo v tem primeru ostala samo njihova intenca, morda bo tudi to intenco mogoče zaznati neposredno prek možganskega vmesnika, s čimer se izognemo inženiringu uspešnega besednega ukaza (prim. *Report of the International Bioethics Committee of UNESCO (IBC) on the Ethical Issues of Neurotechnology*, 2021). Na podlagi te ideje, da se bo tehnološki razvoj v bližnji prihodnosti izpopolnjeval in pripeljal do zares učinkovitih rešitev – npr. da bodo samovozeča vozila kmalu varnejša od voznikov, saj bomo dosegli stopnjo njihovega izpopolnjenja, ko bodo povzročila bistveno manj nesreč, kolikor jih povzročijo zmotljivi, nepozorni človeški vozniki –, je mogoče trditi, da ne smemo zavirati razvoja kljub trenutnemu slabemu delovanju, saj bi s tem ogrozili prihodnja življenja, ki bodo rešena ... (za več o takih izzivih prim. Floridi, 2023). Ko bodo umetni agenti presegli človeške sposobnosti (podobno kot pri šahu in go), bo edina razlika med človekom in računalnikom to, da ima človek neko intenco v nekem kontekstu, da se zaveda svojega védenja, medtem ko računalnik tega nima, ima zgolj nabor podatkov in povezav med njimi. John Searle ponazori to stanje s primerom kitajske sobe, kjer dobimo vprašanje, zapisano s kitajskimi pismenkami na karti, ter posedujemo sistem, kjer vsaki karti pripada ustrezna karta, tako da lahko na vprašanje, ki ga ne razumemo, odgovorimo s karto, na kateri je v kitajskih pismenkah zapisan pravilen odgovor, ki ga prav tako ne razumemo.²⁰

20 *Discussion of Artificial Intelligence with John Searle and Luciano Floridi* – YouTube, T06:54–38:09, https://www.youtube.com/watch?v=b6°_7HeowY8 (5. 4. 2024).

Floridi predlaga tezo, da smo ljudje edini informacijski agenti, ki informacije produciramo v obliki modelov, do tega pa je prišlo z zdrsom, napako (*glitch*), ki je bila v evoluciji slučajna in edinstvena in se po vsej verjetnosti ne bo ponovila, da bi tako postali inteligentni tudi stroji (Floridi, 2019, 97).

Načrtovanje modela je epistemološka dejavnost, ki poraja načrtovalnikovo védenje, to je poseben primer izdelovalnikovega védenja (*maker's knowledge*), ki je kontingentno, sintetično, šibko *a priori* oz. *ab anteriori* in o katerem izdelovalke ne moremo informirati. Floridi definira tretje polje vednosti, ki ga izdelovalka pridobi skozi izkušnjo in stoji vmes med védenjem *a priori* in védenjem *a posteriori*: »Izdelovalnikova vednost je vednost *ab anteriori*. Kontingentna, sintetična propozicija *p* o sistemu *s* (informacija *p*) je resnica *ab anteriori*, če in samo če jo lahko spoznamo z interakcijo z *s*, tako da naredimo *p* resničen« (Floridi, 2019, 183). Drugače povedano, »resnico *ab anteriori* lahko spoznamo samo tako, da svet spremenimo na način, da s tem postane obravnavana trditev resnična oz. postane trditev svetu ustrezna« (Floridi, 2019, 184). »Načrtovanje ni empirična vrsta eksperimentiranja, pač pa neodvisna spoznavna praksa, skozi katero lahko pridobimo pristno *ab anteriori* vedenje« (Floridi, 2019, 193). Gre za premik od mimetičnega spoznavanja, ki opisuje realnost, k poietičnemu, izdelovalskemu, ki ga uporabljamo pri spreminjanju sveta, upravljanju in ustvarjanju artefaktov. Danes je npr. posebej pomembna poietična praksa računalništvo, saj razvija algoritme, tehnologije, simulacije in znanost o podatkih, ki jih uporabljajo tudi druge discipline (Floridi, 2019, 194). Taka poietična znanost začne pri modelu, načrtu in iz njega zgradi sistem. Pri načrtovanju sistema specificiramo ekspliciten, neprazen, končen in popoln nabor zahtev, ki jim mora sistem zadostiti. Te zahteve so dveh vrst: nefunkcionalne (opisujejo arhitekturo sistema) in funkcionalne (opisujejo delovanje sistema). Na zasnovo sistema vplivajo tudi zahteve v zvezi z viri, ki so na voljo za izgradnjo sistema in njegovo delovanje (Floridi, 2019, 200). Sistem mora zadostiti vsem tem zahtevam, hkrati pa to ni edini sistem, ki zadosti tem zahtevam. Gre za logično izpeljavo kondukcije (ne za dedukcijo, indukcijo ali abdukcijo), ki vodi od zahtev do sistema, ki jim zadosti. Izbira med različnimi sistemi, ki zadostijo določenim zahtevam, pa je pragmatična, osnovana na politiki, tj. namernem naboru načel, ki vodijo odločitev in dosežejo želeni rezultat (Floridi, 2019, 202). Naši modeli sveta morajo biti dosledni (da ne delujejo kontradiktorno, ko ima akcija za posledico tako določeno akcijo kot tudi njeno negacijo), saj naš primarni namen ni zgolj epistemološki (*opis* sistema je lahko tudi kontradiktoren), ampak je pragmatičen, želimo interagirati s svetom, graditi dobro delujoče artefakte. Ker je doslednost pogoj za dobro delovanje, moramo privzeti ravni abstrakcije, ki generirajo dosledne modele (Floridi, 2019, 196–197).

Floridi navaja štiri razloge, zakaj ima konceptualna logika informacij kot logika načrtovanja danes pomembno vlogo. Prvič, pojavi digitalne

kulture »razločijo pare prisotnost-lokacija, pravo-teritorialnost, lastništvo-uporaba, uspešno delovanje-inteligenca« in s tem reontologizirajo svet, naredijo fluidne tako stvari kot tudi ideje o stvareh. Digitalno je kompleksna preobrazba sveta, ki ponudi več sredstev in manj omejitev, kar lahko izkoristimo z logiko načrtovanja, ki zadostuje zahtevam. »Drugič, digitalno postavlja nove izzive, konceptualne in etične.« Ti izzivi so odprti, lahko jih rešimo na več kot en način, hkrati pa ta »odprtost kliče po jasnem razumevanju, kako načrtujemo rešitve, kako lahko te rešitve bolje ustrezajo zahtevam, ki so jih motivirale, in kako se lahko zahteve razvijajo in izboljšujejo, zato da bi izpolnile namene, ki jih poganjajo.« Tretjič, konceptualna logika načrtovanja je danes potrebna, »ker je naša vednost vedno bolj konstrukcionistična«. Nazadnje, »esenca filozofije ni logika, pač pa je načrtovanje, logika je le druga opcija, ko načrtovanja ni. Čas je, da se filozofija opremi ne samo s transcendentalno in dialektično logiko, pač pa tudi z logiko zahtev, da si bo lahko izmislila nove odgovore za odprta vprašanja, ki jih postavlja informacijska revolucija« (Floridi, 2019, 204–205).

6 INFORMACIJSKI MODELI V DIGITALNI HUMANISTIKI

Primer umetnih informacijskih organizmov, povezanih z zbirkami slikovnih podob in zasnovanih z vidika določene ravni poenostavljanja za določeno tehnologija prikaza, ilustrira situacijo v humanistiki po informacijskem obratu. Gre za področje digitalne humanistike, kjer se algoritemske informacijske tehnologije vključijo v procese humanistične interpretacije prek načrtovanja informacijskih modelov in ustvarjajo *ab anteriori* vednost izdelovalke.

Ali si lahko danes ogledujemo veliko pregledno razstavo Rembrandtovih slik, ne da bi o njih razmišljali tudi v kontekstu in odnosu do sodobnih informacijskih tehnologij? Gotovo. Vseeno pa je razstavo v Rijksmuseumu spremljal projekt *Naslednji Rembrandt (The Next Rembrandt, 2016)*, ki je realiziral razmisleke o slikarjevem opusu kot informacijskem sistemu s pomočjo dveh modelov: prvič, izdelali so nov Rembrandtov slikarski portret, drugič, izdelali so glasovni model Rembrandta, ki v seriji videov uči študente slikati. Obe rekonstrukciji sta bili zgrajeni na podlagi analize podatkov in v interdisciplinarnem sodelovanju umetnostnih zgodovinarjev, jezikoslovcev in računalničarjev. Nov Rembrandtov portret so izdelali po naslednjem postopku: z analizo digitalnih reprodukcij njegovih del so izluščili merila za izbor motiva, njegova dela so tudi 3D-skenirali (površino barve in poteze s čopičem), osredotočili so se na portrete, jih analizirali po starosti in spolu ter izmerili obrazne proporce, določili so značilnosti novega tipičnega portreta, ki ga bodo generirali zgolj iz podatkov, za kar so iz zbirke originalnih del izluščili značilke, povezane s sestavnimi deli portreta,

primerjali so oči, nosove, usta itd. na originalnih slikah in s pomočjo statistične analize in algoritmov naredili tipično oko, tipičen nos, usta, ovratnik, klobuk, obrazne proporce itd., nazadnje so novi portret 3D-natisnili, za ta namen so izdelali višinske karte in jih uporabili za simuliranje videza debeline nanosov barve. Drugo rekonstrukcijo, Rembrandtov glas, so rekreirali iz njegovega avtoportreta (gre za obratno forenzično konstrukcijo), izmerili so obrazne dele in rekonstruirali lobanjo, iz nje velikost glasilk in vokalnih kanalov, pri čemer velja opozoriti, da metoda ni eksaktna in vključuje veliko mero interpretacije. Rembrandt je bil tudi učitelj – njegovo učno uro so pustvarili v obliki glasovnih navodil, kako naslikati portret, pri tem so uporabili njegov računalniško rekonstruiran glas. Besedilo so sestavili na podlagi treh znanih Rembrandtovih slikarskih tehnik in drugih znanih dejstev o njegovem načinu slikanja, upoštevaje pričevanja in interpretacije o njegovi osebnosti in s pomočjo analize jezika iz njegovih ohranjenih pisem. Pri obeh rekonstrukcijah, tj. novem portretu in Rembrandtovem glasu oz. večdelni učni uri, je seveda veliko prostora za izboljšave, posebej pri portretu likovno vešče oko hitro zazna nekatere nepravilnosti, vendar pa je bistveno, da sta obe rekonstrukciji zgolj informacijska modela, ki opisujeta sistem slikarjevega dela, ne zamenjajemo ju za novo umetniško delo. Gotovo je za gledalko bolj informativna predstavitev postopka izgradnje obeh modelov kot pa občudovanje »novega«, tj. računalniško generiranega Rembrandtovega slikarskega dela. Namen informacijskih modelov je spoznavanje sistema z metodo izdelave: izdelamo informacijski model sistema, ga primerjamo s podatki o sistemu, ki naj bi ga model opisal, in na osnovi primerjave izboljšujemo. Informacijsko modelirana realnost pa odpira nadaljnje pragmatične in etične vidike ter vprašanja, ki morajo postati osmišljen del upravljanja sodobnega sveta.

Lliteratura

- Battelle, J. (2010): *Iskanje: Kako so Google in njegovi tekmeči na novo napisali pravila posla in preoblikovali našo kulturo*. Ljubljana, Pasadena.
- Berka, K., Mleziva, M. (1971): *Kaj je logika?* Ljubljana, Cankarjeva založba.
- Church, A. (1937): Recenzija članka: A. M. Turing. On computable numbers, with an application to the Entscheidungsproblem. Proceedings of the London Mathematical Society, 2 s. vol. 42 (1936–7), 230–265. *The Journal of Symbolic Logic*, 2, 1, 42–43.
- Dijkstra, E. W. (1967): The Structure of the "THE"-Multiprogramming System. V: *SOSP '67: Proceedings of the first ACM symposium on Operating System Principles*, 10.1–10.6.
- Esposito, E. (2022): *Artificial Communication: How Algorithms Produce Social Intelligence*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Floridi, L. (2011): *The Philosophy of Information*. Oxford, OUP.
- Floridi, L. (2013): *The Ethics of Information*. Oxford, OUP.
- Floridi, L. (2019): *The Logic of Information*. Oxford, OUP.
- Floridi, L. (2023): *The Ethics of Artificial Intelligence*. Oxford, OUP.
- Foucault, M. (1991): Oko oblasti. V: Foucault, M., Dolar, M. (ur.): *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana, Krt, 41–56.
- Hoare, C. A. R., He, J. (1998): *Unifying Theories of Programming*. London, Prentice Hall.
- Korenič Tratnik, S., Miklavčič, R., Krivec, J., Batagelj, B., Solina, F. (2023): O tehno logiki likovnega stila: generiranje slik z umetno inteligenco na primeru izbranih slovenskih slikarjev. *Likovne besede*, 124, 4–19.
- Mancosu, P., Zach, R. (2015): Heinrich Behmann's 1921 Lecture on the Decision Problem and the Algebra of Logic. *Bulletin of Symbolic Logic*, 21, 2, 164–187.
- Manovich, L. (2001): *The Language of New Media*. Cambridge, London, The MIT Press.
- Medvidovic, N., Taylor, R. N., Whitehead, E. J. Jr. (1996): Formal Modeling of Software Architectures at Multiple Levels of Abstraction. V: *Proceedings of the California Software Symposium*, 14 April 1996, Los Angeles, 28–40.
- Muhovič, J. (2019): Rethinking Painting Style from the Phenomeno-logical Perspective. *Fine Art and Axiomatic Method. Phainomena*, 28, 108/109, 127–155.
- Petzold, C. (2008): *The Annotated Turing: A Guided Tour Through Alan Turing's Historic Paper on Computability and the Turing Machine*. Indianapolis, Wiley.
- Russell, S., Norvig, P. (2021): *Artificial Intelligence: A Modern Approach* (4th Edition). Hoboken, NJ, Pearson.
- Sosič, B. (ur.) (2021): *Priročnik za dokumentiranje muzejskih zbirk*. Ljubljana, Skupnost muzejev Slovenije.
- Simon, H. A. (1988): The Science of Design: Creating the Artificial. *Design Issues*, 4, 1–2, Designing the Immaterial Society, 67–82.
- Solina, F. (2023): *Preservation of Early Computer-Based Art Using ChatGPT*. V: Franco, Francesca (ur.), Burbano, Andrés (ur.): *Re:source, the 10th International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology, 13-16 September 2023, Venice, Italy, roceedings, Venice: Resource Press*, 335–338.
- Turing, A. (1936): On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem. *Proceedings of the London Mathematical Society*, 42, 230–265.

- Turing, A. (1937): A Correction. *Proceedings of the London Mathematical Society*, 43, 544–546.
- Turing, A. (1950): Computing Machinery and Intelligence. *Mind*, 59, 236, 433–460.
- Vaupotič, A. (2014): Teorija tehno-slike Viléma Flusserja. *Primerjalna književnost*, 37, 2, 151–163.
- Vaupotič, A. (2019): *Vprašanje realizma*. Nova Gorica, Založba Univerze v Novi Gorici.
- Vaupotič, A., Bovcon, N. (2013): Obrat po prostorskem obratu: umetniškoraziskovalni pristop. *Primerjalna književnost*, 36, 2, 225–244.
- Wittgenstein, L. (1976): *Logično filozofski traktat*. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- Zeigler, B. P., Muzy, A., Kofman, E. (2018). *Theory of Modeling and Simulation: Discrete Event & Iterative System Computational Foundations* (3th Edition). New York, Academic Press.

Spletni viri

- Brin, S., Page, L. (1998): The Anatomy of a Large-Scale Hypertextual Web Search Engine, <http://infolab.stanford.edu/~backrub/google.html> (2. 4. 2024).
- Carrigan, M. (2014): Can We Have a 'Turn' to End All Turns?, <https://markcarrigan.net/2014/07/13/can-we-have-a-turn-to-end-all-turns/> (2. 4. 2024).
- Hoare, C. A. R. (1972): Notes on Data Structuring. V: Dahl, O.-J., Dijkstra, E. W., Hoare, C. A. R. (1972): *Structured Programming*. London, New York, Academic Press, <https://dl.acm.org/doi/pdf/10.5555/1243380> (6. 4. 2024).
- International Bioethics Committee, UNESCO (2021): Report of the International Bioethics Committee of UNESCO (IBC) on the Ethical Issues of Neurotechnology. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378724> (6. 4. 2024).
- Morris, W. E., Brown, C. R. (2023): David Hume. V: Zalta, E. N., Nodelman, U. (ur.): *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2023 Edition)*, <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/hume> (3. 4. 2024).
- Strokovna skupina na visoki ravni za umetno inteligenco pri Evropski komisiji, AI HLEG (2019): Etične smernice za zaupanja vredno umetno inteligenco. Evropska komisija, https://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=60438 (2. 4. 2024).
- Strokovna skupina na visoki ravni za umetno inteligenco pri Evropski komisiji, AI HLEG (2019): Opredelitev umetne inteligence: Glavne zmogljivosti in znanstvene discipline. Evropska komisija, https://ec.europa.eu/newsroom/dae/document.cfm?doc_id=60667 (2. 4. 2024).

Video vsebine

- Discussion of Artificial Intelligence with John Searle and Luciano Floridi. The New York Conference »Technology and the Human Future«*, 21. 10. 2016, Fritt Ord, Oslo – YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=b6o_7HeowY8 (5. 4. 2024).

Povzetki

Abstracts

KAJA KRANER**»Tehnološki materializem« v sodobni likovni umetnosti: nekaj izhodišč**

V prispevku predlagamo razmislek o tehnologiji in tehnološkem na področju likovnih umetnosti, ki se opira na filozofijo tehnologije in medijske teorije, ki temeljita na filozofiji narave, ne pa izključno na filozofiji informacije. Posebnost teh prispevkov je, da v ospredje postavijo materialnost, ne le semantične vidike poljubnih umetnih objektov in procesov, kar med drugim izhaja iz težnje po prelamljanju s t. i. hilomorfičnim modelom razumevanja razmerja med obliko in materijo/snovjo. Na tej podlagi v prispevku predlagamo razširjeno in materialistično razumevanje tehnologije, ki je eno od možnih izhodišč za obravnavo likovnih oblikotvornih in formulacijskih postopkov kot imanentno tehnoloških. V drugi polovici prispevka se ob dodatnem opiranju na novejšo novomaterialistične prispevke na področju estetike in umetnostne teorije osredotočimo na analizo izbranih umetniških del, ki afirmirajo vršljivost materije/snovi in izhajajo iz razširjenega pojmovanja tehnologije, zaradi česar posredno ali neposredno vključujejo tudi razmisleke o ekologiji, tj. odnosih in modelih odnosnosti med stvarmi, vključno z odnosi med človeškimi in nečloveškimi akterji.

Ključne besede:

tehnologija, materializem, oblikotvorni postopek, hiperobjekt, okolje

"Technological Materialism" in Contemporary Visual Art: Some Starting Points

In this paper, we propose a reflection on technology and the technological in the field of the visual arts, drawing on the philosophy of technology and media theory, which are based on a philosophy of nature, not exclusively on a philosophy of information. The distinctive feature of these contributions is that they foreground materiality, not only the semantic aspects of arbitrary artificial objects and processes, which stems, among other things, from the tendency to break with the so-called hylomorphic model of understanding the relationship between form and matter/substance. On this basis, the paper proposes an expanded and materialist understanding of technology, which is one possible starting point for considering artistic formative and formulation processes as inherently technological. In the second half of the paper, further recognising recent neomaterialistic contributions in the field of aesthetics and art theory, we focus on the analysis of selected artworks that affirm the materiality of matter/substance and that derive from an expanded notion of technology, and therefore also include, directly or indirectly, considerations of ecology, i.e. the relations and models of relationality between things, including the relations between human and non-human actors.

Keywords:

technology, materialism, formative process, hyperobject, environment

MOJCA PUNCER

Posthumanizem skozi feministično perspektivo: umetnica – žival – svet

V prispevku izhajamo iz ideje sveta, ki pušča za sabo model moderne humanistične misli, po kateri je človek tvorec sveta, medtem ko je živali svet odtegnjen. Pri tem poskušamo prelomiti s stopenjsko razliko po meri človeka in se izogniti antropocentrizmu ob siceršnjem upoštevanju aktualnega kriznega stanja (posledice globalnega segrevanja itn.), ki ga naznanja nastop t. i. antropocena. Tovrstne težnje v zadnjem desetletju izpostavljajo okoljski študiji ter »novi« realizmi in materializmi v humanistiki in umetnosti, pri čemer nas zanimajo zlasti konceptualna orodja in prakse feminizma, s pomočjo katerih skušamo premisliti določene umetniške prakse, ki bolj ali manj eksplicitno obravnavajo problematiko posthumanizma. Izbrana dela treh slovenskih umetnic, Robertine Šebjanič, Maje Smrekar in Polonce Lovšin, interpretirana skozi feministični filter, naslavljajo različne pristope feministične (umetnostne) teorije in kritike, ki jih razlikam navkljub povezuje prizadevanje za transformativno mišljenje v odnosu do miselne zgradbe zahodnega humanizma oziroma za drugačno zamišljanje sveta. (1) Interdisciplinarne umetniške raziskave Robertine Šebjanič se osredotočajo na različne vidike vodnih okolij in služijo kot izhodišče za raziskavo širših družbenih vprašanj. Serija njenih projektov na temo ogroženih endemičnih vodnih živalskih vrst iz različnih kulturnih kontekstov je navdihujoča tudi za sodobno feministično misel, kot je na primer posthumana feministična fenomenologija. (2) Intermedijska umetnica Maja Smrekar s svojim delom pretresa paradigmo tehoznanosti, vprašanje družbene reprodukcije ter dominanten heteronormativni ustroj družine skozi sklepanje zavezništva, celo iskanje sorodstva na liniji človek – pes v sedanjem stanju krize skrbi in trajnosti življenja, kar je v sozvočju z določenimi stališči ekofeminizma. (3) Večmedijska umetnica Polonca Lovšin pri načrtovanju skupnostnega vrta sledi gibanju kože po opuščnem gradbišču. Umetniško akcijo, v kateri je umetnica prevedla gibanje živali v načrt bodočega vrta, lahko razumemo skozi preobrat k feministični večvrstni politični ekologiji, ki stavi na človeško-nečloveško koprodukcijo, medtem ko si prizadeva za novo politiko ekologij skrbi v času planetarne katastrofe. Prispevek predstavi in teoretsko ovrednoti načine, kako izbrane umetniške prakse prispevajo k artikulaciji mišljenja onkraj okvirov zahodne miselne tradicije.

Ključne besede:

posthumanizem, feminizem, razmerje človek – žival, sodobna umetniška praksa, Robertina Šebjanič, Maja Smrekar, Polonca Lovšin

Posthumanism Through a Feminist Perspective: Artist – Animal – World

In this paper, we draw on the idea of a world that leaves behind the model of modern humanistic thought, according to which man moulds the world, while the animal is alienated from it. In doing so, we try to break with the human-centred differentiation and avoid anthropocentrism, while taking into account the current state of crisis (the consequences of global warming, etc.) heralded by the onset of the so-called Anthropocene. These tendencies have been highlighted in the last decade by environmental studies and by the “new” realisms and materialisms in the humanities and the arts, and we are particularly interested in the conceptual tools and practices of feminism, through which we seek to rethink certain artistic practices that more or less explicitly address the issue of posthumanism. The selected works by three Slovenian artists, Roberta Šebjanič, Maja Smrekar and Polonca Lovšin, interpreted through a feminist filter, address different approaches of feminist (art) theory and criticism, which, despite their differences, are united by the aspiration for transformative thinking in relation to the thought structure of Western humanism, or for a different way of conceptualising the world. (1) Roberta Šebjanič’s interdisciplinary artistic research focuses on various aspects of aquatic environments and serves as a starting point for the exploration of broader social issues. Her series of projects on endangered endemic aquatic species from different cultural contexts is also inspiring for contemporary feminist thought, such as posthuman feminist phenomenology. (2) Intermedia artist Maja Smrekar’s work shakes up the paradigm of technoscience, the question of social reproduction and the dominant heteronormative family structure through the forging of alliances, even the search for kinship within the human–dog relationship, in the current state of crisis and the sustainability of life, which is in harmony with certain ecofeminism positions. (3) In designing a community garden, multimedia artist Polonca Lovšin follows the movement of a goat on an abandoned construction site. The artistic performance, in which the artist translated the movement of the animal into a layout for a future garden, can be understood through a shift towards a feminist, multi-species political ecology that relies on human-non-human co-production, while striving for a new politics of considerate ecology in a time of planetary catastrophe. The paper presents and theoretically evaluates ways in which the selected artistic practices contribute to the articulation of thinking beyond the Western tradition of thought.

Keywords: posthumanism, feminism, human–animal relationship, contemporary art practice, Robertina Šebjanič, Maja Smrekar, Polonca Lovšin

URŠULA BERLOT POMPE

Mimesis in umetnost v času nevromorfnih tehnologij

Sodobna odkritja v razvoju umetne inteligence se interdisciplinarno povezujejo z odkritji v nevroznanosti, kibernetiki in biomimetiki. Temeljna tendenca pri raziskovanju inteligentnih strojev temelji na posnemanju možganskih procesov; gre torej za posebno obliko mimetičnih postopkov, kjer tehnološko posnema organsko, torej naravno. Odkritje nevromorfnih tehnologij (sinaptičnih čipov in umetnih nevronov) je kibernetičnim možganom omogočilo visoko stopnjo plastičnosti, torej prilagodljivosti in odzivnosti na hitre spremembe vnesenih podatkov ter njihovo obdelavo, ki je bližje organizmu kot mehanizmu. Ločevanje med umetnim in naravnim, ki je še pred desetletjem temeljilo na izpostavljanju razlik med umetnimi sistemi, ki jih poganja programirana koda (determinizem), in živimi, čutečimi organizmi, ki so epigenetsko odzivni na okolje, postaja vse bolj obsoletno.

V humanističnih znanostih, filozofiji, estetiki in umetnosti se porajajo miselne tendence, ki poskušajo razumeti širši pomen integracije pametnih strojev v procesih komunikacije, ustvarjalnosti in imaginacije na ravni družbe ali posameznika, saj uporaba umetne inteligence sproža vidne spremembe mentalnih procesov individuacije, kognicije, pomnjenja, razmišljanja in doživljanja. Prispevek se opira na izbrane filozofske premise o tehnološkem (Malabou, Stiegler) ter razmišlja o vidikih nove tehnološke mimetičnosti v razmerju do tradicionalnih pojmov pasivnega mimesisa in imitacije, razlik med kopijo in originalom, modelom in simulacijo. Koncept mimesisa v luči sodobnih nevroznanstvenih konceptov možganske plastičnosti in zrcalnih nevronov (fiziološke podlage posnemanja, empatije in sočutja) z aplikacijami v domeni kibernetike in nevrotehnologij pridobiva nove pomene, saj poraja vprašanja o vlogi posnemanja, imaginacije in ustvarjalnosti v procesih konstitucije zavesti in sebstva tudi pri inteligentnih strojih.

Ključne besede:

nevroznanost, nevromorfne tehnologije, mimesis, posnemanje, umetna inteligenca

Mimesis and Art in the Age of Neuromorphic Technologies

Modern advances in the development of artificial intelligence are interdisciplinary with discoveries in neuroscience, cybernetics and

biomimetics. The basic tendency in intelligent machine research is to mimic brain processes; it is therefore a special form of mimetic process, where the technological mimics the organic, i.e. the natural. The discovery of neuromorphic technologies (synaptic chips and artificial neurons) has enabled the cybernetic brain to have a high degree of plasticity, i.e. adaptability and responsiveness to rapid changes in the input of data, and to process it in a way that is closer to an organism than a mechanism. The distinction between the artificial and the natural, which a decade ago was based on highlighting the differences between artificial systems driven by programmed code (determinism) and living, sentient organisms that are epigenetically responsive to their environment, is becoming increasingly obsolete.

There are emerging trends of thought in the humanities, philosophy, aesthetics and the arts that seek to understand the broader significance of the integration of intelligent machines in the processes of communication, creativity and imagination at the level of society or the individual, since the use of artificial intelligence triggers visible changes in the mental processes of individualisation, cognition, memory, thinking and experience. The paper draws on selected philosophical premises on the technological (Malabou, Stiegler) and reflects on aspects of the new technological mimetic in relation to traditional notions of passive mimesis and imitation, the differences between copy and original, model and simulation. The concept of mimesis, in the light of contemporary neuroscientific concepts of brain plasticity and mirror neurons (the physiological basis of imitation, empathy and compassion), is acquiring new meanings with applications in the domain of cybernetics and neurotechnologies, as it raises questions about the role of imitation, imagination and creativity in the processes of the constitution of consciousness and the self, even in intelligent machines.

Keywords:

neuroscience, neuromorphic technologies, mimesis, imitation, artificial intelligence

BARBARA PREDAN

Čas za čas in njegovo (ne)delovanje

Besedilo preizprašuje, kako delovati na način, ki prekinja ustaljeno. Kako prekiniti ustaljeno stanje, ki je – kot na to opozori Giorgio Agamben – pravzaprav povsem neustaljeno? Živimo namreč v času, ki se z množtvom izbir (navidezno) nenehno spreminja, medtem ko je generalizacija izjeme postala nekaj vsakdanjega, saj živimo v svetu izjemnega stanja. Živimo v svetu, kjer je začasnost izjemnosti postalo pravilo. Ali kot naš čas pronicljivo

opiše Peter Klepec, živimo v času »permanentnih ultimatov, v družbah izrednih razmer«, v družbi »superizrednih stanj«. To stanje pa se manifestira v »razvoju«, katerega učinki so postopna denaturalizacija sveta. Skupaj s postopkom denaturalizacije se premo sorazmerno spreminja tudi naš odnos do narave. Kljub številnim obstoječim alternativam se zdi, da nismo sposobni več niti misliti, kaj šele udeležiti dejanj, ki bi nam omogočila izstop iz dane krožnice našega oblastnega nasilja nad naravo. A prav to je za nas nujno. Da to izredno obremenjujoče stanje presežemo, bo namreč treba prekiniti s sedanjimi navidezno nespremenljivimi avtomatskimi procesi in procedurami. Potrebujemo dejanja, ki bodo uničila trenutni vzorec napovedi. Potrebujemo odgovor na vprašanje, kako v tej kontinuiteti izjemnega stanja, podrejenega kapitalu, sploh začeti misliti in vzpostavljati možnost delovanja, pri čemer pa ne smemo pozabiti na vse umetno okoli nas. Vse naštetje je za stroko oblikovanja nujno, saj če do spremembe ne bo prišlo s strani same stroke, bodo v spreminjanje oblikovanja prisiljeni tisti, ki bodo preživeli cunami absurdnega izjemnega stanja produkcije stvari, v katerem bivamo danes.

Ključne besede:

izredne podnebne razmere, vzdrževanje, oblikovanje, trajnostni umik, denaturalizacija

Time for Time and Its (In)Action

The paper questions how to act in a way that breaks with the established. How to break the status quo, which, as Giorgio Agamben points out, is in fact completely unstable? We live in a time that is (seemingly) constantly changing with a multiplicity of choices, while the generalisation of the exception has become commonplace, because we live in a world of emergency. We live in a world where the temporariness of emergency has become the rule. Or, as Peter Klepec insightfully describes our time, we live in a time of "permanent ultimatums, in societies of emergency", in a society of "super-emergencies". This state of affairs manifests itself in "development", the effects of which are the gradual denaturalisation of the world. Along with the process of denaturalisation, our relationship to nature is changing in a directly proportionate way. Despite the many alternatives that exist, it seems that we are no longer able to even think, let alone act, in a way that would allow us to break out of the cycle of our domination of nature. But this is what we need to do. To overcome this extremely burdensome situation, it will be necessary to break with the current seemingly immutable automatic processes and procedures. We need actions that will break the current pattern of prediction. We need an answer to the question of how, in this continuity of a state of

emergency subordinated to capital, we can even begin to think and create the possibility of action, without forgetting everything artificial around us. All of the above is essential for the design profession, because if change does not come from the profession itself, those who survive the tsunamis of the absurd state of emergency in the production of things that we are living in today will be forced to change design.

Keywords:

climate emergency, sustainment, design, sustainable retreat, denaturalisation

NADJA ZGONIK

Umetniško ustvarjanje in okoljska etika – vprašanja za sodobnost

Okoljska etika in landart (tudi earth art ali earth works) sta se kot novi disciplini, filozofska in umetnostna, začela razvijati v šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja. Spodbudil ju je družbeni, politični in ekonomski razvoj, ko v okolju ni bilo več mogoče spregledati onesnaževanja kot posledice pospešene industrializacije. Kljub identičnemu fokusu – to je odnos do narave – se načela okoljske etike in landarta razlikujejo. Prva deluje s položajev jasnih moralističnih izhodišč – prizadeva si za ohranjanje narave in to je njen osrednji cilj. Drugače je z landartom, ki ni nujno usmerjen k določenemu okoljskemu cilju, saj je osredotočen predvsem na formalistično aktivacijo zunanjega odprtega prostora in ustvarjanje z naravnimi materiali. Ameriški landart je nastajal v puščavah v monumentalnem merilu. Vprašanje je, ali so prostori, kjer se človek ne naseljuje in so še vedno nespremenjeno naravno okolje, kamor se uvrščajo divjina, puščave in globine oceanov, sploh »okolje«, torej ali je z delovanjem v takih prostorih sploh mogoče naglašati okoljske teme.

Za razliko od landarta je pri environmental artu (okoljska/ekološka/okoljskovarstvena umetnost) poraba fizičnega naravnega prostora, ki je bil pri pionirjih landarta v velikanskih dimenzijah, precej zmernejša, projekti pa ne nastajajo v geografsko oddaljenih prostorih, puščavah, temveč v urbanem okolju, niti ni nujno, da v odprtem prostoru, saj so zelo pogosto postavljeni v zaprtih javnih prostorih, muzejih in galerijah. Ta umetnost je že v izhodišču družbeno in politično angažirana, z večjo mero dostopnosti pa ima tudi več možnosti, da posreduje okoljsko sporočilo. Postavlja se vprašanje vrednotenja te umetnosti. Ali naj jo ocenjujemo skozi prizmo družbene učinkovitosti okoljskega sporočila? Je ta vidik pomembnejši od njenega umetniškega učinkovanja? Ali pa je med obema vidikoma povezava in je likovna artikulacija dejavnik, zaradi katerega je to sporočilo bolj sugestivno? Vprašanje razmerja med načeli okoljske etike in okoljskim umetniškim delovanjem ne ponuja

enostavnih odgovorov, saj posega v strukturo umetnostnega sistema, ki mu s spodmikanjem tradicionalnih kompetenc spreminja paradigmo.

V besedilu na reprezentančnih primerih umetnikov Marka Pogačnika in skupine OHO, Roberta Smithsona, Walterja de Marie, Alana Sonfista in Agnes Denes iščem odgovore, ali so umetniška dela, ki si za izhodišče postavijo odnos med človekom, živimi bitji in neživo naravo, nujno zavezana načelom okoljske etike in kako etični vidik vpliva na vrednotenje umetnosti.

Ključne besede:

okoljska umetnost, ekološka umetnost, antropocentrizem, okoljska etika, naravno okolje

Artistic Creation and Environmental Ethics – Modern Issues

Environmental ethics and land art (also earth art or earth works) began to emerge as new disciplines, philosophical and artistic, in the 1960s and 1970s. They were stimulated by social, political and economic developments, when pollution of the environment as a consequence of accelerated industrialisation could no longer be ignored. Despite the identical focus—i.e. the relationship with nature—the principles of environmental ethics and land art differ. The former operates from a clear moralistic position—it seeks to preserve nature, which is also its main goal. Land art is different, as it is not necessarily oriented towards a specific environmental goal. It focuses mainly on the formalist activation of outdoor open space and on creating with natural materials. American land art was created in deserts on a monumental scale. The question is whether spaces that are not inhabited by humans and are still unchanged natural environments, which include wilderness, deserts and the depths of the ocean, are “environments” at all, i.e. whether it is possible to address environmental issues by working in such spaces.

Unlike land art, environmental art (also known as ecological art or eco-art) is much more moderate in its use of physical natural space, which was of enormous proportions in the case of the pioneers of land art, and the projects are not created in geographically remote spaces like deserts, but in urban environments, not even necessarily in open space, as they are very often installed in enclosed public spaces, museums and galleries. Such art is socially and politically engaged from the outset, and with a greater degree of accessibility, it also has a greater chance of conveying an environmental message. This raises the question of the valuation of this art. Should we evaluate it through the prism of the social effectiveness of the environmental message? Is this aspect more important than its artistic impact? Or is there a link between the two aspects and is the artistic articulation a factor that makes the message more suggestive? The question of the relationship between the

principles of environmental ethics and environmental artistic action does not offer easy answers, since it intervenes in the structure of the art system, which is changing its paradigm by undermining traditional competences.

Using the representative examples of artists Marko Pogačnik and the OHO group, Robert Smithson, Walter de Maria, Alan Sonfist and Agnes Denes, I seek to answer the question of whether artworks that take as their starting point the relationship between human beings, living beings and inanimate nature are necessarily committed to the principles of environmental ethics, and how the ethical perspective influences the evaluation of art.

Keywords:

environmental art, ecological art, anthropocentrism, environmental ethics, natural environment

PETRA ČERNE OVEN

Vizualni vidiki opismenjevanja v analognem kontekstu.

Pregled izbranih gradiv s področja opismenjevanja v preteklosti

Pričujoči prispevek je del širšega razmišljanja, ki preizprašuje vlogo oz. sposobnost uporabe telesa v komunikaciji v najosnovnejši funkciji vizualnega komuniciranja, pismenosti. Pojava opismenjevanja v zgodnji otroški dobi se loteva s stališča vizualnih komunikacij oziroma natančneje tipografije in kaligrafije. Konkretni prispevek je prvi del širše celote, ki v središče postavlja zgodovinske primere opismenjevanja na slovensko govorečih območjih prek vsebinske analize obstoječih didaktičnih gradiv različnih obdobj in sekundarnih virov s področja šolanja, na katerem so se otroci učili pisati. Opismenjevanje v 19. stoletju je temeljilo na kaligrafskih pisavah, navdihnjenih z nemškimi, italijanskimi ali češkimi vzorci. Raziskovanje metod, gradiv in pedagoških pristopov je bilo intenzivno in rezultate najdemo tudi v periodičnem strokovnem tisku. Šolske učbenike, ki so pogosto vključevali napotke za učitelje, so izdajali založniki ali tiskarji, ki jih je za to certificirala država. Najpozneje leta 1926 je bila predpisana pokončna rokopisna pisava, pozneje pa se je uveljavil model »šolske pisave«. Zvezki za učence so bili razdeljeni po stopnjah znanja in so se uporabljali vzporedno z berili, ki so ravno tako vsebovala modele črk za učenje branja in pisanja. Kljub vseprisotnosti rokopisne pisave skozi zgodovino se pedagoška stroka ni veliko ukvarjala z vizualnimi vidiki, strokovnjaki s področja likovne, vizualne, tipografske ali kaligrafske stroke pa so bili le izjemoma vključeni v procese razvoja metod opismenjevanja.

Ključne besede:

vizualna pismenost, kaligrafija, pisava, tipografija, opismenjevanje, izobraževanje, pisanje na roko

Visual Aspects of Literacy in an Analogue Context.

A Review of Selected Materials in the Field of Literacy in the Past

The present paper is part of a broader reflection on the role or ability of using the body in communication in the most basic function of visual communication, literacy. It addresses the phenomenon of early childhood literacy from the perspective of visual communication, or more specifically, typography and calligraphy. This particular paper is the first part of a broader whole that focuses on historical examples of literacy in Slovene-speaking areas through a content analysis of existing didactic materials from different periods and secondary sources from the field of education where children learned to write. Literacy in the 19th century was based on calligraphic writing inspired by German, Italian or Czech models. The research into methods, materials and pedagogical approaches was intensive and the results are also found in the periodical trade press. School textbooks, which often included instructions for teachers, were published by publishers or printers certified by the state. Vertical handwriting was prescribed no later than 1926, and later the "school writing" model became established. Student notebooks were divided by level and used alongside the reading books, which also contained model letters for teaching reading and writing. Despite the ubiquity of handwriting throughout history, the teaching profession has not been much concerned with the visual aspects, and experts in the fields of art, design, typography or calligraphy have only exceptionally been involved in the development of literacy methods.

Keywords:

visual literacy, calligraphy, writing, typography, literacy, education, handwriting

TOMO STANIČ

Znak in označevalec

Prvi del besedila obravnava spremembo pojma reprezentacije, ki jo je vpeljala Saussurjeva strukturalna lingvistika. Gre za poskus mišljenja razlike med klasičnim dispozitivom reprezentacije in Saussurjevim konstruktom: iz znaka, ki nekaj reprezentira, smo prestavljeni v znakovnost, ki nekaj projicira. Prva teza je torej obrat zaporedja – od znaka na označeno (zunanjo realnost) v označevalec (brezpomenski) – znak (prepoznavna in zasidranje v nek pomen) – označenec (retroaktivni proizvod). Osrednji del besedila skuša premisliti

mesto označevalca in označenca ter definirati pozicijo subjekta v tem razmerju. Če smo predhodno imeli definicijo znaka – znak reprezentira nekaj za nekoga – smo zdaj postavljeni pred definicijo – označevalec reprezentira subjekt za drugi označevalec. Zadnja postavka ima posledice: prva je ta, da postajati jezik pomeni prehajanje označevalcev v znakovnost. Drugič: znak pomeni umestitev v sistem, kar je enako kot reči, prepoznati nekaj kot znakovni sistem. Tretjič: zajemanje v sistem pušča nekaj v zunanosti in to se pojavlja kot njegova motnja, kot nezmožnost zaprtja sistema znakov.

Ključne besede:

znak, strukturalna lingvistika, označenec, označevalec, reprezentacija

The Signified and the Signifier

The first part of the text deals with the modification of the notion of representation introduced by Saussure's structural linguistics. It is an attempt at reflecting on the difference between the classical dispositif of representation and Saussure's construct: we are transferred from the sign that represents something to a signification that projects something. The first thesis is therefore a reversal of the sequence – from the sign to the signified (external reality) into the signifier (meaningless) – the sign (recognition and anchoring in some meaning) – the signified (retroactive product).

The central part of the text attempts to reflect on the place of the signifier and the signified and to define the subject's position in this relationship. If we previously had a definition of a sign—a sign represents something for someone—,we are now faced with a definition—a signifier represents a subject for another signifier. The last point has implications: the first is that becoming a language means passing from signifiers to semiotics. Second, a sign means a placement within a system, which is the same as saying to recognise something as a sign system. Thirdly, being captured in a system leaves something on the outside, and this appears as its disturbance, as the inability to close the sign system.

Keywords:

sign, structural linguistics, signified, signifier, representation

BLAŽ ŠEME**Zbiranje, hranjenje in razstavljanje umetnin v luči bolj trajnostnega varstva**

Že iz antike poznana težnja po zbiranju in razstavljanju likovnih umetnin je z vzponom humanizma v Evropi pridobila nove razsežnosti. Poleg sprva cerkvenih in zasebnih zbirk vladarjev, visokega plemstva in premožne meščanske elite se nato v 17. in še posebej v 18. stoletju pojavijo prve večje javne galerijske zbirke umetniških del. Marsikatero od teh galerij in muzejev obstajajo še danes. Njihovo število in tudi obseg umetnin v zbirkah sta se čez desetletja in stoletja močno povečala, ta trend pa se nezadržno nadaljuje. Medtem ko je bila v prvih zbirkah večina del razstavljena, je danes delež takšnih vsaj v večjih ustanovah navadno zelo majhen, saj je večina artefaktov shranjena po depojih in le redko ali sploh nikoli predstavljena obiskovalcem. Hkrati se povečujejo popisi in obseg institucionalnega varstva likovnih umetnin nepremične kulturne dediščine. Za popisovanje, hranjenje, vzdrževanje, konserviranje-restavriranje in monitoring vseh teh umetnin potrebujemo vedno več strokovnjakov, prostora in energije, kar v današnji bolj trajnostno naravnani družbi pomeni velik izziv. Prav tako nastajajo težave z dostopnostjo na turistično močno izpostavljenih lokacijah, saj je treba zaradi škodljivega vpliva na okolje in umetnine število obiskovalcev omejevati. Rešitve se vsaj delno kažejo na različnih področjih: morda v upoštevanju tudi manj antropocentričnih vidikov pri vrednotenju likovne dediščine, dopuščanju možnosti še večje družbene udeležbe pri odločanju o ohranjanju in spremljanju stanja dediščine, nadaljnji digitalizaciji in virtualizaciji likovne dediščine in nasploh v razvoju digitalne humanistike ter zmanjševanju ogljičnega odtisa in energijske porabe v galerijah, muzejih in stavbah nepremične kulturne dediščine.

Ključne besede:

trajnostno varstvo, konserviranje, umetniške zbirke, digitalizacija likovne dediščine, ogljični odtis

Collecting, Preserving and Exhibiting Art in Light of a More Sustainable Conservation

The tendency to collect and exhibit works of art, which had been known since antiquity, took on new dimensions with the rise of humanism in Europe. In addition to the initially ecclesiastical and private collections of rulers, the aristocracy and the wealthy bourgeois elite, the first large public galleries displaying works of art appeared in the 17th and especially in the 18th century. Many of these galleries and museums still exist today. Their number and the

volume of works of art in their collections have increased dramatically over the decades and centuries, and this trend is continuing unabated. While most artworks were exhibited in the early collections, today the proportion of artworks on display, at least in the larger institutions, is usually very small, as most artefacts are stored in depots and rarely, if ever, on public display. At the same time, inventories and institutional protection of works of fine art of immovable cultural heritage are increasing. Inventorying, preserving, maintaining, conserving-restoring and monitoring all these works of art requires more and more experts, space and energy, which is a major challenge in today's more sustainability-oriented society. There are also problems of accessibility in highly touristic locations, where the number of visitors has to be limited because of the harmful impact on the environment and the artefacts. Solutions are at least partially evident in various areas: perhaps taking into account less anthropocentric aspects in the valuation of visual heritage, allowing for even greater social participation in decision-making on the preservation and monitoring of the state of heritage, further digitising and virtualising visual heritage and developing digital humanities in general, and reducing the carbon footprint and energy consumption of galleries, museums and immovable cultural heritage buildings.

Keywords:

sustainable heritage protection, conservation, art collections, digitisation of art heritage, carbon footprint

PETJA GRAFENAUER

Geometrize in tehnologija v slikarstvu Josipa Gorinška (1936–2021)

Josip Gorinšek (1936–2021) je skoraj neznan avtor, ki je geometrijsko abstrakcijo pričel ustvarjati v začetku 70. let. Njegova dela so bila označena za samohodstvo, ki se je približevalo delu z računalnikom. Raziskave kažejo, da je treba njegov opus gledati širše in da je njegovo delo tvorilo močno podstat za poznejše tehnološke poskuse vse do današnje kibernetične in druge tehnološke umetnosti.

Ključne besede:

Josip Gorinšek, geometrijska abstrakcija, slikarstvo, grafično oblikovanje, razstave

Geometricism and Technology in the Paintings of Josip Gorinšek (1936–2021)

Josip Gorinšek (1936–2021) is an almost unknown artist who began to create geometric abstraction in the early 1970s. His work has been described as maverick art that was close to working with computers. Research shows that his oeuvre needs to be considered from a broader perspective and that his work has formed a strong basis for later technological experiments up to today's cybernetic and other technological art.

Keywords:

Josip Gorinšek, geometric abstraction, painting, graphic design, exhibitions

OR ETTLINGER

Razkrivanje virtualnega prostora: 2.500 let trajajoč proces ločevanja med fizičnostjo podob in njihovo vizualno vsebino

Ta članek raziskuje navidezen vzpon virtualnega prostora in zagovarja tezo, da je med številnimi pojavi, ki so povezani z virtualnim prostorom, njegovo temeljno jedro vizualna izkušnja prostora, ki jo ustvarjajo slikovne podobe. Takšen vizualni prostor ustvarjajo podobe že od antike, vendar so bili mediji, ki ustvarjajo to izkušnjo, skozi različna obdobja predmet postopnega procesa zmanjševanja in abstrakcije njihove fizičnosti. Članek se sprehodi skozi ta dolg proces abstrakcije – od rimskih fresk in slikarskih platen prek zgodnjih tiskarskih tehnik in reprodukcij slik do filma in televizije ter na koncu do digitalnih naprav, virtualne resničnosti in volumetričnih tehnologij prihodnosti. Argumentira, da je vizualni prostor, do katerega le-ti omogočajo dostop, en sam celovit pojav – virtualni prostor – katerega metaforična povezava z digitalno tehnologijo ni posledica tega, da je le-ta ustvarila virtualni prostor, temveč tega, da je končno razkrila samobiten virtualni prostor, ki obstaja že od nekdaj.

Ključne besede:

virtualnost, digitalna tehnologija, vizualni mediji, prostor, slikovna podoba

Unravelling Virtual Space The 2500-Year-Long Process of Distinguishing Between the Physicality of Images and Their Visual Content

This paper explores the apparent rise of virtual space and argues that among the many phenomena associated with virtual space, the visual experience of space created by pictorial images is its fundamental core. Such visual space has been created by images since antiquity, but the media that create this experience have induced a gradual process of reduction and abstraction of their physicality over different periods. This paper deals with this long process of abstraction—from Roman frescoes and painting canvases, through early printing techniques and image reproductions, to film and television, and finally to digital devices, virtual reality and the volumetric technologies of the future. We argue that the visual space to which they give access is a single integrated phenomenon—virtual space—whose metaphorical connection to digital technology is not due to the fact that it has created virtual space, but that it has finally revealed a virtual space that has always existed.

Keywords:

virtuality, digital technology, visual media, space, visual image

NARVIKA BOVCON, ALEŠ VAUPOTIČ

Diskretnost seznamov in informacijski obrat v humanistiki

Besedilo obravnava informacijski obrat, ki današnjo realnost razume kot infosfero, agente v njej pa kot relacijsko povezane informacijske organizme, človeške, naravne ter umetne ali hibridne. Pri razumevanju komunikacijskega delovanja sodobnih algoritmov izhaja iz ugotovitev Elene Esposito, ki razlikuje med informativnostjo sporazumevanja in inteligenco ter najde kontingentnost, ki je temelj za dojemanje inteligentnih odzivov v komunikaciji, ne v algoritmih, ampak v velepodatkih, kamor so jo odložili ljudje pri izdelavi in uporabi spleta. Podatke, organizirane v obliki diskretnih seznamov, ki jih pridobimo z odstranitvijo konteksta, algoritmi obdelujejo: reorganizirajo in asociativno povezujejo. Podobno kot v računalništvu obravnava sisteme tudi humanistika, na obeh področjih imamo opravka z diskretnimi podatki. Ta skupna lastnost podatkov v humanistiki in računalništvu omogoča prenos metod med disciplinama, npr. metodo ravni abstrakcije za obravnavanje sistema, zato v nadaljevanju predstavimo delovanje Turingovih strojev, njihovo števnost izračunljivih števil, povezano z mehanskostjo postopka. Implikacije Turingovih odkritij so pobuda za

informacijsko filozofijo Luciana Floridija, ki informacijskemu obratu reče tudi četrta revolucija človeškega samorazumevanja in ga obravnava v tetralogiji, posvečeni infosferi. Predstavljena je Floridijeva konceptualna logika informacij, ki je logika načrtovanja modela sistema, ki zadosti zahtevam in skozi izdelovanje proizvaja vednost ab anteriori. Gre za inženirsko-oblikovalsko metodo, ki je v vedno bolj konstrukcionistično naravnem svetu tudi metoda za podajanje odgovorov na odprta filozofska vprašanja. V sklepu besedila metodo izdelave informacijskega modela sistema predstavimo na primeru digitalnohumanističnega projekta, ki uporablja digitalizirano zbirko umetniških del, interdisciplinarno sodelovanje in računalniške algoritme za generiranje novih informacijskih organizmov, tj. modelov, ki interpretirajo Rembrandtov umetniški sistem.

Ključne besede:

informacijski organizem, teorija izračunljivosti, metoda ravni abstrakcije, informacijska logika načrtovanja

Discreteness of Lists and the Information Revolution in the Humanities

This paper deals with the information revolution, which understands today's reality as an infosphere and the agents in it as relationally connected information organisms, human, natural and artificial or hybrid. In understanding the communicative function of contemporary algorithms, it draws on the findings of Elena Esposito, who distinguishes between the informativeness of communication and intelligence, and finds the contingency that underlies the perception of intelligent responses in communication, not in algorithms, but in big data where humans have deposited it when creating and using the internet. Data organised in the form of discrete lists, obtained by removing context, is processed by algorithms: reorganised and associatively linked. The humanities deal with systems in a similar way to computer science, and in both fields we are dealing with discrete data. This common property of data in the humanities and computer science allows the transposal of methods between disciplines, e.g. the method of levels of abstraction for dealing with a system, so in the paper we present the operation of Turing machines, their multiplicity of computable numbers, linked to the mechanics of the process. The implications of Turing's discoveries are the impetus for the philosophy of information of Luciano Floridi, who also calls the information revolution the fourth revolution of human self-understanding and discusses it in a tetralogy dedicated to the infosphere. We set out Floridi's conceptual logic of information, which is the logic of designing a model of a system that satisfies requirements and produces knowledge ab anteriori through elaboration. It is an

engineering-design method which, in an increasingly constructionist world, is also a method for providing answers to open philosophical questions. In the conclusion, we set out the method of producing an information model of a system through the example of a digital-humanities project that uses a digitised collection of artworks, interdisciplinary collaboration and computer algorithms to generate new information organisms, i.e. models that interpret Rembrandt's art system.

Keywords:

information organism, computability theory, method of levels of abstraction, information logic of design

Avtorice in avtorji

DR. KAJA KRANER

je docentka na Katedri za teoretične vede UL ALUO in raziskovalka na Raziskovalnem inštitutu ALUO. Med letoma 2015 in 2019 je bila članica uredniškega odbora revije za kritiko in teorijo sodobne umetnosti ŠUM. Leta 2021 je pri založbi Krtina izšla njena znanstvena monografija *Kronopolitika umetnosti: spremembe v estetski vzgoji od moderne do sodobne umetnosti*. Med letoma 2021 in 2022 je bila znanstvena sodelavka Moderne galerije Ljubljana (Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti, ARRS J7-3158).

kaja.kraner@aluo.uni-lj.si

DR. MOJCA PUNCER

je doktorirala iz filozofije na Univerzi v Ljubljani in je izredna profesorica za filozofijo, zaposlena na Oddelku za likovno umetnost Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru, kjer poučuje likovno teorijo in estetiko. Deluje tudi kot pedagoginja v kulturi, kritičarka/recenzentka in kuratorka na področju sodobnih umetnosti. Je članica IO Slovenskega društva za estetiko, Mednarodne zveze za estetiko (IAA), Evropske zveze za estetiko (ESA) ter uredništva revije *Likovne besede*. Objavlja v številnih publikacijah doma in na tujem. Je avtorica knjig *Sodobna umetnost in estetika* (2010) ter *Medprostori umetnosti* (2018).

mojca.puncer@um.si

DR. URŠULA BERLOT POMPE

je vizualna umetnica in redna profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Umetniško in raziskovalno se ukvarja s presečišči umetnosti, znanosti in filozofije. Je avtorica monografije *Duchamp in mimesis* in člankov s področja teorije umetnosti, ki tematsko obravnavajo vprašanja percepcije v likovni umetnosti, tehnologijo, nevroestetiko ter področja tradicionalne estetike – koncepte reprezentacije, simulacije in mimesisa. Je članica uredniških odborov revij *Likovne besede* in *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*.

ursula.berlotpompe@aluo.uni-lj.si

DR. BARBARA PREDAN

je izredna profesorica, ki od leta 2009 predava na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Redno objavlja znanstvena in strokovna besedila, je avtorica in soavtorica sedmih knjig, urednica 12 knjig in kuratorica 21 razstav. Med drugim vodi Raziskovalni inštitut ALUO, je vodja raziskovalnega programa Vizualna pismenost (P5-0452) in je prodekanja za razvojno in raziskovalno področje.

barbara.predan@aluo.uni-lj.si

DR. NADJA ZGONIK

je izredna profesorica za umetnostno zgodovino na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. Kot raziskovalka se osredotoča na zgodovino in teorijo moderne in sodobne slovenske umetnosti, objavlja kritike, eseje in razprave, deluje pa tudi kot gostujoča kuratorica in pripravlja razstave v Sloveniji in mednarodnem prostoru.

nadja.zgonik@aluo.uni-lj.si

DR. PETRA ČERNE OVEN

je oblikovalka, predavateljica in avtorica raziskav s področja tipografije, informacijskega oblikovanja ter teorije in zgodovine oblikovanja. Kot samostojna oblikovalka je prejela prestižne nagrade doma in v tujini, nato pa doktorirala na Oddelku za tipografijo in grafično komunikacijo na Univerzi v Readingu (VB), kjer je pozneje tudi predavala. Je kuratorica razstav, pobudnica konferenc, predavanj in delavnic, soustanoviteljica Fundacije Brumen in Inštituta za oblikovanje. Pri svetovni organizaciji za tipografijo Association Typographique Internationale (ATypI) je predstavnica za Slovenijo. Skupaj z Barbaro Predan v Društvu Pekinpah ureja Zbirko 42, edino zbirko v Sloveniji, ki se ukvarja s teorijo oblikovanja. Je članica nacionalnih in mednarodnih žirij na področju oblikovanja (European Design Awards, Art Directors Club NY) in številnih uredniških odborov mednarodnih akademskih revij in organizacijskih odborov konferenc. Černe Oven je gostujoča profesorica na Politecnico di Milano (IT), na UL ALUO pa predava na Oddelku za oblikovanje vizualnih komunikacij in je predstojnica Katedre za teoretične vede. Od leta 2024 je članica raziskovalne skupine v raziskovalnem programu Vizualna pismenost na UL ALUO.

petra.cerneoven@aluo.uni-lj.si

DR. TOMO STANIČ

je diplomiral iz arhitekture, magistriral iz kiparstva ter doktoriral iz filozofije (pri prof. Mladenu Dolarju). Je avtor knjig *Arhitekturni gledalec* (Studia humanitatis, 2010) ter *Podoba in njena zunanost* (DT,P 2018). Trenutno poučuje na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, je član raziskovalnega programa Vizualna pismenost in nadaljuje doktorski študij na ZRC SAZU (pri prof. Alenki Zupančič).
tomo.stanic@aluo.uni-lj.si

DR. BLAŽ ŠEME

akademski slikar in konservator-restavrator, je član Katedre za razvoj konservatorstva-restavratorstva na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje UL ter član Inštituta UL za trajnostno varstvo dediščine. Na UL ALUO je doktoriral iz varstva likovne dediščine. Podoktorsko se je izpopolnjeval v ICCROM-u v Rimu in na NEC-u v Bukarešti na temo ohranjanja srednjeveške slikarske dediščine na zunanjščinah. Vodil je multidisciplinarni projekt ohranjanja in oživitve zbirke kiparskih del Študentskega doma Ljubljana v Rožni dolini. (Šeme et al., Študentska forma viva, Študentski inovativni projekti za družbeno korist, UL ALUO, Ljubljana 2018.)
blaz.seme@aluo.uni-lj.si

DR. PETJA GRAFENAUER

je docentka na Katedri za teorijo UL ALUO. Je specialistka za regijsko umetnost po drugi svetovni vojni. Sodeluje v ARRS-ovem raziskovalnem projektu J7-2606 Modeli in prakse kulturne izmenjave gibanja neuvrščeni: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik in J6-3144 Protesti, umetniške prakse in kultura spomina v postjugoslovanskem kontekstu, ki ju financira slovenska raziskovalna agencija ARRS. Redno objavlja v znanstvenih, strokovnih in splošnih medijih, med drugim tudi v znanstvenih revijah *Third Text* in *Journal for Cultural Policy*. Napisala in uredila je več knjig o vizualni umetnosti, med katerimi so raziskava o popartu v Sloveniji, *Neuvrščeni pop* (2017), zbirka prispevkov Zdenke Badovinac z naslovom *Aventičen interes* (2010) in monografija o slikarju Aleksiju Kobalu (2008).
petja.grafenauer@aluo.uni-lj.si

DR. OR ETLINGER

je docent na Fakulteti za arhitekturo Univerze v Ljubljani in avtor knjige *The Architecture of Virtual Space*. Trenutno se posveča metodologiji in nevroznanosti umetniške ustvarjalnosti ter estetskemu izkustvu umetnosti in arhitekture.

or.ettlinger@gmail.com

DR. NARVIKA BOVCON

Narvika Bovcon je redna profesorica za video, nove medije in animacijo. Doktorirala je na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje iz teorije in razvoja novomedijske umetnosti in vizualnih komunikacij s poudarkom na slovenskih avtorjih. Zaposlena je v Laboratoriju za računalniški vid na Fakulteti za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s povezavo digitalne humanistike z novomedijsko umetnostjo, posveča se digitalni animaciji, vizualizaciji podatkov, analizi digitaliziranih umetniških zbirk, oblikovanju uporabniških vmesnikov, mešani resničnosti in digitalnim rekonstrukcijam razstavnih postavitev. Od leta 2016 je glavna in odgovorna urednica *Likovnih besed*. Je avtorica novomedijskih umetniških projektov in razstav, znanstvene monografije *Umetnost v svetu pametnih strojev* (2009) in več znanstvenih člankov.

narvika.bovcon@fri.uni-lj.si

DR. ALEŠ VAUPOTIČ

Aleš Vaupotič je višji znanstveni sodelavec v Raziskovalnem centru za humanistiko Univerze v Novi Gorici. Med letoma 2021 in 2023 je bil direktor Moderne galerije v Ljubljani. Doktoriral je iz intermedijskega pristopa k realizmu v umetnosti na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje v Ljubljani je dosegel naziv magister umetnosti s področja videa in novih medijev. Vodi raziskovalni projekt Trajnostna digitalna hramba slovenske novomedijske umetnosti (ARIS J7-3158), ki je primer interdisciplinarnega pristopa k vprašanju informacijskega obrata, razumevanju digitalizacije na področju kulture in problematiki ohranjanja kulturnega spomina na prehodno obdobje ob digitalizaciji kulture. Je avtor znanstvene monografije *Vprašanje realizma* (2019) in številnih člankov s področja digitalne humanistike in primerjalne umetnostne vede.

ales.vaupotic@ung.si

Imensko kazalo

A

Agamben, Giorgio 40–43, 57, 80, 81, 85, 241, 242
 Alaimo, Stacy 49
 Alberti, Leon Battista 33, 35, 207, 210
 Althusser, Louis 81, 85
 Arendt, Hannah 79, 80, 83, 85, 211
 Arielli, Emanuele 71 Aristotel 41, 42, 62, 64, 71, 226
 Arnauld, Antonie 142, 166
 Avanesian, Armen 18, 35
 Avguštin, Cene 184, 192
 Azumith & Azimut 186

B

Badiou, Alain 43, 57, 166
 Bambič, Milko 128–131, 139
 Barad, Karen 23, 49
 Barthes, Roland 107, 108, 138
 Bassin, Aleksander 181, 192
 Batagelj, Borut 233
 Battelle, John 216, 233
 Baudrillard, Jean 63
 Bebler, Aleš 91, 92
 Behrens III., William 86
 Bek, Božo 185, 191, 192
 Belar, L. 110, 117, 139
 Benjamin, Walter 201, 210
 Benveniste, Émile 154, 166
 Bergson, Henri 213
 Berka, Karel 219, 233
 Berko (Franc Berčič) 94
 Bermann, Heinrich 218
 Bill, Max 180
 Boetzkes, Amanda 98, 102
 Bonačić, Vladimir 191, 192
 Bor, Matej (Vladimir Pavšič) 102
 Bovcon, Narvika 16, 35
 Božičnik Rebec, Živa 32, 33, 36

Bradley, Kimberly 172, 175
 Braidotti, Rosi 7, 13, 39, 43, 44, 47, 49–52, 55, 57
 Bratuš, Lucijan 117
 Brejc, Arne 2, 93, 182, 187, 189, 193
 Brejc, Tomaž 183, 190, 192
 Bricelj, Beti 184
 Brin, Sergey 216, 234
 Brown, Charlotte R. 219, 234
 Brusius, Mirjam 172, 173, 175
 Bureaud, Annick 58
 Butler, Judith 43

C

Campagna, Federico *platnica*
 Cantor, Georg 218
 Carrigan, Mark 213, 234
 Carson, Rachel 79
 Castellani, Enrico 186
 Centrih, Franc 110, 138
 Cézanne, Paul 20, 21, 22, 31
 Chandler, Daniel 143, 166
 Church, Alonzo 218, 219, 233
 Clayton, Susan 85
 Combes, Muriel 16, 35
 Cook, Robert Manuel 198, 210
 Cox, Christoph 25, 26, 35, 43, 57

D

Da Vinci, Leonardo 207, 210
 Darwin, Charles 213
 Davles, John 154
 De Landa, Manuel 44
 De Maria, Walter 89, 245
 De Rosset, Tomasz F. 169, 170, 175
 Deleuze, Gilles 8, 43–46, 57, 63, 210
 Della Costa, Mariarosa 54

Denegri, Ješa 185–188, 190, 192
 Denes, Agnes 99, 100, 102, 244, 245
 Derrida, Jacques 8, 13, 40, 41, 44, 57, 63, 65, 71
 Di Dio, Cinzia 69, 71
 Didi-Huberman, Georges 17, 35
 Dilnot, Clive 81, 82, 85
 Doesburg, Theo van 182
 Dominko, Tanja 8, 13
 Družina v Šempasu 100
 Duchamp, Marcel 62, 158, 255

E

Easterling, Keller 29, 30, 31, 35
 Eco, Umberto 20, 35, 186
 Enderby, Emma 102
 Erjavec, Fran 134, 138
 Esposito, Elena 214–217, 222, 233, 251, 252

F

Federici, Silvia 54, 56, 57
 Fleischmann, J. 110, 111, 138
 Flerè, Pavel 128, 132, 133, 138
 Floridi, Luciano 213, 214, 218, 223, 225–231, 233, 234, 252
 Flusser, Vilém 213, 233
 Foucault, Michel 8, 43, 141, 142, 166, 213, 233
 Freud, Sigmund 142, 149, 152, 164, 166, 213
 Friderik II. Hessenski 170
 Fry, Tony 77, 79, 82, 85
 Fuller, R. Buckminster 79

G

G.R.A.V. 186, 189
 Gabo, Naum 182
 Gabrič, Aleš 137, 138
 Gabršek-Prosenč, Meta 94
 Gabršek, Franjo 117–120, 121, 137, 139
 Gaffney, Owen 85
 Gallese, Vittorio 69, 71
 Gaspari, Maksim 128, 132, 133, 138
 Geister, Iztok 96
 Gerlanc, Bogomil 134, 138
 Gnamuš, Nadja 184, 192
 Gombrich, Ernst Hans 198, 207, 210
 Gorinšek, Josip 179–185, 187, 189, 191, 192, 193, 249, 250
 Grdan, Vinko 179
 Grosz, Elizabeth, A. 43, 44, 49, 57
 Günter, Gebauer 71
 Guterres, António 76

H

Habsburško-Lotarinški, Jožef II. 109
 Haraway, Donna 7–9, 13, 43, 44, 49, 51, 52, 55–57
 Harcourt, Wendy 55–57
 Hassan, Ihab 8, 9, 13
 Hawkes, John 179, 175
 Hayles, Katherine 7, 9, 13
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 44, 157, 213, 227, 228
 Heidegger, Martin 21, 35, 40, 41, 42, 57, 213
 Hester, Helen 46, 57
 Hickman, Caroline 77, 85
 Higgins, Dick 15, 35
 Hilbert, David 218
 Hiller, Susan 20, 35
 Hird, Myra 49

Hoare, Charles Antony Richard (Tony) 223, 233, 234
 Höch, Hannah 223, 224
 Horowitz, Jason 77, 85
 Hribernik, Andreja 182
 Hrvatski, Drago 179
 Hrženjak, Majda 54, 57
 Hui, Yuk 16, 21, 22, 35, 72
 Hume, David 219, 123

I

Irigaray, Luce 43
 Ivančič Fajfar, Monika 181, 193

J

Jacotot, Jean-Joseph 123
 Jaki, Barbara 172, 175
 Jaskey, Jenny 75
 Jean, Georges 106, 107, 138
 Jejčič, Danilo 179
 Jeraj, Zmagor 92, 93, 102
 Jøker Bjerre, Henrik 74, 83, 85
 Jorion, Paul 13
 Julij II 170
 Juvanec, Ferdo 123, 127, 139

K

Kant, Immanuel 65, 71, 213, 227, 228
 Karas, Julija 79, 85
 Karel V. Modri 169
 Keating, Thomas, P. 23, 36
 Kelemen, Boris 185
 Kermauner, Taras 96
 Kirn, Andrej 95, 99, 102

Kleinmayr, Ferdo 122, 127–131, 139
 Klepec, Peter 76, 80, 85, 242
 Kopal, Žan 85
 Kocijančič, Gorazd 71
 Kofman, Ernesto 234
 Kolenc, Bara 42, 57
 Kontturi, Katve-Kaisa 26
 Kopernik, Nikolaj 213
 Korenič Tratnik, Sebastian 229, 233
 Kozinc, Željko 91, 102
 Kralj, Tone 134
 Krasny, Elke 39, 47, 53–58
 Krauss, Rosalind 33, 35
 Kristeva, Julia 43
 Krivec Dragan, Judita 181, 184, 192
 Krivec, Jan 233
 Krulec, Ivan 123–126, 138
 Kržišnik, Zoran 184
 Kud Obrat 53, 57, 58
 Kunst, Bojana 52, 54, 56, 57

L

Lacan, Jacques 8, 148–152, 154–156, 158, 162–166
 Lacoue-Labarthe, Philippe 62–64, 71, 166
 Lašič Jurković, Tamara 85
 Lawtoo, Nidesh 62, 63, 71, 72
 Lebez, Mirko 134
 Lenton, Timothy M. 75, 85
 Leroi-Gourhan, André 18, 35
 Levč, Janez 110, 112–114, 117, 138
 Lewandowski, R. Eric 85
 Lewis, Clarence Irving 228
 Lorde, Audre 46
 Lovelock, James 82, 85
 Lovšin, Polonca 50, 52, 53, 55–58, 238–240
 Luhmann, Niklas 214
 Lyotard, Jean-François 8, 13, 83, 85

M

Macarol, Josip 127, 139
 Malabou, Catherine 42, 44, 45, 48, 50, 56, 57, 65–67, 70–72, 240, 241
 Malevič, Kazimir 182
 Malik, Suhail 35, 57
 Malling-Hansen, Rasmus 109
 Mancosu, Paolo 219, 233
 Mann, Josef 121, 138
 Manovich, Lev 68–71, 224, 233
 Manzoni, Pierro 186, 187
 Mares, Geo Carl 109, 139
 Mari, Enzo 186
 Marija Terezija 109
 Marks, Elizabeth 85
 Massironi, Manfredo 186, 192
 Matanović, Milenko 89, 100
 Maturana, Humberto 7, 8
 Mavignier, Almir 185, 186
 Mayall, Elouise E. 85
 Mbembe, Achille 42
 McCullouch, Warren 8
 McLuhan, Marshall 18, 19, 29, 30, 35
 Meadows, Dennis L. 75, 85, 86
 Meadows, Donella H. 75, 85, 86
 Means, Russel 82, 86
 Medvidovic, Nenad 223, 233
 Mellor, Catriona 85
 Merleau-Ponty, Maurice 21, 35, 45, 46
 Mesesnel, Janez 180
 Meštrović, Matko 185–188, 192
 Miklavčič, Rok 233
 Miklošič, Ivan 122, 138
 Mikuž, Jure 102
 Miller, Jacques-Alain 150, 151, 153, 166
 Milner, Jean-Claude 142, 144, 146, 147, 152, 166
 Mleziva, Miroslav 219, 233
 Moholy Nagy, Laszlo 182
 Moles A., Abraham 189, 190

Molnár, Vera 228
 Monbiot, George 79
 Mondrian, Piet 182, 183, 191
 Moore, Henry 20, 36
 Morellet, François 186
 Morris, William 75
 Morris, William Edward 219, 234
 Morton, Timothy 8, 9, 13, 24, 26, 29, 34–36
 Mršnik, Ivo 179
 Mühlbauer, Nicolaus 121, 138
 Muhovič, Jožef 179, 181, 184, 185, 192, 229, 233
 Munari, Bruno 186
 Muzy, Alexandre 234

N

Nail, Thomas 19, 23, 25, 26, 32, 36
 Nancy, Jean-Luc 152, 166
 Negarestani, Reza 18, 36
 Neimanis, Astrida 45–49, 52, 55–57
 Nez, David 89, 100
 Nicole, Pierre 142, 166
 Nietzsche, Friedrich 7, 41, 79
 Nocek, Adam 77, 85
 Norvig, Peter 215, 233

O

OHO 89, 90, 96, 100, 102, 244, 245
 Okorn, J. 121, 139

P

Packard, Vance 79
 Page, Lawrence 216, 234
 Pajk, Milan 93, 102

Panas, Natallia 171, 175
 Pavlin, Sergej 179
 Pavlovec, Andrej 180, 192
 Perret, Catherine 71
 Peterlin, Stane 91, 102
 Petrarca, Francesco 170
 Petzold, Charles 218–222, 225, 233
 Pevsner, Antoine 182
 Picelj, Ivan 185
 Pihkala, Panu 85
 Pikalo, Dan 85
 Pirjevec, Dušan 96
 Plinij Starejši 169, 175
 Pogačar, Tjaša 26
 Pogačnik, Marko 89, 90, 96, 100–
 102, 244, 245
 Pogrebin, Robin 171, 176
 Polajnar Horvat, Katarina 90–92, 102
 Pomian, Krzysztof 169, 170, 175
 Pompej 169, 170
 Porfirij 217
 Pregl Kobe, Tatjana 183, 184
 Puncer, Mojca 53, 58
 Putar, Radoslav 185, 186, 188, 192

Q

Quaranta, Domenico 15

R

Rahmstorf, Stefan 85
 Rancière, Jacques 141
 Randers, Jørgen 85, 86
 Raphael, Max 20, 21, 22, 36
 Ratz, Dominic 20, 36
 Raworth, Kate 79
 Razpet, Rafael 94
 Reff, Theodore 20, 36
 Rembrandt 231, 232, 252, 253

Rendell, Jane 53, 58
 Retzer, Janez 110, 138
 Ribičič, Josip 134, 135, 138
 Rich, Adrienne 46
 Richardson, Katherine 85, 86
 Rifkin, Jeremy 13
 Robič, Borut 219
 Rockström, Johan 85, 86
 Rodčenko, Aleksander 182
 Rosen, Margit 190, 192
 Rudi, Završnik 135
 Ruhsam, Martina 23, 36
 Rushkoff, Douglas 78, 86
 Russell, Stuart 215, 233
 Rutsky, L. R. 13

S

Sasso, Robert 196, 210
 Saussure, de Ferdinand 11, 142–145,
 147–150, 153, 155, 159, 162, 166, 246, 247
 Schellnhuber, Hans Joachim 85, 86
 Searle, John 225, 229, 234
 Seitz, William 188
 Shannon, Claude Elwood 227
 Shildrick, Margrit 8
 Sikst IV 170
 Simmons, Matthew R. 75, 86
 Simon, Herbert A. 227, 233
 Simondon, Gilbert 16–18, 25, 31, 35, 36
 Singh, Kavita 172, 173, 175
 Sloterdijk, Peter 8
 Smithson, Robert 97, 98, 102, 244, 245
 Smrekar, Maja 50–52, 56, 58, 238–240
 Solina, Franc 228, 233
 Sonfist, Alan 99, 102, 244, 245
 Spratt, David 75, 76, 86
 Steffen, Will 79, 85, 86
 Stegnar, Feliks 110, 113, 116, 139
 Stengers, Isabelle 77
 Stępień, Justyna 47, 48

Stiasny, L. 121, 122, 139
 Stiegler, Bernard 8, 13, 16, 20, 36, 67,
 68, 71, 72, 240, 241
 Streep, Meryl 74
 Susteren, Lise van 85

Š

Šalamun, Andraž 89
 Šebjanič, Robertina 45–49, 56, 58,
 238–240
 Škrjanec, Breda 179
 Škufca, Andrej 26
 Štritof Čretnik, Vilma 15, 36
 Šumič Riha, Jelica 80, 81, 85

T

Tatarkiewicz, Władysław 15, 36
 Tatlin, Vladimir 182
 Taylor, Richard N. 233
 Tepina, Borko 179, 181, 184, 185, 192
 Thompson, Evan 8
 Timofeeva, Oksana 41, 42, 57, 58
 Tome, Nina 75, 86
 Trebušak, Alenka 47, 58
 Tripaldi, Laura 31, 33, 36
 Tuana, Nancy 40, 58
 Turing, Alan 12, 69, 213, 218–222, 225,
 226, 233, 234, 251, 252
 Tušek, Vinko 179

U

Unknown Fields 22, 23, 37

V

Varela, Francisco 7, 8
 Villani, Arnaud 196, 210
 Vitruvij (Vitruvius Pollio, Marcus)
 169, 175

W

Wajcman, Gérard 142, 166
 Weibel, Peter 190, 192
 Whitehead, E. James, Jr. 233
 Wider, Karel 123, 126, 138
 Wilson, Elizabeth A. 49
 Wittgenstein, Ludwig 213, 234
 Wolfe, Cary 8, 13
 Wollheim, Richard 207, 210
 Wray, Britt 85
 Wright Mills, C. 82
 Wulf, Christoph 62, 71

Z

Zabel, Igor 90, 96, 100, 102, 163
 Zach, Richard 219, 233
 Zajec, Edvard 179, 182
 Zeigler, Bernard P. 223, 234
 Zlatař, Milena 179, 182, 183, 193
 Zorović, Marko 93, 94
 Zorzut, Neja 2, 26–34, 36
 Zupančič, Alenka 78, 86, 142, 151, 164,
 166, 257

Ž

Žižek, Slavoj 63, 71, 158, 166

Recenziji

Posthumanizem kot oznaka je skupen humanistični znanosti in vizualni umetnosti. Temeljnost razkroja humanizma, ki ga raziskuje ta knjiga v prostoru med znanostjo in umetnostjo, je primerljiva s tisto, ki je botrovala nastopu humanizma, ko je človek zauzel pozicijo gospodarja. Zdaj, ko smo nekje umes med razpadom in nastajanjem nove podobe in ureditve sveta v antropocenu, prihajata v središče kot problem razmerje med ljudmi in kibernetičnimi, novomedijskimi proizvodi, katerih zadnji krik je umetna inteligenca, in razmerje med ljudmi, živimi bitji in neživo snovjo. Avtorice in avtorji krizno stanje raziskujejo na stiku med znanostjo in umetnostjo z namenom prehoda k novi, posthumanistični podobi sveta. Iz te skupne osnove izvirajo posamični prispevki, ki se lotevajo cele vrste posebnih in posamičnih tematik ter relevantnih umetniških praks, kjer se navezujejo med seboj tehnološki materializem s feministično perspektivo, pobude za umik civilizacije z dela zemeljske površine s spremembo pojma reprezentacije, prehod realnosti iz otipljivosti v informacijsko-komunikacijsko realnost. Knjiga ponuja znanstvena spoznanja, ki še kako zadevajo zdajšnjosti in sodobnosti, hkrati pa vsebuje tudi pregled stanja na tem področju znanosti in umetnosti, kar okrepi razumevanje raziskovalnih rezultatov in njihovo izvirnost. Delo je primerno za sprožanje znanstvenih razprav o stanju sveta, hkrati pa tudi za vzpodbujanje študentske populacije k lotevanju sodobnih pristopov v znanosti in umetnosti na svoj lasten, pa vendar univerzalen način.

Prof. dr. Lev Kreft (ALUO UL)

Znanstvena monografija z naslovom *Vizualnost v času posthumanizma v 12 prispevkih* naslavlja tematike, vezane na položaj človeka v sodobnem post- in transhumanističnem času. Pri tem se monografija posebej osredotoča na področje vizualnosti (predvsem umetnosti in oblikovanja, ki sta z vizualnim povezana), znotraj katerega kritično naslavlja fluidno upetost sodobnega človeka v zabrisane meje med humanim in nehumanim, živim in neživim, realnim in virtualnim ipd. Monografija je zato izrazito interdisciplinarne narave in združuje prispevke, ki raziskujejo epistemološke premike na tehnološkem, etičnem, sociološkem, umetniškem, okoljskem, pedagoškem, jezikovno-semiotičnem, restavratskem in informacijskem področju. Značilnost položaja človeka v sodobnem post- in transhumanem svetu je njegova neulovljiva, fluidna narava, ki se spreminja in redefinira z danes na jutri. V vrtincu takšne fluidnosti je zato izziv beležiti in »ujeti« položaj človeka. Področja človekovega delovanja se prepletajo v konglomerat interdisciplinarnosti, znotraj katere se iz dneva v dan rojevajo novi in novi metodološki pristopi ter možnosti raziskovanja. Prav ta neulovljivi položaj človeka v spirali sodobnosti skuša pričujoča monografija na svojstven način zabeležiti, s čimer predstavlja dragocen prispevek na področju interdisciplinarnega humanističnega raziskovanja. Z mnogimi izvirnimi znanstvenimi spoznanji in kritičnimi premisleki, v katerih se prepletajo različne metodologije in pristopi, predstavlja izvirni doprinos k večplastnemu ter interdisciplinarnemu razumevanju položaja človeka in umetnosti v sodobnem posthumanističnem svetu.

Izr. prof. dr. Jurij Selan (PeF UL)

VIZUALNOST V ČASU POSTHUMANIZMA
Okoljska etika, ekofeminizem, kibernetika in
digitalna humanistika v umetnosti in oblikovanju

ZALOŽILA

Založba Univerze v Ljubljani

ZANJO

Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

IZDALA

Akademija za likovno umetnost in oblikovanje,
Univerza v Ljubljani

ZANJO

Alen Ožbolt, dekan Akademije za likovno
umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani

UREDILA

Uršula Berlot Pompe

RECENZENTA

dr. Lev Kreft

dr. Jurij Selan

LEKTURA

Jezikovna zadruga Soglasnik

OBLIKOVANJE

Alja Herlah

TISK

Matformat

NAKLADA

20 izvodov

CENA

25 €

PRVA IZDAJA. PRVI NATIS.

LJUBLJANA, 2024

Za vsebino svojih prispevkov odgovarjajo avtorji.

Znanstvena monografija se financira s sredstvi
Javne agencije za znanstvenoraziskovalno
in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije
(ARIS), sredstvi dejavnosti Institucionalnega
stebra financiranja Akademije za likovno
umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani
ter je deloma 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).



To delo je dostopno pod licenco Creative Commons
Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0
Mednarodna licenca (izjema so fotografije).

Prva e-izdaja. Publikacija je v
digitalni obliki prosto dostopna na
<https://ebooks.uni-lj.si/>

[https://www.aluo.uni-lj.si/raziskovanje/
zalozniska-dejavnost/](https://www.aluo.uni-lj.si/raziskovanje/zalozniska-dejavnost/)

DOI: 10.51938/9789612974633

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

TISKANA KNJIGA
COBISS.SI-ID 215497731
ISBN 978-961-297-464-0

E-KNJIGA
COBISS.SI-ID 215494659
ISBN 978-961-297-463-3 (PDF)

»Vendar z vidika magične kozmologije v pojmu 'oseba' ni ničesar specifično človeškega. Vsako nečloveško 'to' je, tako kot vsak človeški 'jaz', zgolj prva raven v polju lingvistike, na katero lahko konceptualno pripenjamo pridevke in lastnosti, in ne glede na to, ali gre za ljudi ali neljudi, omogoča vznik 'osebe'. Če se naslonimo na latinsko etimologijo besede per-sonar, je 'oseba' le prva točka, skozi katero odzvanja nepopisljivo. V tem smislu je oseba opredeljena ravno na podlagi tega, ali skozi njo lahko predira svetloba ali zvok nepopisljive razsežnosti obstoja – torej življenje.«

FEDERICO CAMPAGNA, *TECHNIC AND MAGIC*, 2018: 141