

Uršula Berlot Pompe

DEMATERIALIZACIJA UMETNOSTI IN HIPERMATERIALNO

UVOD

Vprašanje nematerialnosti se v umetnosti pogosto navezuje na odnose med vidnim in nevidnim, med vsebino in formo, ali pa na razmerje ideje (koncepta) do snovi. Postopki dematerializacije umetniškega objekta so bili od nekdanj ve-zani na tehnični razvoj umetniških medijev, spodbudilo jih je razumevanje umet-niškega dela kot koncepta (ideje), praznine ali procesa (dejanja). V sodobnem času lahko govorimo o nematerialnosti kot novem stanju snovi in senzibilnosti za dematerializacijo, ki jo porajajo sodobne materialno-tehnološke razmere. Po-stopki digitalizacije danes omogočajo nove oblike nematerialnosti, ki jo ustrez-no označuje pojem hipermaterialnosti;³⁴⁴ ta se razlikuje tako od koncepta ne-materialnosti, ki opisuje stanje, kot tudi od dematerializacije, ki opisuje proces, saj označuje fluidni tok numerične informacije, ki je posredovana v elektronskem mediju. Razprave o izginjanju snovi oziroma materialne prisotnosti umetniškega dela torej ne razumemo le skozi analizo postopkov redukcije, abstrakcije ali kon-ceptualizacije v umetnosti, saj je tudi dematerializirano ali minimalizirano delo po navadi vezano na določen material ali medij (telo, sliko, objekt, ekran). Dema-terializirana dela namreč praviloma imajo neki materialni vidik, čeprav je ta lahko reduciran na svetlobno projekcijo, programsko (*software*) opremo, slikovne točke (piksle) ali na tok energetske nabitih delcev v elektronskih napravah.

I. UMETNOST NEMATERIALNEGA IN DEMATERIALIZACIJA UMETNIŠKEGA OBJEKTA

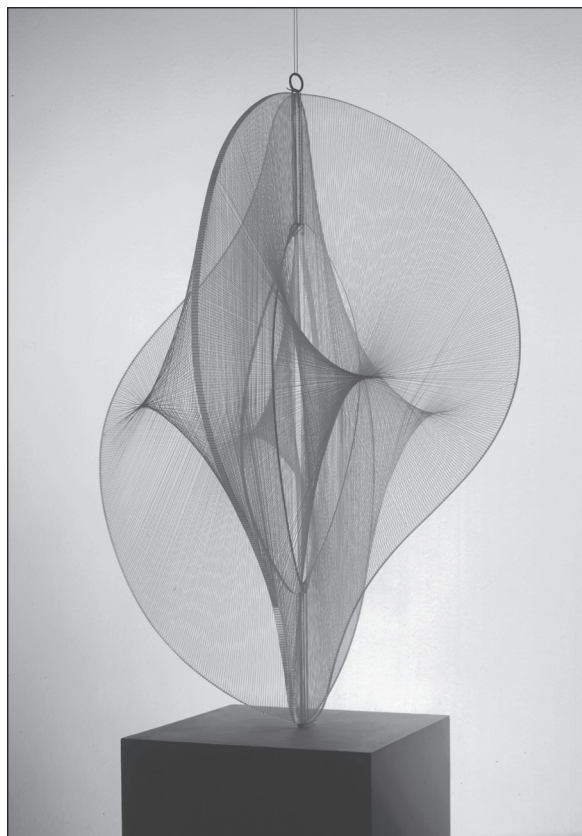
Peter Weibel v besedilu z naslovom *Razvoj umetnosti svetlobe* ugotavlja, da je umetnost modernizma kljub različnim idejnim in formalnim izhodiščem povezovala paradigma redukcionizma, torej težnja po racionalizaciji in dematerializaciji v razvoju umetniške forme.³⁴⁵ Weibel zato tudi predlaga, naj zgodovine umetnosti v dvajsetem stoletju ne razumemo v smislu običajne dihotomije med figurativnim (upodabljajočim) in abstraktnim, ampak v luči drugega para nasprotij, razlike med materialnim in nematerialnim. Meni, da se je pravi premik v konceptu podobe zgodil v radikalni spremembi in razširitvi tehničnega medija, v katerem je podoba posredovana, in da je bila abstraktna umetnost predvsem revolucija forme, »ki se ni dotaknila tehničnega vidika panelne slike (platna, podokvirja, oljne barve)«. Weibel poudari, da je bilo zato »abstraktno slikarstvo konservativna revolucija, ne funkcionalna revolucija ali revolucija materiala, ampak predvsem revolucija forme«.³⁴⁶

Ob tej predpostavki izstopa določena paradoksalnost, namreč dejstvo, da so umetnost nematerialnega spodbudile prav materialistične tendence avantgardne umetnosti, torej njihovo specifično ukvarjanje z novimi materiali in tehnologijami. Prakse torej, ki so v tehnikah kolaža ali asemblaža eksperimentirale z »neumetniškimi materiali« in v konstruktivističnih ali kubističnih pristopih širile nabor kiparskih materialnosti. Postopke dematerializacije povezuje formalni redukcionizem, ki je značilen za sicer različne smeri modernistične abstraktne umetnosti: nekateri konstruktivistični umetniki so formo razumeli kot dematerializiran prostorski volumen, kjer je masa odražala obliko energetskega stanja (Gabo, Pevsner, Rodčenko); določeni suprematisti so poskušali vizualizirati abstraktne ideje neskončnosti, praznine in nepredmetne realnosti (Malevič, Lisicki); ustvarjali so abstraktne, geometrijske modele slikarskega prostora (Mondrian) ali prostorske strukture, izražajoče časovnost in gibanje v oblikah, ki so raztapljale predmetnost (kubizem, futurizem).

Dekonstrukcija slikarstva kaže, kako so bili elementarni deli slike opuščani ali zamenjevani z novimi: iluzionistično teksturo in rjavo barvo je denimo zamenjala uporaba pravega lesa, aluminij je zamenjal podlago iz platna, ukrivljeno pleksi steklo pa iluzijo transparence in prostorske večplastnosti. Materiale, ki so bili prej naslikani oziroma reprezentirani, so zamenjali fizično, torej realno prisotni materiali. Weibel meni, da je sprememba slikarstva potekala v treh korakih: v prvi fazi – fazi formalne analize in disekcije – je moderna slika (od Cézanna

345 Weibel, *The Development of Light Art*.

346 Prav tam, str. 96–97.



Naum Gabo, *Linearna konstrukcija št. 2*, 1970–1971

Hrani: Tate, © Nina & Graham Williams / Tate, foto: Tate.

dalje) analizirala in razčlenjevala elementarne likovne prvine, kot so linija, krog, kvadrat ali stožec, ter materialne elemente slikarstva, kot so barve. V drugem koraku je sledilo poudarjanje in izpostavljanje: v sliki, ki je bila razstavljen na osnovne elemente, je postalo mogoče izpostaviti določene vidike in ustvariti nove poudarke. Določeni elementi, denimo barva, so postali razumljeni kot samostojni in so tako pridobili status absolutnega na račun drugih elementov. Figurativna reprezentacija se je umikala geometrizaciji določenih oblik, kar je vodilo v razvoj abstraktnega slikarstva. Tretjo fazo pomenita izločitev in materialna substitucija, pri kateri reprezentiranje materialov nadomestijo realni materiali ali elementi; ti v skrajni obliki vzpostavijo umetnost nematerialnega.³⁴⁷ Prav v postopku materialne substitucije se uveljavi tudi pomen nematerialnosti, denimo senc, odsevov in

³⁴⁷ Prav tam.

transparent, ki jih je vpeljala uporaba novih materialov, kot so aluminij, pleksi steklo, akrilne mase in podobno. Ukvarjanje z nematerialnimi vidiki dela se je stopnjevalo z uporabo novih svetlobnih tehnologij v okviru Bauhauasa (Moholy-Nagy), z uvedbo elektronskih medijev v polju umetnosti, z uporabo svetlobne in električne tehnologije pri umetnikih, kot so Zdeněk Pešánek, Lucio Fontana in spacialisti, ali v okviru skupin 'Abstraction-Création', Arte Madí v Argentini, pri članih skupin ZERO in Novembergruppe ter seveda kasneje v fenomenološko usmerjeni umetnosti instalacije gibanja Light & Space ter novih umetniških zvrsteh, ki jih je omogočila digitalizacija.

Ob materialistično in tehnicistično usmerjenih praksah so v prejšnjem stoletju proces dematerializacije umetniškega dela spodbudili tudi konceptualistično usmerjeni pristopi, ki segajo od Duchampovih readymadov do kasnejših oblik lingvistično spodbujenega konceptualizma in performansa, ki je umetniško delo dematerializiral v idejo. Lucy Lippard v delu *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (Šest let: Dematerializacija umetniškega predmeta) iz leta 1973 opaža, da so se v takrat sodobni umetnosti pojavile težnje po dematerializaciji v pristopih, ki so umetnost razumeli kot idejo (konceptualizem), in tistih, ki so poudarjali akcijo in ustvarjalni proces (body art, performans, Fluxus). V obeh primerih gre za distanciranje od snovi: »V prvem primeru je materija zanikana, saj se je občutek spremenil v pojem; v drugem primeru je bila materija preoblikovana v energijo in časovno gibanje.«³⁴⁸ Nematerialnosti torej ne smemo razumeti kot alternativno besedo za materialno redukcijo, praznino ali idejo, ampak nasprotno, o nematerialnosti lahko govorimo kot o novem stanju snovi.

II. RAZSTAVA LES IMMATÉRIAUX

Zavedanje pomena nove materialnosti, ki vključuje digitalizirane vsebine računalniških medijev, sintetične ali biogenetske tehnologije in osvetlitev njihovih vplivov na umetnost, je usmerjalo tudi oblikovanje razstave Nemateriali (*Les Immatériaux*), ki je bila na ogled leta 1985 v Centru Georges Pompidou v Parizu.³⁴⁹ Razstava *Les Immatériaux*, ki so jo zasnovali filozof Jean-François Lyotard, teoretik oblikovanja Thierry Chaput in njuni sodelavci, je z vključevanjem medijsko raznolikih del poskušala izraziti postmoderno estetiko nove

³⁴⁸ Lippard, *Six Years*, str. 43.

³⁴⁹ Razstava *Les Immatériaux* je potekala od 28. 3. do 15. 7. 1985 v petem nadstropju (Grande Galerie) Centra Georges Pompidou v Parizu. Priprave so potekale več let, najprej pod okriljem teoretikov, ki so delovali v CCI – Centre de Creation Industrielle, torej sekciji za arhitekturo in oblikovanje Centra Pompidou. Leta 1983 se jim je pridružil Lyotard, ki je v vabilu videl priložnost za manifestacijo idej o postmodernem kulturnem stanju, kot ga je opisal že pet let pred tem v *La Condition postmoderne*. CCI se je nekaj let kasneje razpustil in združil z Musée National d'Art Moderne.

informacijske družbe, utemeljene na kibernetičnih modelih prostora, časa in komunikacije. Kljub dejstvu, da se je naslov razstave nanašal na nematerialni značaj informacijske družbe in kulture postmodernizma, je bila razstava izvorno usmerjena v preučevanje razmerja med umetniško produkcijo in novo materialnostjo, ki jo je omogočil industrijsko-tehnološki razvoj.

O tem konceptualnem ozadju pričajo »delovni« naslovi razstave, ki so bili izrazito »materialni«, saj je med njimi le zadnja različica poudarjala nesnovnost: Material in ustvarjanje (*Matériau et création*), Novi materiali in ustvarjanje (*Matériaux nouveaux et création*), Snov v vseh njenih stanjih (*La Matière dans tous ses états*) in nazadnje Nemateriali (*Les Immatériaux*). V besedilu, ki opisuje snovanje razstave, je Lyotard pojasnil izbiro naslova:

»Ko smo razstavo imenovali *Les Immatériaux*, smo imeli, če lahko tako rečem, v mislih številne trditve. Prvič, materiale moramo razumeti v širšem smislu, kot smo že pisali, in razširiti pomen besede material (*matériau*) tudi na referente (*matières*/snovi), strojno opremo (*matériels*), matrico (*matrice*) in celo materinstvo (*maternité*). Gre za sledenje skupnemu izvoru teh izrazov v smislu korenske osnove, ki pomeni tako merjenje kot konstrukcijo.«³⁵⁰

Lyotard je koncept nematerialnosti v temelju povezoval s snovnostjo, ki jo je razumel v razširjenem smislu; preučeval je materialnost jezika ali dematerializirane napredne tehnološke snovi (tekstil, plastiko, holografijo), zanimalo so ga tehnološke invencije na področju umetnosti, znanosti, arhitekture, hrane, glasbe in filma. Bernard Stiegler je poudaril, da je razstava

»*Les Immatériaux* vse prej kot nematerialna. Ni zgolj materialna, ampak je zelo materialna. Ta material je predvsem material jezikovnih strojev – torej jezika in z njim logosa, ki se od začetkov metafizike (torej od Platona) naprej pojavlja ali izvira iz tistih nesnovnosti, kot so duhovnost, nadčutno (suprasenzibilno), inteligibilno in podobno. S temi izrazi bi vam rad pripovedoval o tem, čemur pravim hipermaterija.«³⁵¹

Razstavo sta (poleg programskih zloženek in tiskovin za medije) spremljali dve publikaciji, in sicer katalog razstavljenih del z naslovom *Album et Inventaire* ter publikacija *Épreuves d'écriture*. Slednja predstavlja eksperimentalno besedilo, ki je nastajalo med trajanjem razstave z uporabo zgodnje oblike internetne tehnologije. Gre za zapise računalniško posredovane razprave šestindvajsetih udeležencev – med drugimi so sodelovali Daniel Buren, Bruno Latour, Jacques Derrida, Isabelle Stengers, Philippe Lacoue-Labarthe, François Chatelet in Jacques Roubaud – ki so si izmenjali mnenja na teme več kot petdesetih gesel.

350 Lyotard, *After Six Months of Work...*, str. 29–30. Besedilo je transkript predavanja, ki ga je imel Lyotard v Centru Georges Pompidou spomladi leta 1984. Arhiv Centra Pompidou hrani več različic zapisa.

351 Stiegler, *The Shadow of the Sublime*, str. 152.

Gesla je predlagal Lyotard, ki je bil v postmodernističnem duhu navdušen nad idejo skupnega avtorstva, »ateljejem razhajanj«³⁵² in nad eksperimentalno odprto strukturo dela. Pod geslom dematerializacija (*dématerialisation*) najdemo na primer izjavo: »Snov ni več tisto, kar je bila /.../. Pod vplivom znanosti in tehnologije je izgubila svoja klasična merila identifikacije: trdno snov, materialnost sestavnih delov, fiksni prostor in čas, stabilnost nosilcev /.../. [Materija danes je] valovanje snovi, tok snovi, je energija snovi ali materija jezika in interakcije.«³⁵³ Jacques Derrida je na primer opredelitev nove materialnosti utemeljil v kritiki modernega razumevanja materije kot pasivne snovi, namenjene oblikovanju, ki temelji na relaciji dominirajočega, hegemoničnega subjekta do pasivne, dane predmetnosti: »Materija ni več podpora, snov, predmet, izraz na mejah opozicije. Ni več vsebnik, niti inteligibilna snov (*hylè noété*) ali 'netelesnost'. *Khora* morda (torej razmik, lokacija onstran nasprotij ...). Nečutno.«³⁵⁴

Razvoj nove materialnosti, povezane s tehnološkimi inovacijami na področju odkrivanja sintetičnih, biotehnoloških, kibernetičnih ali genetskih snovi, je spremljala tudi splošna sprememba materialnosti umetniških del. Fizična prisotnost umetnine je postala arbitrarna in zamišljena kot dinamična, spremenljiva, lahko nematerialna oblika, ki je kot strukturni umetniški material pogosto uporabljala jezik. Sprememba razumevanja materialnosti se je odrazila tudi v načinih dojetanja in percepcije umetniškega dela, zato razstava ni želela prezentirati umetniških objektov, ampak predvsem poudariti različna čutila in spreminjati doživljanje gledalca.

Postavitev razstave je izražala tendenco k strukturiranju nereda, poskuse sinestetičnega prepletanja različnih senzoričnih in kognitivnih vtisov gledalca ter splošno težnjo k destabilizaciji ustaljenih kodov razstavljanja, vrednotenja in percepcije umetniških del.

Razstavni prostor je bil razdeljen na enaintrideset con, ki so jih ločevale s stropa viseče sive kovinske mreže, večina razstave pa je bila potopljena v temo, s kontrastno osvetljenimi eksponati. Gledalci so ob vhodu dobili slušalke, ki so jih usmerjale in omogočale zvočna ozadja – glasbo ali brana filozofska in literarna besedila (Borgesa, Becketta, Bachelarda, Virilia in drugih) z asociacijami na razstavljene predmete. Obiskovalci so bili opremljeni tudi z magnetno kartico, ki je z beleženjem gibanja omogočila mapiranje in arhiviranje njihovih odzivov na razstavljena dela. Med trajanjem razstave se je zvrstilo več spremljevalnih dogodkov – glasbene predstave elektroakustične glasbe pod okriljem inštituta IRCAM (izvedbe Luciana Beria, Tristana Muraila, Karlheinz Stockhausna in

352 Lyotard in Chaput, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 1: Épreuves d'écriture*, str. 6.

353 Buci-Glucksmann v Lyotard in Chaput, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 1: Épreuves d'écriture*, str. 42.

354 Derrida v Lyotard in Chaput, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 1: Épreuves d'écriture*, str. 42.

drugih), projekcije avantgardne filmske produkcije in sodobnih glasbenih videov ter tridnevni seminar na temo povezanj med arhitekturo, znanostjo in filozofijo.³⁵⁵

Razstavo so kurirali Lyotard, Chaput in Bernard Blistène. Združevala je heterogene objekte, od tehnoloških slik – mikroskopskih in radioloških posnetkov, spektrogramov, hologramov – do kibernetških in robotskih objektov, interaktivnih zvočnih instalacij, osebnih računalnikov (Minitel) in 3D-kina, poleg klasičnih umetniških medijev – slik, fotografij in skulptur. Izbor teh del je bil povsem anahronističen – ob staroegipčanskem nizkem reliefu so se pojavljala dela sodobnih (konceptualistično usmerjenih) avtorjev, kot so Jacques Monory, Daniel Buren, Dan Graham in Joseph Kosuth.

V tematski sekciji z naslovom Material (*Matériau*) so bila predstavljena umetniška dela Marcela Duchampa, Yvesa Kleina, Giovannija Anselma in Thierryja Kuntzela, ki so tipala meje snovnega in poudarjala pomen konceptualne zaznave. Delo Marcela Duchampa je med drugim zastopala zbirka dokumentov, risb in zapiskov, ki so spremljali nastanek njegovih del med letoma 1914 in 1958 (*Pistons de courant d'air, Eau et gaz à tous les étages ...*) in se nanašajo na koncept *infratanko*.³⁵⁶ To subtilno olfaktorno zaznavo opisuje reprodukcija zapisa, objavljenega na platnici revije *View* (1945): »Ko tobačni dim diši tudi po ustih, ki ga izdihnejo, se oba vonja povežeta infratanko.«³⁵⁷ V katalogu je ob zapisu Lyotardov komentar: »Skrivno prikazovanje pod videzom. Umetnik sledi dogodku izmuzljivega značaja. Vizualno delo priča o nevidnem v vidnem.«³⁵⁸ Lyotard je želel z omembo koncepta *infratanko* razširiti mišljenje o snovnem v razmerju do transformacije čutnosti v smeri doživljanja taktilnosti nematerialnega ali inteligibilnega, nevidnega v čutnem.

Podobno idejo je izražalo tudi delo Nevidno (*L'invisible*, 1969) Giovannija Anselma, ki je vsebovalo projektor in diapozitiv z napisom *VISIBLE* (vidno). Ker projekcijskega ekrana ni bilo, se je napis pojavil le na telesu gledalca ob prečanju projekcije. V katalogu najdemo umetnikovo pojasnilo: »Želel sem ustvariti nevidno delo. Ampak če želim verificirati nevidno, to lahko storim le preko vidnega. Če želim materializirati nevidno, to takoj postane vidno. Nevidno je to, kar je vidno, a se ne vidi.«³⁵⁹

Ukvarjanje z razmerjem med vidnim in nevidnim ter medijska fluidnost sta tudi značilnosti fotorealističnega dela Eksplozija (*Explosion*, 1973) Jacquesa Monoryja. Sliko odlikuje posebna zdrsljivost slikarskega v fotografski medij;

355 Hudek, From Over- to Sub-Exposure.

356 Več o konceptu *infratanko*: Berlot, *Duchamp in mimesis*. O delu *View*: str. 128–130.

357 Duchamp v Lyotard, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 2, Album et Inventaire*, str. 23.

358 Lyotard, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 2, Album et Inventaire*, str. 23.

359 Anselmo v Lyotard, *Les Immatériaux. Catalogue, Vol. 2, Album et Inventaire*, str. 24.

sestavljena je iz štirih panelov z istim motivom eksplozije letala, ki z leve proti desni bledijo. Na prvem platnu je prikazana modra fotorealistična slikarska kopija fotografije, na drugem je le spodnji levi kot slike naslikan ročno, preostalo platno pa s pomočjo uporabe svetlobno občutljive emulzije in diapozitiva mehansko reproducira fotografijo; na tretjem in četrtem platnu, ki sta v celoti »fotografski«, reprodukcija blede in postaja akromatska. Monoryjevo delo z učinki dematerializacije izraža izginjevanje slikarstva v smeri transmedijske odprtosti in pomeni slikarski eksperiment, ki v tehničnem in vsebinskem smislu ustreza Lyotardovi estetiki tehnološke sublimnosti. Obenem nastopa kot emblem postmoderne heterogenosti, ki presega žanrske in širše kulturne modernistične delitve med umetnostjo, znanostjo in popularno kulturo.³⁶⁰

Razstava *Les Immatériaux* je v osemdesetih zrcalila, kako so telekomunikacijske tehnologije pričele vplivati na mnoge vidike življenja, obenem pa je usmerjala pogled naprej, v tehnološko prihodnost. Lyotard je razmišljanja o odnosu med umetnostjo in tehnologijo kasneje povzel z besedami:

»Vprašanje, ki se pri novih tehnologijah pojavlja v zvezi z njihovim odnosom do umetnosti, je vprašanje pojma 'tukaj in zdaj'. Kaj pomeni 'tukaj' po telefonu, na televiziji, na sprejemniku elektronskega teleskopa? In 'zdaj'? Ali element 'tele' ne uniči nujno prisotnosti, oblik 'tukaj in zdaj' ter njihove 'telesne' recepcije? Kaj je kraj, trenutek, ki ni zasidran v neposredni 'strasti' dogajanja? Je računalnik kakorkoli tukaj in zdaj? Se z njim lahko kaj zgodi? Se mu lahko kaj zgodi?«³⁶¹

Lyotardova razmišljanja so danes, v času razvoja novih oblik digitalne nematerialnosti, ponovno aktualna. Razstava *Les Immatériaux* postaja pomembna konceptualna referenca v sodobnih teorijah medijske umetnosti, neomaterializma ali postinternetne umetnosti. Čeprav so v teoretskih razpravah zadnjih desetletij idejo postmodernizma izpodrinili koncepti altermodernizma,³⁶² metamodernizma,³⁶³ hipermoderne, postkonceptualne in antropocenske teorije umetnosti, postajajo Lyotardovi razmisleki o medijski pretočnosti in pomenu nove (ne)materialnosti v času ekspanzije virtualnih, interaktivnih in postmedijskih prostorov umetnosti ponovno aktualni. Andreas Broeckmann, ki se zavzema za novo opredelitev tako modernizma kot kulturnega stanja po postmodernizmu, vidi v Lyotardovi razstavi ključno referenco sodobnih, (novo)medijskih umetniških praks in meni, da je danes treba detektirati oblike senzibilnosti, ki jo porajajo sodobne materialno-tehnološke razmere; te ne vplivajo le na naš pogled na sedanost, ampak tudi na preteklost.³⁶⁴

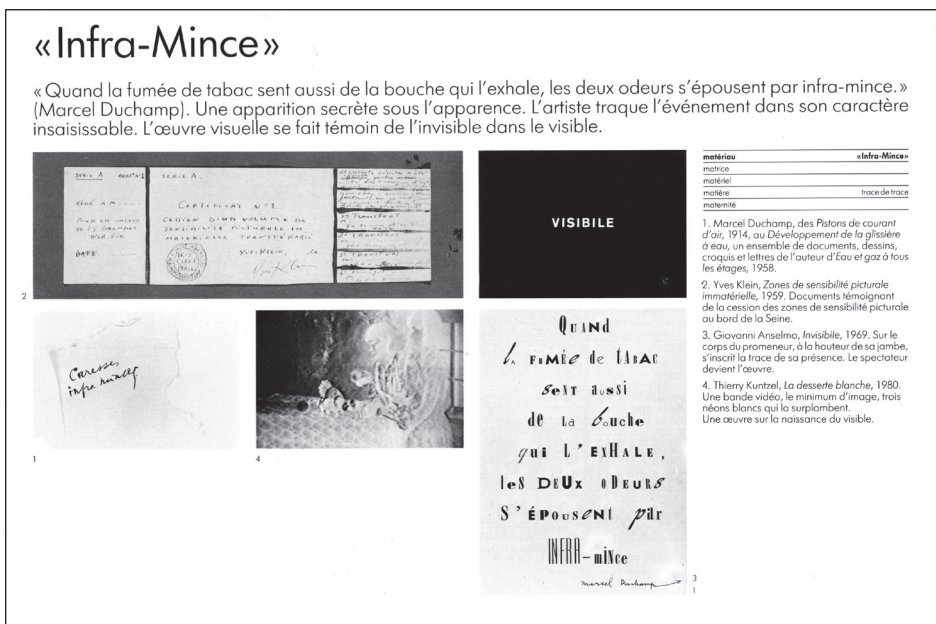
360 Hudek, *From Over- to Sub-Exposure*, str. 87.

361 Lyotard, *Something like*, str. 118.

362 Bourriaud, *Altermodern*.

363 Vermeulen in van den Akker, *Notes on Metamodernism*, *Journal of Aesthetics and Culture*, 2010.

364 Hui in Broeckmann, *Introduction*, str. 19.



Stran iz kataloga *Les Immatériaux*. Album et Inventaire catalogue, str. 24.

III. OD DEMATERIALIZACIJE K HIPERMATERIALNOSTI

Nematerialnost digitalnega prostora je po eni strani spodbudila procese spremenjenega doživljanja časa, prostora in sebstva, po drugi pa postavila pod vprašaj pomen materialnega in fizičnega. Nematerialno se v kontekstu informacijskih tehnologij nanaša na stanje minimalne materije ali telesnosti, prevedene na raven digitalne informacije oziroma kode.

Medtem ko je Jean-François Lyotard v *Les Immatériaux* obravnaval material kot stanje nesovne energije, pa je Bernard Stiegler menil, da je v sferi digitalnega neustrezno govoriti o dematerializaciji ali nematerialnosti. Stiegler govori o hipermaterialnosti, kjer je snov, ne glede na to, ali je čutno zaznavna ali ne, obravnavana predvsem kot skupek energije in informacij, kot fluidna materija, ki je podvržena dinamičnim spremembam. Stiegler poudarja:

»Ne verjamem v 'nematerialno', to ne obstaja. To je preprosta beseda, /.../ ki dejansko označuje izmuzljiva (*évanescents*) stanja snovi, ki pa kljub temu ostajajo stanja snovi. Ne obstaja nič, kar ni stanje snovi. In da ustvarite ta minljiva stanja, potrebujete veliko materiala: veliko naprav /.../. V vsakdanjem življenju nikakor nismo priča dematerializaciji, ampak ravno nasprotno, hipermaterializaciji: vse se preoblikuje

v informacijo, torej v stanja snovi, ki se posredujejo skozi materiale in naprave, in zaradi tega postane vse to obvladljivo na nanometrični in nanosekundni ravni.«³⁶⁵

Informacija kot hipermaterija ima torej v nanomerilu določeno konsistentnost, ki jo lahko razumemo le, ko presežemo zastarelo razlikovanje med snovjo in obliko. Proces preoblikovanja vsakdanje resničnosti v informacijo vodi v vedno večjo razširitev »dostopnih stanj snovi, ki nosijo obliko in s katerimi smo zdaj sposobni delati v neskončno majhnem in neskončno kratkem merilu. Nenadoma snov postane nevidna. Problem torej ni v nematerialnosti, temveč v nevidnosti materije.«³⁶⁶

»S pojmom hipermaterija imenujem kompleks energije in informacij, kjer ni več mogoče ločiti materije od njene oblike – ki se pojavi s kvantno mehaniko in ki zahteva preseganje /.../ načina mišljenja pojmov oblike (*morphé*) in materije (*hyle*) kot nasprotujočih si pojmov. Hipermaterialno pa imenujem proces, kjer je informacija – ki je predstavljena kot oblika – v resnici niz stanj snovi, ki jih proizvajajo materiali, naprave, tehnološki dispozitivi, kjer je ločitev materije in oblike prav tako popolnoma nesmiselna.«³⁶⁷

Hipermaterializacija vsakdanje resničnosti je za Stieglerja proces, kjer se vse stvari s pomočjo »računalniških tehnologij, tehnologij komunikacije, kognitivnih in kulturnih tehnologij«,³⁶⁸ torej digitalnih (hipermaterialnih) naprav, lahko prevede v digitalne informacije.³⁶⁹ Računalnik pretvori vse vrste informacij – zvoke, podobe, besede – v digitalni zapis, binarno kodo zaporedja števil 0 in 1; te numerične podatke oziroma digitalizirane informacije, ki so torej neviden, vseprisoten »material«, bo nato s pomočjo programskih orodij in algoritmov rekonstruiral v obliko, ki reproducira videz fotografije, videoposnetka ali bese-

365 Stiegler, *Économie de l'hypermatériel*, str. 110–111.

366 Prav tam, str. 111–112.

367 Prav tam, str. 111.

368 Prav tam, str. 106.

369 Stiegler govori o procesih diskretizacije in gramatizacije, ki ju razume kot zmožnosti kodiranja, predstavitev nečesa v drugi obliki oziroma prenašanje misli in čustev v kodi. Evolucija tehnike razkriva razvoj miselnih procesov, ki so vpisani in kodirani skozi materiale, tehnike in reprezentacije (Stiegler, *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir*, str. 115–116). Z digitalnimi napravami vstopamo v novo dobo »psihomoči«, ko je naša zavest nenehno izpostavljena ekranom, iPodom, mobilnim telefonom ... Te naprave so predvsem sredstva »ekonomije pozornosti«, saj z vsemi sredstvi pritegnejo pozornost in v tem med drugimi mediji nimajo konkurence. Stiegler zapaža, da so tehnologije hipermaterije v službi ekonomije psihomoči, imenuje jih »psihotehnologije« in opozarja, da tovrstna digitalna »ekonomija pozornosti« dejansko povzroči uničenje sistemov, ki ustvarjajo pozornost (na primer proces primarne identifikacije pri otroku (prav tam, str. 122) ali motnje pozornosti), uničuje libidinalno ekonomijo in sproža dekognitifikacijo in desublimacijo. Stiegler opozarja, da »možgani brez zavesti proizvajajo nečloveškega človeka (*un homme inhumain*)« (prav tam, str. 131–132), s čimer podpira kritično perspektivo »nečloveške« prihodnosti človeštva (*d'un devenir non-inhumain de l'humanité*), ki jo je Jean-François Lyotard že pred desetletji opisal kot bivanje na »nečloveški ravni« (*à l'échelle inhumaine*). Gl. Lyotard, *L'Inhumain*.

dila. Predmet, ki je reduciran v numerični zapis, je lahko digitalno arhiviran in podvržen neskončnim spremembam ali manipulacijam.³⁷⁰

IV. DIGITALIZACIJA UMETNOSTI, POSTINTERNET IN POSTDIGITALNO

Digitalizacija je v zadnjih desetletjih preoblikovala načine doživljanja, oblike dostopnosti in ustvarjalne postopke umetnosti. Digitalna umetnost temelji na postopkih abstrakcije, kodiranja in programiranja; razbremenjena je omejitev fizičnosti in je kot taka neskončno prilagodljiva, spremenljiva in formalno svobodna. »S tem ko prekriva jezike različnih registrov, nadomešča materijo z algoritmom ter spreminja modele z grafiko in izračunom, digitalna umetnost izhaja iz jezikovnih sistemov, ti pa so abstrakcije, ki povezujejo realnost in njeno digitalno reprezentacijo.«³⁷¹

V tem je tudi glavna razlika med analognim in digitalnim sistemom: analogna reprezentacija je restitucija modela (mimetična kopija, abstraktna ali konceptualna interpretacija), ki jo usmerja sistem vzpostavljanja podobnosti in razlik med reprezentacijo in referentom, četudi je ta nato odsoten. Digitalna slika pa je abstraktna reprezentacija, ki temelji na numerični kodi binarnih števil; sestavljena je iz zaslonskih točk (pikslov), katerih lastnosti – pozicijo in barvo – določa koda, ki definira dinamiko elektronskih nabojev v napravi.

Digitalna podoba ni posnetek resničnosti, ampak je, kljub zmožnosti na videz popolne podobnosti, zgolj rekonstrukcija vidnega, ki temelji na logični abstrakciji, algoritmični obdelavi matematičnih podatkov; je simulacija brez izvora, modela ali referenta. Čeprav lahko denimo digitalna fotografija beleži element realnosti, je proces ohranjanja te podobe utemeljen na translaciji njenih lastnosti v numeričn računalniški jezik ob tem se spremeni sama tekstura podobe – zdaj je kodirana. Kot zapaža Lyotard: »Sami materiali postajajo vse bolj zapleteni. Korak je bil storjen, ko so njihovi možgani začeli delovati z digitaliziranimi informacijami, brez kakršnekoli analogije z njihovim virom. Kot da bi med stvari in nas padel

370 Stiegler opozarja tudi na širše, družbene nevarnosti, ki jih tovrstna redukcija materialnosti na informacijo v obliki binarne kode prinaša. Računalniške tehnologije imenuje, v referenci na Gillesa Deleuza (*Foucault*, 1986), »tehnologije nadzora«, ki z internetom vzpostavljajo sledljivost in avtomatsko analiziranje obnašanja posameznika, ki ustvarjajo »nov panoptični sistem«. Verjame, da so digitalne tehnologije »hipermaterialne, in ne nematerialne, absolutno strašne naprave moči. Te hipermaterialne naprave omogočajo razvoj tistega, kar bi lahko na kratko imenovali tehnologije psihomoči (*les technologies de psychopouvoir*), ustvarjanje množične situacije prostovoljnega suženjstva, fascinacije in anestezije – brez primere v zgodovini« (Stiegler, *Économie de l'hypermateriel et psychopouvoir*, str. 107).

371 Tron, *Des »Immatériaux«*.

filter, zaslon številčk. Barva, zvok, material, bolečina, zvezda se nam vračajo kot numerične figure zelo fine identifikacije.«³⁷²

Podobno kot Lyotard tudi Edmond Couchot in Norbert Hillaire³⁷³ menita, da digitalnih tehnologij ne moremo več obravnavati, kot da so preprosto »nematerialne«, ker so predmeti, ki jih proizvajajo, virtualni, saj so pomemben del resničnega (fizičnega) sveta in imajo določen vpliv na naša čutila. Materiali in digitalna orodja, ki so osnovani na jeziku računalniških programov, so v jedru simbolni, jezikovni in abstraktni. Digitalno ustvarjena umetniška dela so strukturno zasnovana na programih in avtomatiziranih izračunih računalnika (algoritmih), njihova prednost je v različnih oblikah interaktivnosti, ki jih ponujajo uporabniku ali ustvarjalcu. Računalniško podprta umetnost z vpletenostjo v internetna digitalna omrežja vzpostavlja specifičen tip nematerialnosti, ki temeljito preoblikuje družbene, kulturne in ekonomske razmere.³⁷⁴

Lyotardovo razumevanje »materialnosti« digitalnega se zdi v času teorij post-digitalnega in postinternetne umetnosti, ki jo določa naraščajoče zavedanje o vplivu interneta in digitalizacije na umetnost onkraj računalnika, ponovno legitimno. Postdigitalna analiza umetnosti se v času ekspanzije in vseprisotnosti digitalizacije na različnih ravneh družbene vsakdanjosti, umetnosti in kulture ukvarja z idejo, kako videti onstran zaslona, saj se vsebina, material in dogodek digitalnih medijev ne strukturirajo z ekranom, ampak s kodo in programsko obdelavo digitaliziranih podatkov, torej daleč onkraj mrežničnega pogleda.³⁷⁵ Postdigitalne teorije³⁷⁶ se kritično odklikajo od sicer prevladujočih teoretskih pristopov, ki se ukvarjajo z genealogijo ekrana in virtualnosti ter analizo digitalne, tehnične podobe.³⁷⁷ Usmerjajo se k preizpraševanju materialnosti digitalnega, v smislu analize skritih struktur, kot so medmrežne tehnologije ter jezik algoritmov in programskih procesov, ali preučujejo nove načine prepletanja digitalnega z realnim. Prav zavedanje intenzivnejše prepletenosti digitalnega s fizičnim in virtualnega z družbenim poraja nove oblike postmedijske teorije,³⁷⁸ ki jih lahko povezujemo tudi s sodobnimi filozofskimi tokovi novega materializma in objektivno orientirane ontologije ter s spekulativnim realizmom.³⁷⁹

372 Lyotard, *Argument 2: L'immatérialité*, str. 3.

373 Couchot in Hillaire, *L'art numérique*.

374 Lillemose, *Conceptual Transformations of Art*.

375 Gl. avtorje, kot so Alexander Galloway, Eugene Thacker in McKenzie Wark, ter analize umetnosti kode (Code Art), ki je ni mogoče dojeti z branjem ali gledanjem, ampak z dešifriranjem in dekodiranjem njenih učinkov na vizualno, verbalno ali družbeno »materijo«.

376 Gl. Alexander Galloway, Eugene Thacker, McKenzie Wark, Josephine Bosma.

377 Gl. Lev Manovich, Paul Virilio, Fredric Jameson, Jacques Rancière. Več o tem: Berlot Pompe, *Topologija virtualnosti in tehnoumetnost*.

378 Gl. Peter Weibel, Domenico Quaranta.

379 Gl. Quentin Meillassoux, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant, Graham Harman.

Naraščajoče zavedanje o vplivu interneta na umetnost onkraj računalnika je spodbudilo tudi pojav postinternetne umetnosti.³⁸⁰ Medtem ko je internetna umetnost ekskluzivno delovala na spletu, se postinternetna dela v veliki meri oblikujejo in finalizirajo zunaj računalnika, saj v ločevanju fizičnega in spletnega, digitalnega prostora ne vidijo več smisla. Postinternetna umetnost tematizira vplive interneta in računalniških tehnologij zunaj digitalnega medija ter ponovno poudarja vizualni vidik umetnine, ki posreduje ideje neodvisno od jezika. Kljub formalni raznolikosti – obsegajo tako performativne, aktivistične prakse kot tudi kiparska, slikarska in video dela – te prakse uporabljajo internet kot informacijski, materialni vir in kot prostor skupnosti, za namene publikacije in distribucije pa uporabljajo različne digitalne medije.³⁸¹ V postinternetni, postdigitalni ali postmedijski umetnosti dominantnost tehnologije sicer navidezno izginja, značilno pa postane ukvarjanje s fluidnimi mejami »med tehnološkimi in družbeno-kulturnimi domenami, zlasti s prodorom konceptov in praks, ki izvirajo iz tehnološke domene, v življenje in kulturo«.³⁸²

SKLEP

Vprašanje nematerialnosti v sodobni umetnosti zadeva nove kulturne in družbene pogoje, ki so jih spodbudile sodobne telekomunikacijske tehnologije, digitalizacija in tehnologizacija vsakdana. Razvoj nanotehnologij, genetike, biotehnologije in kibernetike vpliva na naše razumevanje realnosti ter spreminja same koncepte nevidnosti/vidnosti, materialnosti/nematerialnosti in telesnosti. Nove materialnosti, nastale kot rezultat znanstvenih odkritij, so se zgodovinsko in kulturno od nekdanj asimilirale v tradicionalne oblike umetniške prakse. V polju sodobne umetnosti, kjer programska oprema, računalniški vmesniki in digitalizirani podatki nadomeščajo tradicionalne fizične dimenzije umetnin, se vzpostavljajo tudi nove oblike nematerialnosti, vezane na digitalna omrežja, internet in virtualne simulacije.

380 Gl. Marisa Olson, Artie Vierkant, Gene McHugh. Marisa Olson (2008) je uporabila izraz za opis lastne prakse, Gene McHugh (2009) pa je opozoril na mutacijo v samem internetu (pojav mobilne dostopnosti) in na vplive na sodobno umetnost. Umetnik Artie Vierkant je v eseju *The Image Object Post-Internet* opredelil umetnost postinterneta kot prakso, ki izhaja iz digitalne podobe, materializira pa se v fizični, pogosto tridimenzionalni obliki (serija *Image Object*, 2011–).

381 Bosma, *Post-digital is post-screen*. V eseju se J. Bosma nasloni na koncepcije in analitične metode Alexandra Gallowaya, ki oblikujejo alternativo sicer prevladujočim »zaslonskim« pristopom, obenem pa se metodološko navdihuje pri psihološko usmerjenih teorijah Rudolfa Arnheima (*Vizualno razmišljanje/Visual Thinking*, 1969); njena na prvi pogled nenavadna združitev področij novomedijskih teorij in likovnoteoretske psihologije je utemeljena v poudarku ustvarjanja »miselnih modelov«, torej domene »nevidnega« v vizualnem razmišljanju.

382 Prav tam.

Spremembe, ki jih uvajajo informacijske in digitalne tehnologije, ne vplivajo le na ontološko spremenjeni status digitalnih tehnoslik in njihovo virtualnost, ampak je razvoj na področju sodobne tehnoznanosti omogočil uporabo novih tehnoloških orodij, ki spreminjajo oblike komunikacije in interakcije v polju umetnosti. Sodobne oblike postmedijske, postinternetne in hibridne umetnosti, ki povezujejo področja umetnosti, znanosti in tehnologije s humanističnimi, ekološkimi in sociološkimi problematikami, uporabljajo tovrstna digitalna orodja za vzpostavljanje dinamičnih, interaktivnih razmerij med umetniškim delom in gledalcem, s čimer aktivno spreminjajo oblike percepcije in zavest gledalca.