

V

I

Z

U

A

L

N

A

**Teoretsko
raziskovanje,
razumevanje,**

P

I

S

M

E

N

O

S

T

Uredili
Petra Černe Oven, Barbara Predan

**ustvarjanje
in interpretacija
sodobnosti**



UNIVERZA
V LJUBLJANI

ALUO

Akademija za likovno
umetnost in oblikovanje

Iz recenzije
prof. dr.
Narvike
Bovcon

Znanstvena monografija se širokega problemskega polja vizualne pismenosti loteva interdisciplinarno in skozi različna tematska vozlišča, kar je v našem kulturnem prostoru novost in hkrati pomemben prispevek k sistematični obdelavi kompleksa sodobne, družbene, kulturne, estetske, etične in tehnološke vizualne umeščenosti človeške komunikacije. Znanstveni prispevki prihajajo s področij filozofije, medijske teorije, kognitivne znanosti, nevroznanosti in eksperimentalne estetike, teorije oblikovanja in vizualnih komunikacij, konservatorstva in restavratorstva, umetnostne zgodovine in primerjalne književnosti. Sopostavljeni heterogeni raziskovalni pristopi načrtajo koordinate za razumevanje, razlaganje in sporočanje pomena tako v vizualnih (umetnostnih) disciplinah kot tudi v širši perspektivi (izhajajoč med drugim iz jezikovne, nevrološke, postdigitalne, institucionalne, politične pogojenosti) ter nakazujejo smeri nadaljnjih poglobljanj raziskav, kritičnih vrednotenj in kontekstualizacij vizualnega mišljenja.

Uredili
Petra Černe Oven, Barbara Predan

V
I
Z
U
A
L
N
A
P
I
S
M
E
N
O
S
T

**Teoretsko raziskovanje, razumevanje,
ustvarjanje in interpretacija sodobnosti**

K L F N

O O O

Petra Černe Oven, Barbara Predan (ur.)

VIZUALNA PISMENOST

Teoretsko raziskovanje, razumevanje, ustvarjanje
in interpretacija sodobnosti

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

Recenzenta

dr. Narvika Bovcon

dr. Gregor Torkar

Lektura

Jezikovna zadruga Soglasnik

Oblikovanje

Barbara Šušteršič

Tisk

Matformat

Naklada

120 izvodov

Cena

24,90 €

Prva izdaja. Prvi natis.

Ljubljana, 2024

Za vsebino svojih prispevkov odgovarjajo avtorji.

Znanstvena monografija 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).



To delo je dostopno pod licenco Creative Commons

Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji

4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije).



Prva e-izdaja.

DOI: 10.51938/9789612972868

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na:

<https://ebooks.uni-lj.si/>

<https://www.aluo.uni-lj.si/raziskovanje/zalozniska-dejavnost/>

CIP Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=189149699
ISBN 978-961-297-287-5

CIP E-knjiga
COBISS.SI-ID=189062915
ISBN 978-961-297-286-8 (PDF)

Podobe so posredovalci med svetom in človekom. Človek »ek-sistira«, tj. svet mu ni neposredno dostopen, zato mu ga morajo podobe narediti predstavljivega. A takoj ko to naredijo, se postavijo med svet in človeka. Morale bi biti zemljevidi, a postanejo paravani: namesto da bi svet predstavljale, ga zaslanjajo, dokler nazadnje človek ne začne živeti v funkciji podob, ki jih je ustvaril. Podobe neha dešifrirati in jih namesto tega nedešifrirane projicira v svet »tam zunaj«, s čimer ta svet zanj postane podobast – postane kontekst prizorov, stanj stvari. To obrnitev funkcije podobe lahko imenujemo »idolatrija« in danes lahko vidimo, kako poteka: vseprisotne tehnične podobe okoli nas so tik pred tem, da magično prestrukturirajo našo »resničnost« in jo preobrnejo v globalno prizorišče podob. Tu gre v bistvu za »pozabo«. Človek pozabi, da je bil on tisti, ki je ustvaril podobe, da bi se z njimi orientiral v svetu. Ne zna jih več dešifrirati in od zdaj živi v funkciji svojih lastnih podob: imaginacija se je spremenila v halucinacijo.

Vilém Flusser, *K filozofiji fotografije*

Z L K A A O

- UVODNIK
- 6 Petra Černe Oven
Vizualna pismenost kot predmet teoretskih raziskovanj – raziskovalnemu programu na pot
- 16 Blaž Šeme
Vizualna pismenost v konservatorstvu-restavraciji
- 42 Daša Tepina, Petja Grafenauer
Hegemonija kapitalizma in vizualni kod v nevrščeni Sloveniji
- 62 Petra Černe Oven
Vizualizacija poezije skozi konstruktivni dialog urednika in oblikovalca na podlagi analize primera *Integrali '26*
- 90 Tomo Stanič
Umetniški jezik
- 122 Barbara Predan
Med praznino in substanco kritične analize v oblikovanju
- 136 Magdalena Germek, Kristina Pranjič
Percepcija nadrealizma in potencial njegove vizualne ekoepistemologije
- 150 Uršula Berlot Pompe
Izkustvo digitalnih medijev, nevromedialnost in nevromorfne tehnologije
- 168 O AVTORICAH IN AVTORJIH
- 174 POVZETKI
- 179 ABSTRACTS
- 185 IMENSKO KAZALO

V U O N D I K

Petra Černe Oven
**Vizualna
pismenost kot
predmet
teoretskih
raziskovanj –
raziskovalnemu
programu
na pot**

Večini človeštva je samoumevno, da »vidimo«, in v povprečju ljudje 80 % vseh informacij, ki nam pomagajo, da se odločamo o vsem, kar delamo, kar smo in kar želimo biti, pridobimo prav prek vida. Naše okolje je polno vizualnih gradnikov, ki vplivajo ali celo vodijo naša dejanja; ves čas uporabljamo vizualna orodja in komuniciramo s podobami, tako v zasebnem kot profesionalnem delu življenja. Kljub tej vseprisotnosti vizualnega se tega v večini primerov ne zavedamo in se o tem redko odločamo z razmislekom. Celo več, temu področju niti kot družba ne namenjamo veliko pozornosti, saj je povprečno izobražen človek na svoji izobraževalni poti le redko soočen s teorijo in prakso vizualnega v primerjavi z drugimi področji, ki se jih lahko naučimo na vseh treh stopnjah izobraževanja. Gre torej za veščino ali znanje? Gre za branje ali ustvarjanje podob? Gre za naravno nadarjenost ali se lahko odnosa do vizualnega priučimo? In predvsem: kaj nam polje vizualnega omogoča, kakšen je odnos človeka do vizualnega in kako se vizualno spreminja v kontekstu sodobne družbe in njenih dinamik?

V eri slikovnega obrata, ki je temeljil na hiperprodukciji vizualnih podob oziroma nadomeščanju linearnih kod s slikovnimi,¹ so se pospešeno spreminjali in preoblikovali vzorci družbene soodvisnosti in vsi vidiki našega življenja. Slikovno kodirane površine zadnjih 15 let zaradi razvoja družabnih medijev, aplikacij in pametnih telefonov igrajo veliko večjo komunikacijsko vlogo kot v preteklosti, kar nas sili k ponovnemu premisleku in vrednotenju praktično vsega, kar se nam je še včeraj zdelo samoumevno.

Sintagma vizualna pismenost seveda ni nekaj novega, a nam še vedno zagotavlja ustrezno vhodno točko v polje raziskovanja. Številni teoretiki so se z njo ukvarjali že v preteklosti in opredelili, da se vizualna pismenost nanaša tako na sposobnost razumevanja, interpretacije in ustvarjanje vizualnih podob kot tudi na sposobnost branja, kritičnega vrednotenja in učinkovitega komuniciranja z vizualnimi elementi.² Podobno, kot je bralna pismenost pomembna za razumevanje pisane besede, je vizualna pismenost ključna za razumevanje, interpretacijo in vrednotenje vizualnih informacij, s katerimi komuniciramo.³ Vizualna pismenost postaja temelj našega (so)bivanja, saj so zmožnosti razumevanja, kritičnega analiziranja in učinkovitega komuniciranja

¹ Flusser, *Digitalni videz*.

² Arnheim, *Visual Thinking*; Sonesson, *Pictorial Concepts*; Mitchell, *Picture Theory*; Hall, *Representation*.

³ Flusser, *Communicology*.

z vizualnimi gradniki pomembne za samouresničevanje posameznikov ter njihovo uspešno (so)delovanje v družbi.

John Debes, ustanovitelj Mednarodnega združenja za vizualno pismenost, je vizualno pismenost opisal kot

»skupino vizualnih kompetenc, ki jih lahko človek razvije z opazovanjem in hkrati z doživljanjem ter integracijo drugih čutnih izkušenj. Razvoj teh sposobnosti je temeljnega pomena za normalno človeško učenje. Ko so razvite, vizualno pismeni osebi omogočajo, da razlikuje in razlaga vidna dejanja, predmete in simbole, naravne ali umetne, ki jih srečuje v svojem okolju. Z ustvarjalno uporabo teh sposobnosti se lahko sporazumeva z drugimi. S pozitivno uporabo teh kompetenc je oseba sposobna razumeti in uživati v mojstrovinah vizualnih komunikacij.«⁴

Vizualna pismenost je ključna v umetnosti, pri z njo povezanih praksah in pri poučevanju o njej. S slednjim se aktivira transformativno učenje, ki bi moralo biti dostopno vsem. V tem kontekstu »pismenosti« (oz. »nepismenosti«) ne razumemo pejorativno, temveč kot izziv stroki, da odpira prostore interdisciplinarnega in holističnega sodelovanja, ki bo generiralo boljše razumevanje in pozitivno vključevanje umetniških področij na vseh ravneh družbe.

Širokega področja vizualne pismenosti smo se na UL ALUO dotaknili že na tretji letni konferenci Katedre za teoretične vede leta 2022 z naslovom »Vizualna pismenost kot predmet teoretskih raziskovanj«, ki je potrdila nujnost interdisciplinarnega raziskovanja na tem področju.⁵ Na podlagi te izkušnje smo po preliminarni raziskavi akterjev, tematik in možnosti vzpostavljanja raziskovalnih metod, ki bodo temeljile tako na znanstvenih kot umetniških, prijavi in pridobili raziskovalni program Vizualna pismenost. Njegova zasnova zavzame tri glavne problemske sklope, na katerih bo delovala heterogena raziskovalna skupina s člani, ki aktivno delujejo in raziskujejo na področjih oblikovanja, znanstvene ilustracije, likovne umetnosti, arhitekture, vsa naštetá področja pa preišljeno utemeljuje, preizprašuje in preči filozofija.

Prvi sklop, *Raziskovanje epistemološkega vidika in filozofske problematike vizualnosti ter kulture vizualne pismenosti*, v tem pogledu torej vzpostavlja teoretično izhodišče raziskovalnega dela in se ukvarja z vprašanji spoznavanja, predstavljanja, pojavnosti in interpretacije vizualnosti.

⁴ Debes, *Visual Literacy*.

⁵ Pred tem je v Sloveniji potekal tudi prvi nacionalni strokovni posvet na področju kulture in izobraževanja z naslovom *Vizualna pismenost* (30. 11. 2021 v Cankarjevem domu v Ljubljani), pri organizaciji in kot aktivne predavateljice pa so sodelovale tudi raziskovalke z UL ALUO. Pomembnost odpiranja področja so s sodelovanjem pri organizaciji strokovnega posveta izkazovali Ministrstvo za kulturo RS, Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport RS in Zavod RS za šolstvo.

Z raziskavo bomo pokazali, da so se od druge polovice 20. stoletja uveljavili novi epistemološki pristopi, ki so pod vprašaj postavili racionalistično podmeno zgodovinskih analiz in opozorili na pomen nezavednega védenja, nezanesljivost neposrednega razumetja izjavljanja ter na vlogo diskurzivnih praks v razširjanju družbene moči. Povedano drugače, novejši interpretativni pristopi so odprli pomembno raziskovalno problematiko meja znakovnosti, označevanja in izrekanja/izražanja na terenu vizualnega in likovnega sporočanja (na primer vizualizacije nečesa, kar je na meji z zmožnostjo predstavljanja/upodabljanja/izražanja). Skozi filozofski vidik zato raziskujemo, kako vizualna pismenost vpliva na naše spoznavanje sveta, hkrati pa, kakšni so pogoji demokratičnosti vizualnega komuniciranja, kar je še posebej relevantno natanko v sodobnih okoliščinah tako imenovane digitalne reproduktibilnosti, ko o vizualnem sporočanju ni mogoče razmišljati onstran fokusa o dostopnosti in pogojih cirkulacije.

Drugi sklop, *Raziskovanje uveljavljenih metodoloških sistemov in kod vizualnega komuniciranja v znanosti*, se ukvarja z evalvacijo kakovosti podajanja razumljivih informacij. V njem se raziskovalno delo osredotoča na vprašanja, kako je razvoj strok vplival na napredek vizualizacije podajanja znanstvenih vsebin. Z raziskovanjem tradicionalnih kategorij vizualiziranja proučujemo spremembe temeljnih konceptov vizualne pismenosti v 21. stoletju in gradimo – tam, kjer bo treba – na izpodbijanju obstoječih predpostavk ter ustvarjanju novih metod in sistemov. Cilj tega raziskovalnega sklopa je tudi elaboracija odgovora na vprašanje, ali namenska orodja z umetno inteligenco lahko nadomestijo strokovnjake vizualnih komunikacij, v katerih primerih so ta orodja učinkovita in v katerih primerih je sodelovanje strokovnjakov še vedno nujno ter kakšno izobraževanje pri vizualni pismenosti bi potrebovali znanstveniki za uspešno diseminacijo raziskovalnih dosežkov.

Tretji sklop raziskovanja, *Raziskovanje vizualne pismenosti z namenom razvoja kritičnega in abstraktnega mišljenja*, pa temelji na predpostavki, da je vizualna pismenost sklop kompetenc, ki vizualno pismeni osebi omogočajo razlikovanje in razlago vizualnih dejanj, predmetov in/ali simbolov, naravnih ali umetnih, ki jih srečuje v okolju. Ker je za komuniciranje z drugimi nujna ustvarjalna uporaba teh kompetenc, se raziskava v tem delu osredotoča na stanje vizualne pismenosti v družbi in iskanje načinov za njeno izboljšanje. Gre torej tudi za spodbujanje kognitivne sposobnosti višjega reda, saj te sposobnosti ne le spodbujajo kritično in abstraktno mišljenje ter analizo podatkov in sporočil, temveč skrbijo tudi za dvig ravni racionalnega odločanja z namenom sprejemanja bolj informiranih odločitev. S tem se vizualna pismenost povezuje s čisto realnimi potrebami in pravicami ljudi, da se lahko demokratično informirajo in s tem vplivajo na svoj položaj v družbi, ki jo obkroža kompleksen svet.⁶

⁶ de Botton. *The Architecture of Happiness*.

V tej točki se bodo združila tudi vsa temeljna dognanja iz prvih dveh sklopov, se med seboj smiselno povezala ter kulminirala v priporočila, smernice in učna gradiva z novorazvitimi metodami in orodji vizualnega opismenjevanja.

V te osnovne sklope umeščamo tudi raznovrstne prispevke avtorjev te znanstvene monografije, saj se lotevajo tako zgodovinskih, teoretičnih, jezikovnih kot tudi umetnostnozgodovinskih, tehnoloških in estetskih vprašanj. Tako praktičnemu kot teoretičnemu polu osnovne teme, ki jo raziskujemo, so skupni razumevanje in razlaganje pomena prek kritičnega in abstraktnega mišljenja ter sporočanje in posredovanje idej v polju vizualnega. Na profesionalni ravni vizualna pismenost vključuje sposobnost analize in razlage vizualnih informacij (podobe, simboli, diagrami, grafični elementi, ikone, pa tudi video, slike, ilustracije, fotografije itd.) ter raziskuje razumevanje njihovega konteksta, namena in pomena. Poleg tega pa vizualna pismenost obsega sposobnost ustvarjanja vizualnega jezika: na eni strani gre za informativne, funkcionalno učinkovite in smiselne vizualne komunikacije v polju (pre)oblikovanja vsakdanjega sveta, na drugi pa prek generiranja umetniških artefaktov za preizpraševanje temeljnih pojmov, idej in osmišljanja sveta. Vizualne podobe pripovedujejo zgodbe, vzbujajo čustva in ustvarjajo izkušnje ter ne nazadnje tudi spremembo v odzivanju, obnašanju in mišljenju. Podoba ni zgolj odslikava, temveč (protetično) pomagalo našemu dojetju: je orodje in orožje današnje družbe, ravno tako pa način prebivanja v svetu, dojetanja in oblikovanja družbenega.⁷ Vizualna pismenost je torej koncept, ki se izraža iz umetnosti in oblikovanja, vendar ima veliko širše polje vpliva. Vzpostavlja namreč tudi priložnost preizpraševanja teze o razumnem človeku, ki je v zahodni kulturi prepoznan kot vizualni človek. Zato izhodišča za vzpostavitev matrike raziskovanja vizualne pismenosti vsebujejo raziskovanje pomena, vlog, interpretacij in kritičnega vrednotenja vizualnega mišljenja na presečiščih interdisciplinarnih področij s ciljem drugačnega razumevanja posameznika in družbe.

S prispevki pričujoče znanstvene monografije preiščeno mapiramo tematike raziskovalnega programa in predstavljamo heterogene prispevke, ki tvorijo zanimiv temelj za nadaljnje poglobljanje v izbrane raziskovalne podteme.

Blaž Šeme v prispevku »Vizualna pismenost v konservatorstvu-restavraciji« postavi tezo, da je vizualna pismenost sestavljena iz dveh vidikov: interpretativnega (branje vizualnega) in generativnega (vizualno ustvarjanje). Osnovno stališče, da je »vizualna pismenost ključna v konservatorsko-restavratorskem poklicu, saj je nepogrešljiva pri zaščiti in ohranjanju likovnih umetnin ter pri strokovnem in znanstvenoraziskovalnem

delovanju«, podkrepi z natančnimi teoretičnimi razčlenitvami in umestitvami tematike v sam proces, ki se ne zaključuje s konserviranjem-restavriranjem umetnine, temveč s pripadajočo vizualno jasno in analitično dokumentacijo. Ta omogoča lažjo predstavitev uporabljenih ali načrtovanih konceptov, postopkov in materialov bodisi za naročnike bodisi za predstavitev in izobraževanje javnosti ter s tem ob upoštevanju kvalitetnega vizualnega materiala, ki podpira kritičen in analitičen pristop, postaja sredstvo učinkovitejše komunikacije.

Daša Tepina in **Petja Grafenauer** v prispevku »Hegemonija kapitalizma in vizualni kod v neuvrščeni Sloveniji« raziskujeta, kako se je vizualni kod neuvrščeni slovenski umetnosti soočal s hegemonim kodom kapitalizma ter kako se je umetnost v Jugoslaviji spreminjala glede na pogoje v času po drugi svetovni vojni, predominantno v šestdesetih letih 20. stoletja, ko se je oblikovalo Gibanje neuvrščeni. To je bil čas dekolonialnih političnih premikov, politične emancipacije in čas nastanka številnih novih političnih entitet, v katerem se kolonialni preteklosti ni uspelo izogniti, avtorici pa zavzemata stališče, da se je preselila na druge ravni novih oblik kolonializma, in sicer na področje kulture in vizualnega. Na podlagi primerov ljubljanskega grafičnega bienala in galerijskih politik v Ljubljani poskušata avtorici razložiti razsežnosti kulturnega imperializma v kontekstu neuvrščene socialistične Jugoslavije in pojasniti, kaj je nosil v sebi modernizem in kako so prek modernističnih trendov v umetnosti potekali temeljni prenos kapitalističnih vrednot.

Prispevek **Petre Černe Oven** z naslovom »Vizualizacija poezije skozi konstruktivni dialog urednika in oblikovalca na podlagi analize primera *Integrali '26*« v fokus postavi modernistični projekt slovenskega založništva iz šestdesetih let 20. stoletja. Skozi podrobno osvetlitev nastajanja projekta, ki je bil narejen na podlagi številnih arhivskih materialov, išče odgovore na kompleksna vprašanja, kot so: kako vizualizirati poezijo, do kakšne mere je oblikovalec prevajalec in interpretator in kako je bilo s prevajanjem konstruktivistične poezije, ki je že sama po sebi vizualna, v tehnološko omejeni tipografski logiki šestdesetih let 20. stoletja. Prispevek predstavlja številne korake in odločitve v procesu, ki sta jih naredila urednik in oblikovalec na podlagi diskusij in vizualnega vrednotenja prototipov, prav tako pa omenja posamezne kritike, ki se z interpretacijo niso strinjali. Prav vprašanje, kako prevesti rokopis avantgardnega pesnika v tiskano tipografijo in kako interpretirati poezijo, ki izhaja iz nekega drugega zgodovinskega obdobja, ter jo predstaviti sodobnemu občinstvu tedanjega časa, je bila namreč glavna naloga oblikovalca Jožeta Brumna.

Tudi **Tomo Stanič** vleče vzporednice med verbalnim in vizualnim. V prispevku, naslovljenem »Umetniški jezik«, raziskuje odnos besede do vizualnega. V članku sta predstavljena dva modusa umetniškega dela – reprezentacija in performativnost. Medtem ko se performativnosti avtor ne

⁷ Mitchell, *Cloning Terror*.

posveča, pa se poglobljeno loteva prvega modusa. Pojem reprezentacije je raziskan z vidika jezika in komunikacije, pri čemer postavlja tezo, da vizualna reprezentacija ni nič drugega kot vizualni jezik – jezik je ena od osnovnih oblik reprezentacije in hkrati njeno vstopno polje. Avtor se sprašuje, ali se lahko iz jezika naučimo kaj o vizualni reprezentaciji, ali obstaja »umetniški jezik« in ali je ta vprežen v tok namenske komunikacije? Čeprav ima umetniška reprezentacija jezikovno strukturo, ni v funkciji komunikacije, temveč vznikne tam, kjer komunikacija spodleti. Avtor se v podporo trditvi sklicuje na različne primere, kot so Jakobsonova poetska funkcija jezika, Lacanov jezik in Kleistovo dovrševanje govora, in druge. Reprezentacija ni zgolj podrejena strogim pravilom, temveč vključuje tudi meje in odstopanja od teh pravil. Funkcionalnost in disfunkcionalnost jezika nosita enako težo, pri čemer disfunkcionalnost izraža svojo lastno svojeglavost. Zaključna misel poudarja, da jezik ne opisuje sveta, temveč ga izreka, enako pa velja za reprezentacijo, ki sveta ne podvaja, temveč ga aktivno soustvarja.

Barbara Predan se ukvarja z »branjem« drugačne vrste in odpira razpravo skozi prizmo preprostega predmeta: vrča za vodo. V prispevku z naslovom »Med praznino in substanco kritične analize v oblikovanju« osvetljuje vprašanja soodnosnosti med posodo in vsebino in se vpraša, ali je bistvo vrča v materialu samem ali v praznini, ki jo ustvarja njegova oblika. Pri tem se dotakne pomena uporabnosti pri objektih in preide v pomen komunikacije v oblikovanju, saj avtorica poudarja, da je ključno razumeti objekte in njihovo uporabo, kar zahteva vizualno pismenost uporabnikov. Nadalje uvede teorijo Richarda Buchanana, ki oblikovanje vidi kot retorično dejanje, ki vpliva na stališča in vrednote ter oblikuje družbo. Avtorica izpostavi pomen distanciranja in ozaveščanja o počasnem, a trajnem vplivu tehnologije in medijev na naša stališča in občutke, ki jih je argumentiral že tudi Marshall McLuhan. Besedilo se zaključuje z idejo, da je vsako oblikovanje akt politične narave, ki zahteva od oblikovalcev zavedanje potenciala in odgovornosti. Poudari potrebo po vzpostavljanju kritične distance in prepoznavanja sprememb v okolju ter visoko mero odgovornosti oblikovalcev pri oblikovanju naših vzorcev, stališč in vrednot. Šele s tem, ko se oblikovalec distancira od sedanosti in dejansko razmišlja za prihodnost, ki bi lahko bila, lahko svojim izdelkom omogoča »branje« razpoznavnih struktur izdelka, ki bodo komunicirale uporabnikom.

Možnih načinov komuniciranja se v prispevku z naslovom »Percepcija nadrealizma in potencial njegove vizualne ekoepistemologije« dotakneta tudi **Magdalena Germek** in **Kristina Pranjić**. V njem obravnavata nadrealizem v okviru ekokritične humanistike in epistemologije. Kljub že prepoznanim ekološkim vplivom v nadrealistični umetnosti ta prispevek poglobi razumevanje nadrealizma s poudarkom na ključnem postopku potujitve, ki vključuje denaturalizacijo in defamiliarizacijo. Raziskava osvetljuje nadrealistično razumevanje objekta in narave, kar omogoča,

da nadrealizem postane orodje za vizualno senzibiliziranje in ekološko ozaveščanje v obdobju kriz. Avantgardne tehnike distanciranja so bile ključne za ustvarjanje prostora in inovacije novih subjektivizacij. Članek vodi bralca v temo nadrealizma in ekologije prek posthumanističnih in antiantropocentričnih perspektiv, predstavi ključni formalistični postopek potujitve ter analizira nadrealistično epistemologijo in objekt skozi Bretonovo »Krizo objekta«. Poudari pomembnost novih epistemologij, kot sta vizualna in primerjalna, ki prispevata k razumevanju ekoepistemologije. Avtorici ugotavljata, da nadrealizem razvija novo percepcijo in razumevanje objekta ter narave, s čimer prispeva k vizualni pismenosti v okoljsko ozaveščeni umetnosti in humanistiki.

Monografija se zaključuje s prispevkom **Uršule Berlot Pompe** in njenim pogledom na polje sodobnih medijskih tehnologij z naslovom »Izkustvo digitalnih medijev, nevromedialnost in nevromorfne tehnologije«, ki obravnava polje umetnosti v digitalnih kontekstih. Vprašanja, ki se pojavljajo v zvezi s komuniciranjem na daljavo v sodobnih medijskih tehnologijah, so povezana s tem, kako digitalni svetovi vplivajo na nas in na načine doživljanja podob in vizualnosti v širšem smislu ter v povezavi z nadomeščanjem realnega sveta in z zabrisovanjem meje med realnostjo in reprezentacijo. V prispevku zavzame stališče, da digitalizacija ne sproža samo drugačnega dožemanja vsakdana, temveč tudi vidne spremembe v doživljanju ali ustvarjanju umetniških podob, ki nastajajo pod vplivom nove medijske ekologije. Njeno razmišljanje se dotika različnih tem, povezanih s sinhronizacijo telesa in stroja kot podaljška telesa, in predstavi interdisciplinarne (posthumanistične) raziskave v nevroestetiki, eksperimentalni estetiki in kognitivni znanosti. Berlot Pompe raziskuje zaznavne razlike v interakciji z različnimi vrstami digitalnih vmesnikov, opredeli postdigitalne pristope v teoriji medijev in nevroznanstveno metodo eksperimentalne estetike v proučevanju percepcijske odzivnosti na analogno in digitalno posredovano umetniško delo. Raziskava izpostavi pomen nevromedialnosti v razumevanju procesov stapljanja in povratnega učinkovanja nevronske in medijske procesov ter razmišlja o funkciji podobnosti med biološkim in tehnološkim, ki usmerja razvoj nevromorfne tehnologije, na katerih sloni umetna inteligenca.

Prispevki v pričujočem zborniku tako nakazujejo, kako je razumevanje vizualnega časovno in kulturno pogojeno, in odpirajo istočasno vprašanja, kako različne kulturne sredine različno razbirajo vizualne podobe v času hitro razvijajoče se digitalizacije in umetne inteligence. V programu bomo v prihodnosti naslovili tudi vprašanja povezave vizualnega in okoljske devastacije, postkolonialnih praks in nadvlade specifičnih kulturnih sredin ter posledične marginalizacije in nuje uvida v etične razsežnosti vizualnih gradiv, kar je za čas umetne inteligence še posebno pomembno.⁸ Vprašanja

⁸ Oska et al., *A picture*.

dinamike moči in etične pristranskosti, ki so prisotna tako pri ustvarjanju kot interpretaciji vizualnih sporočil, so zato izredno kompleksna in zanimiva. Kritično proučevanje družbenih, kulturnih in političnih posledic vizualnih gradnikov pa ima potencial na novo vrednotiti številne predpostavke in navidezne gotovosti.

VIRI IN LITERATURA

Periodični tisk

Oska Sandra, Edgar Lerma, Joel Topf. A picture is worth a thousand views: a triple crossover trial of visual abstracts to examine their impact on research dissemination. *Journal of Medical Internet Research* 22, 2020, št. 12, e22327. Doi:10.2196/22327.

Literatura

Arnheim, Rudolf. *Visual Thinking*. Los Angeles: University of California Press, 1969.

de Botton, Alain. *The Architecture of Happiness*. London: Penguin, 2014.

Flusser, Vilem. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba, 2000.

Flusser, Vilem. *Communicology: Mutations in Human Relations?*. Redwood City: Stanford University Press, 2023.

Hall, Stuart. *Representation: cultural representatians and signifying practices*. London: SAGE, 2013.

Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Mitchell, William John Thomas. *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

Sonesson, Göran. *Pictorial Concepts. Inquiries into the semiotic heritage and its relevance for the analysis of the visual world*. Lund: Lund University Press, 1989.

Zeki, Semir. *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Viri

Debes, John L., Fransecky, Roger Barnum, *Visual Literacy: A Way to Learn--A Way to Teach*, Association for Educational Communications and Technology, Washington, DC, 1972. Dostopno na: <https://eric.ed.gov/?id=ED064884>, pridobljeno 1. 2. 2024.

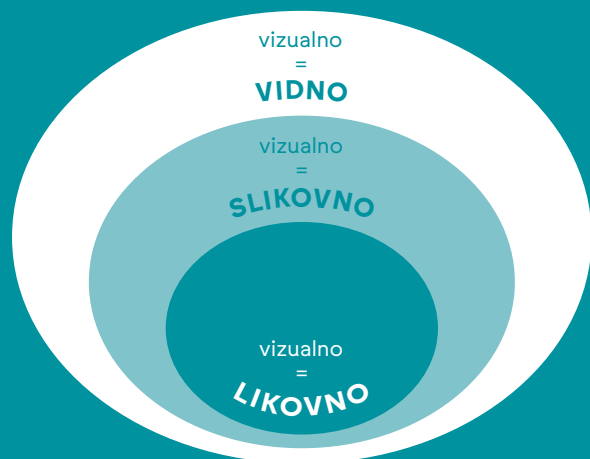


I. Vizualno kot vidno, slikovno in likovno

Cep rav je termin vizualna pismenost pomensko širok in na več področjih v rabi že od sredine prejšnjega stoletja, ga v konservatorsko-restavratorski teoriji in praksi ni zaslediti. To je presenetljivo, saj je za konservatorje-restavratorje vizualna pismenost pravzaprav bistvena sposobnost, ki si zasluži podrobnejšo obravnavo in večjo pozornost.

Vizualno kot osrednji pojem in tematika prispevka zahteva na začetku vsaj krajšo osvetlitev, saj je pomen te privzete tujke mogoče razbrati šele iz konteksta, ki je v tem primeru vizualna pismenost. Pojem vizualno/vizualen ima namreč vsaj tri sicer sorodne, a vendarle različne pomene (slika 1):

1. **vizualen kot viden** (angl. *visual/optical*),
2. **vizualen kot slikoven** (angl. *visual/pictorial/graphic*),
3. **vizualen kot likoven** (angl. *visual*).



Slika 1:
Trije nivoji pomena pojma vizualno.

1. Vizualno kot vidno (*visus*), npr. v pomenih »vidna zaznava«, »vidno polje«, »vidni signal«.

V izvornem in najširšem pomenu besede se vizualno nanaša na tisto, kar je vidno. Beseda izhaja iz latinske besede *visualis*, ta pa iz besede *videre* v pomenu videti, oziroma kar se nanaša na čutilo za vid. Vizualno kot vidno se nanaša na enega od čutnih dražljajev, med katerimi so še avdio/avditivno (slušno/zvočno), taktilno/kinestetično (tipno), olfaktorično (vohalno), gustatorično (okuševalno) itd. Ker se besedna pismenost, katere element je najpogosteje vidno zaznavno sporočilo, navadno ne prišteva k vizualni pismenosti, je mogoče sklepati, da pojem vizualne pismenosti

ni mišljen v tem širšem smislu vizualnega kot vidne pismenosti. Besedna komunikacija kot element besedne pismenosti je lahko tako slušna kot tudi vidna (vizualna) in (o)tipna. Besedna (verbalna) pismenost je lahko v tem pomenu nevizualna (npr. sposobnost branja Braillove pisave) ali vizualna, kot sta sposobnost branja z ustnic in sposobnost branja vidnega besedila.

2. Vizualno kot slikovno (*imago*), npr. v pomenih »slikovno gradivo«, »slikovna priloga«, »slikovni slovar«.

Vizualno v pomenu slikovnega je pogosto v rabi v smislu nasprotja ali kot dopolnilo pisnemu: kot na primer pisna (verbalni del) in slikovna (vizualni del) dokumentacija v konservatorstvu-restavratorstvu. V tem pomenu je običajno razumljena tudi vizualna pismenost, ki je mišljena kot nasprotje ali dopolnitev besedni pismenosti. Nasprotje besedni (slušno-verbalni) je sicer nebesedna (vidno-neverbalna) pismenost. Pod tem izrazom nebesedne pismenosti pa pogosto ni mišljena slikovno-vizualna pismenost, ampak druge oblike nebesedne pismenosti in sporazumevanja, kot so kretnje, govornica telesa, znakovni jezik gluhih in naglušnih itd. Pri vizualni komunikaciji sporazumevanje ni le slikovno dvodimenzionalno, ampak je tudi tridimenzionalno in temelji na sporazumevanju z vizualnimi (slikovnimi) simboli in podobami.

3. Vizualno kot likovno (*forma*), npr. v pomenih »likovna umetnost«, »likovno ustvarjanje«, »likovni jezik«.

Pojem likovno je v rabi predvsem na področju umetniškega ustvarjanja ter likovne teorije, likovne pedagogike in umetnostne zgodovine. V likovni teoriji strokovnjaki večinoma jasno pomensko razločujejo besedi vizualno in likovno. Na to temo je bilo objavljenih več razprav in leta 2011 je bil v Mestnem muzeju v Ljubljani organiziran tudi simpozij z naslovom *Likovno/Vizualno*.¹ V zvezi s tem razločevanjem je likovni teoretik Milan Butina zapisal:

»Likovno torej ni in ne more biti zgolj vizualno ali tipno. Likovno sloni na vizualnem in tipnem, vendar je več, ker prenaša celostno spoznanje umetnika. Nevidno postane vidno, kot je zapisal slikar Paul Klee. Likovno prenaša naše vidno in tipno spoznanje, obogateno s spoznanji drugih čutov, spet skozi vidni in tipni kanal v zunanji svet, v obliki umetniškega dela, likovnega sporočila. Likovno je sicer še vedno vidno in tipno, vendar je v njem zdaj uresničeno naše duhovno spoznanje in predstavlja našo novo, duhovno resničnost, je torej več kot zgolj čutno, ker je duhovno predelano in obogateno čutno spoznanje.«²

V primerjavi s slikovnim je likovno po obsegu ožje oziroma je del slikovnega (slika ima likovne in nelikovne vsebine), a tudi bolj poglobljeno (potrebno je razumevanje likovne forme, kompozicije, sintakse) in obsega tudi več

¹ Frelj in Muhovič, *Likovno/vizualno*.

² Butina, *Mala likovna teorija*, str. 16.

kot samo vidno, ker vključuje prav tako čute za tip, ravnovesje in lastno telo. Prav zaradi teh razlik med likovnim na eni in slikovnim ter vidnim na drugi strani nekateri strokovnjaki opozarjajo na jasno razločljivo uporabo terminov likovno in vizualno. V kontekstu vizualne pismenosti kot sposobnosti razumevanja vidnih simbolov in podob je likovna pismenost del, verjetno kar najpomembnejši in najosnovnejši, te širše slikovno-vizualne pismenosti. Slikovno sega na psihično raven razumevanja vizualnega sporočilnega medija. Poleg psihičnega pa je v konservatorstvu-restavraciji potrebno tudi razumevanje fizične in fiziološke ravni.

II. Pismenost kot sposobnost komunikacije predvsem z vidnimi sporočili

Prva asociacija ob omembi pismenosti je navadno besedna pismenost (angl. *verbal literacy*), ki je sposobnost branja in pisanja. Kot sposobnost branja in pisanja pismenost v izhodišču definira tudi SSKJ.³ V ta okvir sposobnosti se uvrščata tudi osnovna matematična (angl. *mathematical literacy*) in ožje številčna pismenost (angl. *numeral literacy/numeracy*), predvsem sposobnost pisnega računanja in pisnega reševanja matematičnih problemov.

Sposobnosti branja, pisanja in računanja se v tradicionalnem sistemu izobraževanja izpostavljajo kot temeljne človekove sposobnosti, saj se sistematično razvijajo in poučujejo že od prvih začetkov šolanja. Opismenjevanje v osnovnem pomenu besede »učiti pisati in brati // delati, da kdo pridobi sposobnost aktivnega tvorjenja, sprejemanja besedil«⁴ je v samem jedru izobraževanja. Pojem jezika se glede na izvorni pomen besede povezuje s slušnim načinom (kar slišimo izgovorjeno), medtem ko se pojem pismenost povezuje z vidnim načinom sporazumevanja (kar vidimo zapisano). Pomenska dvojnost »jezik kot organ v ustih« in »govor« je znana tudi v drugih jezikih, npr. lat. *lingua*, angl. *tongue*, arm. *lezow*.⁵ Beseda pismenost pa etimološko izhaja iz besede pisati, ta pa se povezuje s stcslovan. *p̄sati*, pred tem pa Praslovani še niso poznali pisave in je prvotno to pomenilo »risati, risati znake, slikati«.⁶

Splošna besedna pismenost, tako bralna kot pisna, je v tem smislu del razširjenega pojma vizualnega kot vidne pismenosti, čeprav se pogosteje izpostavlja kot samostojna kategorija pismenosti, in ne kot del vizualne. Ker pisna besedilna sporočila (ta pojem se danes sicer uporablja bolj v ožjem smislu, kot telefonska SMS-sporočila) navadno zaznavamo s čutilom za vid, se uvrščajo med vizualna (vidna) sporočila in so del širše vizualne (vidne)

³ Pismenost; *Slovar slovenskega knjižnega jezika*.

⁴ Opismenjevanje; prav tam.

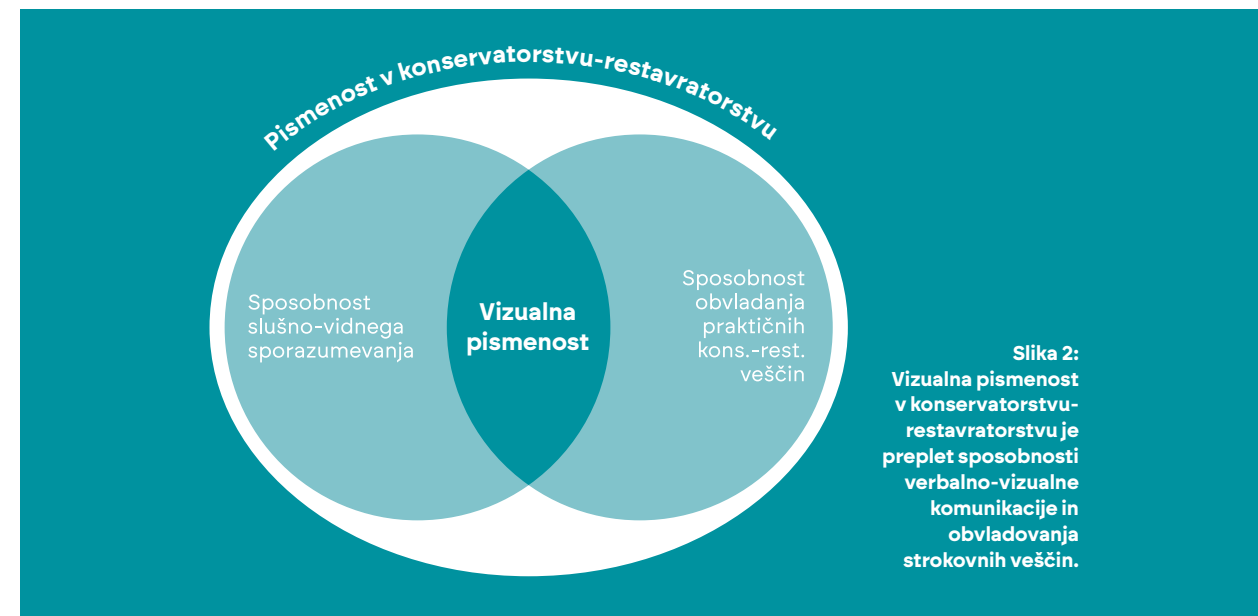
⁵ Jezik; Snoj, *Slovenski etimološki slovar*.

⁶ Pisati; prav tam.

komunikacije. Med vizualno (vidno) komunikacijo spada tudi oddajanje in sprejemanje besedilnih in drugih sporočil z znakovnim jezikom in branjem z ustnic, saj tudi te zaznavamo z vidom. Manj razširjeno je branje besedil s čutilom za otip s pomočjo brajice, torej na način, ki ni del vizualne komunikacije. Vizualna komunikacija v širšem smislu je sporazumevanje z vizualnimi (vidnimi) sredstvi oziroma s čutilom za vid, v ožjem in običajno razumljenem smislu pa je vizualna komunikacija sporazumevanje z vizualnimi (slikovnimi) simboli in podobami.

Nepismeni lahko pisna besedilna sporočila razume le prek posrednika s poslušanjem branja pismene osebe, torej s čutilom za sluh. Sodobne elektronske naprave sicer že omogočajo, da nam preberejo besedilo, torej brez potrebne bralne pismenosti ali pismenega kot posrednika. Vedno bolj razviti so tudi programi, ki omogočajo pretvorbo govora v digitalno izpisano besedilo. Za uporabo obojega je potrebna predvsem določena digitalna pismenost. Slednja je v tem primeru razumljena kot digitalna spretnost, kot »znanje (uporabe), obvladovanje česa sploh«.⁷ Tudi pojem konservatorsko-restavracijske pismenosti je mogoče uporabljati v smislu nekega širokega strokovnega znanja in obvladovanja področja.

Pismenost ni predpogoj govorno-slušnega sporazumevanja, saj za to zadostuje vsaj osnovno poznavanje določenega jezika, ki se ga samo z ustnim sporazumevanjem in kretnjami priučijo in uporabljajo tudi nepismeni. Vendarle je pismenost pomembna, saj v številnih primerih omogoča



⁷ Pismenost; *Slovar slovenskega knjižnega jezika*.

natančneje, kvalitetnejše in učinkovitejše sporazumevanje navadno z vizualnim (vidnim) zapisovanjem in branjem besedil, kar je nujno na številnih strokovnih področjih delovanja. V konservatorstvu-restavraciji je ta osnovna bralno-pisalna pismenost najbolj izražena in potrebna predvsem v fazi dokumentiranja in predstavljanja strokovnega dela. Sposobnost, da naredimo besedila bolj berljiva (z večjo vizualno jasnostjo, poudarjenostjo, izpostavljenostjo določenih znakov ali besed ...), je koristna, saj gotovo pripomore k boljši komunikaciji. V osnovi neverbalna slikovna sporočila, kot so slike, risbe, grafikoni ali zemljevidi, pa so navadno opremljena z nujnim pojasnjevalnim besedilom. Vsa ta vizualna gradiva so tudi sestavni del sodobne konservatorsko-restavratorske dokumentacije (slika 2).

V konservatorstvu-restavraciji je sposobnost slušno-vidnega sporazumevanja (angl. *auditory-visual communication*) bistvena, še posebej sposobnost vidnega, saj je vid glavno čutilo in pogoj za uspešno opravljanje dejavnosti. Slušna komunikacija, predvsem slušno-besedna, pa precej olajša komunikacijo s sodelavci, drugimi strokovnjaki, lastniki in skrbniki dediščine ter javnostjo. Čutilo za tip se uporablja pri preverjanju lastnosti (npr. hrapavosti/gladkosti, trdnosti/krhkosti, ostrosti, gnetljivosti) materiala ali orodja in nasploh pri pripravi in nanosu/vnosu konservatorsko-restavratorskih materialov in uporabi orodja pri praktičnem delu. Koristna so še čutila, na primer povezava tipa in sluha pri ugotavljanju odstopanj plasti umetnine (trkanje po površini), povezava tipa in čutil za mrz in toploto pri preverjanju lastnosti materiala in orodja ter voh pri prepoznavanju materialov in škodljivih pojavov. Pri tem sta potrebni previdnost in ustrezna uporaba zaščitnih sredstev, kar mora izhajati iz splošne konservatorsko-restavratorske pismenosti. Pri pismenosti tako ne gre samo za sposobnost branja in pisanja oziroma za sposobnost sporazumevanja, ampak v širšem smislu za obvladovanje določenih veščin nasploh, kar je zapisano tudi v drugem delu definicije pojmov pismenost (SSKJ: // *znanje (uporabe), obvladovanje česa sploh*)⁸ in opismenjevanje (SSKJ: 2. delati, da kdo pridobi znanje, sposobnost za opravljanje kakega dela, dejavnosti).⁹

III. Od vizualne pismenosti na splošno do vizualne pismenosti v konservatorstvu- restavraciji

Na kratko in v najbolj splošnem smislu je pojem vizualne pismenosti mogoče opredeliti kot **sposobnost branja, zapisovanja in ustvarjanja vizualnih podob**.¹⁰ Obstajajo tudi širše in podrobnejše definicije vizualne pismenosti, odvisno od namena in področja dejavnosti, ki jo obravnava. Med disciplinami, kot so medicina, filozofija,

⁸ Prav tam.

⁹ Opismenjevanje; prav tam.

¹⁰ V izvirniku: »The basic definition of visual literacy is the ability to read, write and create visual images.«; What is Visual Literacy?.

umetnostna zgodovina, oblikovanje, slikarstvo ali konservatorstvo-restavracija, se te definicije zaradi posebnosti posameznih področij razlikujejo. To raznovrstnost v definicijah izpostavlja več avtorjev.¹¹ Za vizualno pismenost je nasploh značilno tudi izrazito prepletanje znanja različnih področij:

»Vizualna pismenost je interdisciplinarno, multidisciplinarno in večdimenzionalno področje znanja. Vizualna pismenost zajema vplive in dejstva iz številnih uveljavljenih akademskih disciplin ter področij znanja in raziskav. Številni raziskovalci iz različnih strok so razložili svoje poglede in interpretacije ter obširno pisali o vizualni pismenosti s svojih različnih zornih kotov.«¹²

Prvi naj bi izraz vizualna pismenost leta 1969 definiral John Debes, soustanovitelj Mednarodnega združenja za vizualno pismenost (IVLA: *International Visual Literacy Association*).¹³ Še pred tem, leta 1968, je avtor podrobneje pojasnil pojem vizualno komuniciranje.¹⁴ Izraz vizualna pismenost se je sicer začel uporabljati že v petdesetih letih 20. stoletja. Med prvimi ga je zapisal David Ruhe, zdravnik, filmski ustvarjalec in avtor, v članku z naslovom *Illustrated Lectures in Moving Pictures*.¹⁵ V njem izpostavlja vizualno pismenost kot pogoj za izdelavo kvalitetnih filmskih posnetkov kot pripomočkov za poučevanje v medicini. Tudi v konservatorstvu-restavraciji so film, video in animacija zelo koristni mediji pri predstavljanju preiskav in preizkusov, neposrednih strokovnih postopkov ali posega kot celote, za kar je potrebna ustrezna avdiovizualna pismenost.

Debesova definicija vizualne pismenosti je bolj celovita in univerzalna:

»Vizualna pismenost se nanaša na skupino vidnih kompetenc, ki jih človek lahko razvije z videnjem ter hkratnim pridobivanjem in vključevanjem drugih čutnih izkušenj. Razvoj teh sposobnosti je temeljnega pomena za normalno učenje človeka. Ko so razvite, omogočajo vizualno pismeni osebi, da razlikuje in razlaga vidna dejanja, predmete, simbole, naravne ali umetne, ki jih srečuje v svojem okolju. Z ustvarjalno uporabo teh sposobnosti se lahko sporazumeva z drugimi. S hvaležno uporabo teh kompetenc je sposoben razumeti in uživati v mojstrovinah vizualne komunikacije.«¹⁶

¹¹ Pettersson, *Visual literacy*, str. 2.

¹² Avgerinou in Pettersson, *Toward a cohesive theory*, str. 7.

¹³ Debes, *The loom of visual literacy*, str. 25–27. Prispevek temelji na govoru, ki ga je avtor imel na srečanju *First Annual National Conference on Visual Literacy* (Rochester, ZDA, 1969).

¹⁴ Debes, *Communication with visuals*, str. 27–34.

¹⁵ Ruhe, *Illustrated Lectures in Moving Pictures*, str. 30–38.

¹⁶ Debes, *The loom of visual literacy*, str. 26, citirano v: Pettersson, *Visual Literacy*, str. 1–2.

Medtem ko pozneje nekateri drugi avtorji vizualno pismenost zožijo le na razlago in sporazumevanje z digitalnimi podobami oziroma s sodobnimi avdiovizualnimi mediji, Debes med vizualne medije vključuje tudi vidna dejanja ter naravne in umetne predmete iz okolja. V konservatorstvu-restavraciji je bistveni del vizualne pismenosti sposobnost vizualnega branja likovnih umetnin, torej ne le branja z umetninami povezane strokovne dokumentacije in prezentacije. Konservator-restavrator mora znati vizualno prepoznati likovno vsebino umetnine, vsaj osnovne materiale in tehniko izdelave ter poškodbe, spremembe in poznejše posege na umetnini.

Za področje konservatorstva-restavracije je primerna tudi definicija v dokumentu *Standardi kompetenc za vizualno pismenost v visokem šolstvu* ameriškega Združenja visokošolskih in raziskovalnih knjižnic (ACRL):

»Vizualna pismenost je skupek sposobnosti, ki posamezniku omogočajo učinkovito iskanje, interpretacijo, vrednotenje, uporabo in ustvarjanje slik in vizualnih medijev. Spretnosti vizualne pismenosti učečega usposobijo za razumevanje in analizo kontekstualnih, kulturnih, etičnih, estetskih, intelektualnih in tehničnih sestavin, ki so vključene v produkcijo in uporabo vizualnih materialov. Vizualno pismeni posameznik je hkrati kritičen uporabnik vizualnih medijev in kompetenten sodelavec v skupnem znanju in kulturi.«¹⁷

Tudi drugi avtorji pogosto izpostavljajo, da je vizualna pismenost naučena sposobnost natančne interpretacije vidnih sporočil in ustvarjanja takih sporočil. Visokošolsko izobraževanje ima prav gotovo ključno vlogo pri razvijanju vizualne pismenosti v konservatorstvu-restavraciji. Poleg vizualnega učenja in že prej omenjene vizualne komunikacije so temeljni elementi vizualne pismenosti še vizualno mišljenje (ta je pravzaprav v središču VP), vizualno zaznavanje in vizualni jezik.

S področja varstva kulturne dediščine je zanimiva razlaga vizualne pismenosti avtorice Margot Note,¹⁸ ki deluje kot arhivarka slikovnega dokumentacijskega gradiva arhitekturne dediščine in se zato nanaša predvsem na to dejavnost:

»Vizualna pismenost je sposobnost analiziranja, interpretiranja in uporabe slik. Vizualno pismeni se zanimajo za produkcijo, kroženje in sprejemanje podob, kar omogoča njihovo umestitev v zgodovinski kontekst in oceno njihove celovitosti. Vizualna pismenost predpostavlja, da ena oblika

osmišljanja ne prevlada nad drugimi; ne obstaja ena sama, privilegirana perspektiva, saj so **podobe večpomenske**. Vizualna pismenost tudi ne pomeni, da nekdo preprosto vidi; je **kulturna konstrukcija, naučena in privzgojena veščina**.«¹⁹

Tudi Note ugotavlja, da je vizualna pismenost naučena in privzgojena veščina, s čimer sega na področje didaktike. V resnici je zelo pomemben del učnega programa visokošolskega študija konserviranja-restavriranja namenjen vizualnemu opismenjevanju, čeprav se ta pojem navadno ne uporablja. Običajnejši so izrazi za dejavnosti, ki so pravzaprav sestavni deli vizualne pismenosti v konservatorstvu-restavraciji in so vsebine posameznih študijskih predmetov: digitalna dokumentalistika, fotografska, grafična in video dokumentacija in prezentacija, estetsko dopolnjevanje, kopistika, likovna teorija, ikonografija ipd.

Drži, da so slike, torej umetnine in stare fotografije umetnin, ki jih konservatorji-restavratorji proučujejo in analizirajo, večpomenske in morajo to znati čim bolj prepoznavati in upoštevati. Pri analizi, interpretaciji in uporabi starih fotografij je treba upoštevati več elementov. Na primer pri proučevanju propadanja stenskih slik strokovnjaki izpostavljajo pomen kritičnega vizualnega presojanja sprememb na stenskih slikah pri pregledovanju starejšega fotografskega gradiva:

- Pri profesionalnem načinu fotografiranja so stenske slike močno osvetljene. Barve na fotografiji so zato bleščeče, kar ne ustreza naravnemu vtisu, razen če opazujemo pod močno osvetlitvijo.
- Stenske slike so fotografi pogosto navlažili, da so dosegli čisto fotografijo. Ta za stensko sliko škodljiv ukrep navadno ni zabeležen.
- Stenske slike z leti prekrije prah, zato poznejše fotografije delujejo bolj nejasno, četudi na stenskih slikah ni znakov bledenja barvne plasti.
- Natančneje lahko primerjamo samo fotografije, slikane ob podobnih kotih osvetlitve. Fotografije lahko ponovimo z enako pozicijo fotografiranja, velikostjo slike in vidnim poljem, vendar je pri osvetlitvi skoraj nemogoče doseči identičen kontrast in barvno ravnovesje.
- Pri črno-beli fotografiji je treba upoštevati, da danes uporabljamo pankromatski material, medtem ko so starejši filmi osnovani na ortokromatski občutljivosti. Celo pri enako občutljivem materialu lahko pride do občutnih razlik zaradi različnih tehnik razvijanja in tiskanja.
- Barvne fotografije in diapozitivi sčasoma bledijo ali spremenijo barvno ravnovesje. Filmski material lahko, glede na različen način shranjevanja in različno kakovost, kaže različne znake sprememb.²⁰

¹⁷ ACRL Visual Literacy Competency Standards for Higher Education.

¹⁸ Note, *Foundations of Visual Literacy*, str. 109–110.

¹⁹ Prav tam.

²⁰ Autenrieth in Turek, *Historical and topical monitoring*, str. 31–36.

Avtoričina²¹ definicija vizualne pismenosti kot sposobnosti analiziranja, interpretiranja in uporabe slik velja tudi v konservatorstvu-restavraciji, vendar je za to področje preozka. Sposobnost analiziranja, interpretiranja in uporabe slik se nanaša predvsem na vizualno bralno pismenost (interpretativni del), pomembna pa je tudi vizualna tvorna ali ustvarjalna pismenost (generativni del). Pri generativni vizualni pismenosti je pomembno, da je tudi vizualna dokumentacija stanja umetnin, torej predvsem fotografska in grafična, čim bolj informativna, natančna in razumljiva. Izogibati se je treba nejasnostim in dvoumnostim, lahko pa se ohranja večpomenskost.

Za izvajalce konservatorsko-restavratorskih posegov na objektih in predmetih kulturne dediščine, najsi bodo to muzejski in arhivski predmeti, likovne umetnine ali arhitekturna dediščina, je vizualna pismenost sposobnost, ki se na različne načine odraža domala v vseh fazah dela. Še posebej izrazito in raznovrstno se odraža ob konserviranju-restavriranju likovnih umetnin, in sicer v naslednjih fazah konservatorsko-restavratorskega dela:

- Zbiranje osnovnih in zgodovinskih podatkov o umetnini ter preiskovanje stanja umetnine (anamneza in diagnoza stanja umetnine).
- Preizkušanje konservatorsko-restavratorskih materialov in postopkov v laboratoriju in na umetnini pred posegi (preizkusi in sondiranja materialov in postopkov).
- Izvedba neposrednih posegov na umetnini (preventivni, kurativni in estetski posegi na umetnini).
- Dokumentiranje in prezentacija stanja, preizkusov in posegov (dokumentacija stanja umetnine in konservatorsko-restavratorskega dela na splošno).
- Izdelovanje kopij umetnin in vzorcev za izvedbo simulacij in prezentacij ter muzejska prezentacija umetnin (raziskave in muzejska prezentacija umetnin).

Glede na našeta strokovna opravila so v konservatorstvu-restavraciji potrebne različne vrste vizualnih sposobnosti oziroma kompetenc vizualne pismenosti:

- Sposobnost večplastnega vizualnega »branja« in vizualne analize (opisovanje, analiziranje, interpretiranje in vrednotenje) obravnavane umetnine in v svojem kontekstu (zgodovinskem, prostorskem, družbenem ...) pred konservatorsko-restavratorskimi posegi.
- Sposobnost branja in analize (opisovanje, analiziranje, interpretiranje in vrednotenje) vizualnega dela strokovne dokumentacije.

- Sposobnost vizualnega dokumentiranja in prezentiranja stanja pred konservatorsko-restavratorskimi posegi, med njimi in po njih (risba, fotografija, grafična, fotografska in video dokumentacija).
- Sposobnost vizualno razločljivega sondiranja in spremljanja sprememb med konservatorsko-restavratorskimi postopki čiščenja, utrjevanja, kitanja, nanosov zaščitnih sredstev itd.
- Sposobnost estetskega zapolnjevanja vrzeli na umetninah.
- Sposobnost izdelave rekonstrukcij in kopij.

Čeprav razmejitev ni vedno povsem jasna, se našete kompetence v osnovi lahko delijo na interpretativne – na sposobnost vizualnega branja, in generativne – na sposobnost vizualnega beleženja in ustvarjanja. Sposobnosti vizualnega dokumentiranja in prezentiranja stanja, estetskega zapolnjevanja vrzeli in izdelave rekonstrukcij in kopij so poleg interpretativnih predvsem generativne sposobnosti.

IV. Interpretativni del vizualne pismenosti: konservator-restavrator kot strokovnjak za prepoznavanje vsebine in stanja likovne umetnine kot sporočilnega medija

z lingvistične teorije je poznan pojem krožnega toka govora od sporočevalca do sprejemnika Ferdinanda de Saussura. S tem konceptom je mogoče pojasniti tudi značilnosti vizualno-likovnega mišljenja in komunikacije v konservatorstvu-restavraciji. Med strokovnim posegom konservator-restavrator v vlogi gledalca oziroma sprejemnika vizualnega sporočila obravnava umetniško delo, ki je sporočevalni medij umetnika kot sporočevalca. Obravnavano umetniško delo je navadno slabše ohranjeno. Zaradi poškodb ali nečistoč, ki so posledica delovanja škodljivih naravnih ali človeških dejavnikov, je sporočilnost likovne umetnine do določene mere okrnjena (slika 3). Naloga konservatorja-restavratorja je, da najprej čim bolj celovito prepozna izvorno sporočilnost umetnine in poškodbe v njenem sporočilu, za kar potrebuje interpretativno vizualno sposobnost, da lahko v nadaljevanju s strokovnim posegom te motnje v sporočilu odpravi ali vsaj zmanjša, za kar je potrebna tudi generativna vizualna sposobnost.

V konservatorsko-restavratorski teoriji je pri razumevanju vizualnega sporočilnega medija, v tem primeru likovne umetnine, podobno kot pri besednem sporazumevanju de Saussurove lingvistične teorije²² mogoče prepoznati tri glavne ravni: psihično, fizično in fiziološko (slika 4).

²¹ Note, Foundations of visual literacy, str. 109–110.

²² Saussure, Predavanja iz splošnega jezikoslovja, str. 21.



Slika 3:
 Prikaz pretoka vizualnega sporočila od umetnika do konservatorja-restavratorja predvsem v začetnem delu konservatorsko-restavratorskega posega na umetnini.



Slika 4:
 Tri glavne ravni razumevanja likovne umetnine kot vizualnega sporočilnega medija.

1. Psihična raven: razumevanje umetnikovega sporočila prek umetnine

Pri razumevanju in analizi umetnikovega sporočila prek umetnine gre za več podravni. Osnovna podraven predstavlja prepoznavanje likovne vsebine, torej razumevanje likovnih prvin, spremenljivk in sintakse (fotološka, morfološka in sintaktična raven). V naslednjih stopnjah oziroma podravnih sledi prepoznavanje predikonografske, ikonografske ter ikonološke in semiotske vsebine likovne umetnine. Analiziranje in razumevanje slednjih dveh podravni za izvedbo konservatorsko-restavratorskih posegov načeloma nista nujno potrebna, za to so tudi bolj poklicani in usposobljeni strokovnjaki drugih ved (slika 5).

2. Fizična raven: prepoznavanje materialov in tehnik izdelave sporočilnega medija – umetnine

Pri prepoznavanju likovnih tehnik in tehnologije vizualni pregled umetnine s prostim očesom dopolnjujejo različni svetlobni, optični in drugi pripomočki, ki so v pomoč tudi pri razumevanju psihične ravni. Za še natančnejše določanje sta potrebna odvzem vzorcev in analiza v konservatorsko-restavratorskem ali naravoslovnem laboratoriju.



Slika 5:
 Psihična raven s podravni razumevanja umetnikovega sporočila prek umetnine.

3. Fiziološka raven (patološka fiziologija): razumevanje znakov in simptomov napak in poškodb na sporočilnem mediju – umetnini

Tudi pri strokovnem določanju patološke fiziologije oziroma fizičnega stanja umetnine pregled s prostim očesom dopolnjujejo različni pripomočki in po potrebi analize vzorcev v laboratoriju. V veliko pomoč so lahko vizualni slovarji. Na dobrem prepoznavanju patološke fiziologije umetnin (interpretativni del VP) temelji uspešnost poznejšega estetskega zapolnjevanja vrzeli oziroma odpravljanja motenj v sporočilu umetnine (generativni del VP).

Za vsako od teh treh osnovnih ravni prepoznavanja in razumevanja umetnine je potrebna specifična konservatorjeva-restavratorjeva vizualna pismenost. Takšna celovita vizualna analiza umetnine zahteva širše interdisciplinarno znanje. Ob sistematičnem vizualnem pregledu strokovnjak navadno začne ogled celotne umetnine skupaj z okolico, v kateri je, in potem prehaja na posamezne dele in detajle. Kaj vidi, je odvisno od celovitosti pogleda na umetnino in njen kontekst (detajl, segment, celotno umetniško delo, umetniško delo v prostoru ...). Še posebej težavno je razbiranje vsebine slike na fragmentarno ohranjenih umetninah, pri postopkih sondiranja in odkrivanju izvornih površin ob odstranjevanju plasti nečistoč, lakov, preslikav, beležev in ometov.

Pri vizualni analizi umetnine in tudi pozneje pri izdelavi poročila o rezultatih preiskav, raziskav in konservatorsko-restavratorskih posegov so v pomoč strokovni slikovni slovarji ter optična in druga orodja. Obstajajo splošni mednarodni vizualni slovarji materialov, tehnik in poškodb za različne vrste umetnin (npr. za stenske slike, mozaike, kamnite kipe). Ob večjih projektih, v katerih sodeluje več izvajalcev, je priporočljivo izdelati enoten vizualni slovar, kot je bilo narejeno pri projektu konserviranja-restavriranja stenskih slik v cerkvi sv. Helene na Gradišču pri Divači.

V. Generativni del vizualne pismenosti: konservator-restavrator kot strokovnjak za odpravljanje motenj in vrzeli na likovni umetnini kot sporočilnem mediju

Strokovni posegi neposredno na umetnini so lahko preventivne, kurativne ali estetske narave. Vizualna pismenost kot sposobnost ne samo branja, ampak tudi tvorjenja (generiranja) vizualnih vsebin se pri konserviranju-restavriranju najbolj odraža pri estetskih posegih na umetninah, predvsem pri posegih estetske reintegracije z dodajanjem novih materialov. Generativna vizualna sposobnost pride najbolj do izraza pri postopkih estetskega zapolnjevanja vrzeli na likovnih umetninah, kjer za odpravljanje ali zmanjševanje motenj v poškodovanem vizualnem sporočilu konservator-restavrator potrebuje dodatno likovno znanje in spretnost (slika 6).



Slika 6: Prikaz pretoka vizualnega sporočila od konservatorja-restavratorja do uporabnika-gledalca kot sprejemnika sporočila po konservatorsko-restavratorskem posegu na umetnini.

Estetski poseg je konservatorsko-restavratorski poseg, s katerim se želi znova vzpostaviti ali poudariti estetska vrednost umetniškega dela, ki je lahko prekrita, popačena ali poškodovana. Za estetski poseg se strokovnjak odloči v primeru naslednjih estetskih motenj:

1. Prekritja zaradi nečistoč (prah, saje, maščobe, soli, mikroorganizmi, iztrebki ...).
2. Prekritja zaradi drugotnih nanosov (laki, preslikave, beleži in ometi ...).
3. Poškodovanost oziroma izgube dela umetnine z nastankom vrzeli v izvornem gradivu (razpoke, luščenje, drobljenje, večje in manjše vrzeli zaradi odpadlih barvnih in drugih plasti ...).

Določeni konservatorsko-restavratorski postopki, ki so v osnovi del preventivnih in kurativnih posegov, imajo tudi estetski namen. Takšna postopka sta na primer odstranjevanje mikroorganizmov in vodotopnih soli s površine umetnine. Ob odkrivanju in čiščenju umetnin je pomembna vizualna sposobnost razločevanje med izvornimi plastmi in sekundarnimi nanosi (slika 7).

Pri nejasnostih ali za boljši nadzor nad izvedbo postopkov so podobno kot pri pregledu stanja umetnine v pomoč optični pripomočki, na primer priročni mikroskopi in svetila za osvetljevanje z močnejšo stransko osvetlitvijo in pod UV-svetlobo. Nekatera čistilna sredstva in pripomočki



Poškodba: Izguba barvne plasti

Poškodba: manjkajoči izvorni omet

Sekundarni nanos: oplet

Slika 7:
Primer različnih poškodb in prekritij na stenski sliki. Osebni arhiv in foto: B. Šeme.

lahko ob mehanskem ali kemičnem delovanju povzročijo neželene optične spremembe določenih pigmentov ali na celotni izvorni površini. Tudi zato je predhodno treba izvesti preizkuse čiščenja (npr. testi z vatenkami), pri katerih strokovnjak vizualno preverja stabilnost izvirnih barvnih plasti.

Ob iskanju možnih načinov zapolnjevanja vrzeli pri estetski reintegraciji najprej naletimo na določene etične omejitve v smislu ohranjanja avtentičnosti oziroma spoštovanja do izvorne umetnine. Sodobno etično načelo, ki ga je treba upoštevati pri konserviranju-restavriranju na splošno in tudi pri estetskem zapolnjevanju vrzeli, je spoštovanje in ohranjanje avtentičnosti izvorne umetnine v čim večji možni meri. Potvarjanje in ponarejanje nista dopustna; za doseg tega cilja:

- v umetnino čim manj posegamo (načelo minimalnosti);
- dodani materiali naj bodo čim bolj sorodni izvornim (načelo kompatibilnosti);
- dodani materiali se morajo razločiti od izvornih (načelo razločljivosti);
- dodane materiale je možno odstraniti brez škode za izvornik (načelo reverzibilnosti).

Pri estetskih posegih moramo upoštevati celovitost in edinstvenost umetniškega dela. Potrebni so poznavanje široke palete različnih možnih tehnik in materialov in tudi poznavanje likovnoteoretskih osnov, tehnično znanje izvedbe in likovna spretnost (nadarjenost) izvajalca posega. Zaradi

zahteve po reverzibilnosti, kompatibilnosti, minimalnosti poseganja in razločljivosti se zaradi etičnih pomislekov pričakuje, da je barvna retuša omejena le na vrzeli v barvni plasti, ne pa tudi na obrabljeni izvorni barvni plasti, torej naj se ne izvaja na originalnem materialu. Zaradi zahteve po razločljivosti naj bi se retuširanje in rekonstrukcije ob pogledu od blizu opazno razlikovali od originala.²³

Zahtevnost estetskega zapolnjevanja oziroma retuše je odvisna od stopnje ohranjenosti in obsežnosti vizualnih motenj na likovni umetnini. Pojavljata se predvsem dve glavni vrsti motenj pri prepoznavanju sporočilnosti umetnine, ki sta posledica poškodb v obliki izgube dela umetnine:

1. Izguba povzroča prekinitev/motnje v zaznavanju oblik in barv.
2. Izguba postane vzorec, sili v ospredje kot figura, slika kot celota se pomakne v ozadje, postane podlaga (slika 8).



Slika 8:
Primer detajla stenske slike, na kateri poškodbe povzročajo motnje v zaznavanju oblik in hkrati silijo v ospredje v obliki, ki spominja na snežne padavine (del stenske slike je v senci). Osebni arhiv in foto: B. Šeme.

Eden večjih izzivov pri estetskih posegih je reintegracija vrzeli, ki silijo v ospredje in s tem ustvarjajo večje motnje pri vizualnem branju umetnine, ko nastane efekt t. i. Rubinove vaze oziroma postane moteno ločevanje med figuro in ozadjem, poznan iz teorije psihologije oblik oziroma gestaltpsihologije. Pri vsaki umetnini posebej je treba premisliti, pri tem si lahko pomagamo tudi s predhodnimi študijami in simulacijami, kako (izbira barve in tona, načina nanosa, poteze/šrafure ...) te motnje na umetnini uspešno vizualno pomakniti v ozadje. Pri iskanju ustreznih rešitev je v veliko pomoč dobro poznavanje principov gestaltpsihologije. Poleg principa figure (oz. lika) in ozadja je med drugim koristno upoštevati še princip bližine, princip podobnosti, princip strnjenosti in princip

²³ Načela za ohranjanje in konserviranje-restavriranje stenskih poslikav, str. 25.

zaprtosti ter zakonitosti barvne teorije. Pri izbiri barv za dopolnjevanje poškodovanih mest je pogosto primerna rešitev uporaba akromatskih barv, ki so po tonu nekoliko hladnejše od okoliških barv originala, vendar enake svetlosti.²⁴ Zanimiva in v določenih primerih tudi učinkovita rešitev je lahko simulacijska retuša, ki na pokitanih vrzelih z različnimi orodji in metodami nanosa simulira poškodovanost okoliške površine.²⁵

Poseben problem pristopa do estetske reintegracije se pojavlja v primeru, ko se izguba nanaša na nastanek patine in obrabo le barvne plasti, torej je še ohranjena izvirna slikovna podlaga (npr. omet pri stenskih slikah), in posledično reintegrativni estetski posegi glede na sodobno konservatorsko-restavratorsko doktrino na teh predelih niso priporočljivi.²⁶ Vendar v literaturi različni avtorji (npr. Morova in Philippot v osemdesetih letih 20. stoletja) takšen pristop dopuščajo in tudi v praksi se estetska reintegracija na originalnih podlagah neredko izvaja.²⁷ Zdi se, da je v tem primeru za uspešno odstranjevanje vizualnih motenj na sliki največkrat še najprimernejši način estetske reintegracije z metodo lazurne retuše v podtonu (ital. *abbassamento di tono*)²⁸ z manj kromatičnimi barvami in v reverzibilni akvarelni tehniki v primeru stenske slike. Poraja se sicer dvom o zadovoljivi reverzibilnosti takšne retuše, še posebej na bolj poroznih podlagah.

Običajen način estetskega zapolnjevanja poškodb na slikah je doslikavanje z razločljivo retušo, pri čemer se z vsakim dopolnjevanjem vzpostavlja izziv ohranjanja avtentičnosti likovnega dela. Treba se je zavedati, da je kakršnokoli nanašanje novih linij in točk občutljivo, saj lahko že majhna intervencija spremeni zaznavanje poteka neke linije ali oblike na izvorniku.²⁹ Tri najpogostejše metode retuše glede na način nanosa barve so: z lazuro (toniranje), s črtkano šrafuro oziroma s črtkanjem (ital. *tratteggio a rigatino*) in s pikicami oziroma s pikčanjem (ital. *tratteggio a puntino*). Slednja tehnika se redkeje uporablja.

V drugi polovici 20. stoletja se je uveljavila zahteva po uporabi razločljive retuše namesto posnemovalne (imitativne). Pri imitativni retuši poteze retuše poskušajo čim bolj posnemati poteze barvnega nanosa na izvorniku, najsi bo to lazura, preplet potez, črtkanje ali pikčanje (pointilistično slikanje). Nasprotno pa je namen razločljive retuše, da ob pogledu na umetnino od blizu strokovnjak lahko iz potez barvnega nanosa razloči, kateri deli so dopolnjeni z retušo in kateri so izvorni. V praksi se je pokazalo, da je za razločljivo retušo največkrat najprimernejši način črtkanja. Sprva je bila metoda črtkanja zgrajena iz bolj ali manj vzporednih ravnih in navpičnih

24 Čobal Sedmak, Kompleksno dojetje, str. 97–98.

25 Brajer, The simulative retouching; Čobal Sedmak, Kompleksno dojetje, str. 99–100.

26 Načela za ohranjanje in konserviranje-restavriranje stenskih poslikav, str. 25.

27 Srša, Retuša in/ali reintegracija, str. 68–71.

28 Felici, Retuširanje stenskih poslikav, str. 106.

29 Čobal Sedmak, Kompleksno dojetje, str. 94.



Slika 9:
Primer detajla stenske slike, na kateri metoda retuše ustvarja vizualne motnje, ki spominjajo na padavine oziroma dež. Osebni arhiv in foto: B. Šeme.

črtic, kmalu pa so razvili tudi kompleksnejšo metodo nanosa vzporednih (ital. *selezione cromatica* – barvna abstrakcija) ali križnih (ital. *astrazione cromatica* – barvna selekcija) črtic s štirimi čistimi barvami, ki se prilagajajo oblikam na originalu. Ti dve metodi sta za izvedbo zamudnejši, zahtevata precej občutka in izkušenj, rezultati pa v primeru ne dovolj tankočutnega nanosa vsaj na stenskih slikah niso zadovoljivi ali celo ustvarjajo neželene vizualne učinke »oblakov«, »meglic« ali »dežja«.³⁰ Podobne težave lahko nastajajo tudi pri navadni metodi črtkanja in pikčanja (slika 9).

Dodaten etični pomislek pri razločevalni retuši je ta, da izbrana metoda retuše lahko vpliva na značaj umetnine, saj črtkanje ustvarja bolj oster optičen učinek, pikčanje pa nasprotno ustvarja večjo mehko. Tako naj bi na primer na Poljskem morda prav zaradi različnega značaja poslikav pri estetskih reintegracijah na romanskih stenskih slikah kar po pravilu uporabljali metodo črtkanja, na tistih iz poznejših obdobj pa metodo pikčanja.³¹ Pri nas je na stenskih slikah način retuširanja s pikami bolj v uporabi v goriški regiji, kar kaže, da na izbor metode lahko vpliva konservatorjevo-restavratorjevo okolje šolanja in delovanja.³²

30 Brajer, To retouch or not.

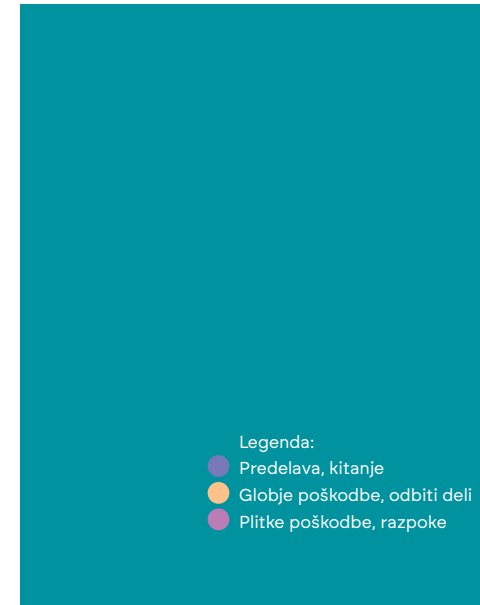
31 Brajer, The simulative retouching, str. 101.

32 Mladenovič, Zgodovinski pregled, str. 42.

VI. Konservator- restavrator kot strokovnjak za branje in razumevanje ter ustvarjanje strokovne dokumentacije

Konservatorsko-restavratorsko dokumentacijo v osnovi sestavljata pisni in slikovni del. Starejša restavratorska dokumentacija iz 19. stoletja in prve polovice 20. stoletja, če je obstajala, je bila običajno skromna. Največkrat je obsegala kratek opis stanja pred posegom in/ali poročilo o posegu, ki je bilo morda dopolnjeno z risbo ali skico stanja umetnine. Fotografije stanja umetnin pred posegom, med njim ali po njem so bile redke. Medtem ko v Atenski listini o ohranjanju in obnovi zgodovinskih spomenikov iz leta 1931 še ne zasledimo posebej omembe o potrebi po izdelavi vizualne dokumentacije za spomenike (omenjena je le želja po izdelavi seznama antičnih spomenikov s fotografijami (VII. c. 1.)),³³ pa je bilo v Beneški listini leta 1964 zapisano, da mora vsa konservatorska in restavratorska dela ter izkopavanja spremljati natančna dokumentacija v obliki analitičnih in kritičnih poročil, ilustriranih z risbami in fotografijami (16. člen).³⁴ Razvoj dokumentiranja je šel še naprej in danes se v stroki zavedajo, da vizualni del sodobne dokumentacije ne sme biti le dodatna ilustracija z risbami in fotografijami, ampak mora biti enako kot pisni oziroma verbalni del poročil tudi ta kritičen in analitičen, kot opominja belgijski konservator-restavrator Walter Schudel.³⁵ Utrdilo se je zavedanje, da ohranjanje kulturne dediščine, še prav posebej likovnih umetnin, temelji na kvalitetni vizualni dokumentaciji in sposobnosti branja likovnih umetnin prek vizualnega gradiva. Vizualno beleženje in informiranje (generativni del pismenosti) sta potrebna pred posegi na umetnini, med njimi in po posegih ter pri izdelavi konservatorsko-restavratorske dokumentacije.

Grafična pismenost (angl. *graphicacy*), ki označuje sposobnost branja, razumevanja in predstavitve informacij v obliki skic, fotografij, diagramov, zemljevidov, načrtov, preglednic, grafov in drugih netekstualnih oblik,³⁶ je sestavni del vizualne pismenosti v sodobnem konservatorstvu-



Slika 10:
Grafični prikaz stanja fasade – študentsko seminarско delo
(avtor Urh Tacar, 2022, vir Arhiv UL ALUO). Osebni arhiv B. Šeme.

restavratorstvu. Obvladovanje fizičnih orodij za različna opravila, med njimi tudi digitalnih orodij, kot so računalnik, fotoaparati, 3D- in navadni čitalnik in tiskalnik, je ena od potrebnih kompetenc v stroki. Računalnik in dostopno računalniško omrežje sta na splošno ključni orodji sodobne digitalne pismenosti (slika 10).

Pomemben del vizualne pismenosti v konservatorstvu-restavratorstvu je sposobnost izdelave rekonstrukcij in kopij umetnin. Z analogno ali digitalno simulacijo oziroma rekonstrukcijo estetskega posega na umetnini je možno na primer naročniku predstaviti možni končni vizualni rezultat konservatorskega-restavratorskega posega (slika 11). Po mnenju konservatorke-restavratorke Vlaste Čobal Sedmak bi bilo treba v stroki uvesti kar standard, da se pred fizičnim estetskim posegom v original z virtualno retušo na način računalniške simulacije preverjajo različne možnosti in rešitve, saj današnja tehnologija to omogoča.³⁷

Vključevanje kvalitetnih vizualnih gradiv v konservatorsko-restavratorsko dokumentacijo ima več prednosti. Omogoča bolj jasen in poenostavljen prikaz kompleksnejših vsebin, omogoča hipen pogled na celoto nekega

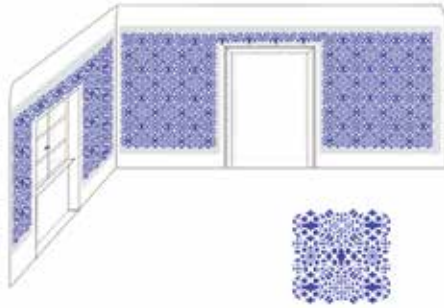
33 Doktrina 1, str. 21.

34 Prav tam, str. 26.

35 Schudel, *Documentation of intangibles*, str. 1–2.

36 Aldrich in Sheppard, *Graphicacy*, str. 8.

37 Čobal Sedmak, *Kompleksno dojetje*, str. 102.



Slika 11:
Poskusi rekonstrukcije likovnega motiva in poslikave prostora na osnovi sondažnih raziskav – študentska projektna naloga (avtorica Ana Sterle, 2017, vir Arhiv UL ALUO). Osebni arhiv B. Šeme.

pojava in je način, s katerim naročnikom in javnosti lažje predstavimo uporabljene ali načrtovane koncepte, postopke, materiale, ter je s tem sredstvo učinkovitejše komunikacije.

VII. Sklep

Vizualna pismenost, ki se uporablja pri sporazumevanju z vidnimi dražljaji (v nasprotju s slušno in tipalno/tipno pismenostjo), je sposobnost analiziranja, interpretiranja in uporabe slik, pri čemer imajo pomembno vlogo likovno znanje in spretnosti. Čeprav pojma vizualne pismenosti ni mogoče zaslediti v konservatorsko-restavratorski terminologiji, je to sposobnost, ki je zares nujno potrebna v konservatorsko-restavratorskem poklicu. Potrebne so tako interpretativne kot tudi generativne sposobnosti vizualnega zaznavanja, mišljenja, učenja in sporazumevanja, ob tem pa je nujno poznavanje ustreznega vizualnega jezika. V interpretativnem delu vizualne pismenosti mora biti konservator-restavrator sposoben celovitega prepoznavanja vsebine in stanja likovne umetnine kot sporočilnega medija, torej prepoznavanja na psihični, fizični in tudi fiziološki ravni. Ko konservator-restavrator deluje kot strokovnjak za odpravljanje motenj in vrzeli na

likovni umetnini, v veliki meri izkorišča generativni del vizualne pismenosti, pri čemer so potrebni likovne sposobnosti in poznavanje likovne teorije. Vizualna pismenost je potrebna tudi v konservatorsko-restavratorski dokumentalistki, tako pri branju kot ustvarjanju strokovne dokumentacije, ki mora biti opremljena s čim bolj informativnim, analitičnim in kritičnim vizualnim gradivom, najsi bodo to skice, risbe, tabele, grafi in drugi prikazi, fotografije, video in 3D-zapisi. Pri tem je vse bolj pomembna tudi digitalna pismenost. Vizualna pismenost je potrebna tudi pri izdelavi simulacijskih prikazov možnih estetskih posegov na umetninah, pri prezentaciji konserviranih-restavriranih umetnin in v kopistiki.

VIRI IN
LITERATURA**Periodični tisk**

- Aldrich, Frances in Linda Sheppard. Graphicacy: The fourth 'R'?. *Primary Science Review*, 2000, št. 64, str. 8–11.
- Avgerinou, Maria D. in Rune Pettersson. Toward a cohesive theory of visual literacy. *Journal of visual literacy* 30, 2011, št. 2, str. 1–19.
- Brajer, Isabelle Eve. To retouch or not to retouch – reflections on the aesthetic completion of wall paintings. *CeROArt: Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art – Revue électronique*, 2015. <https://doi.org/10.4000/ceroart.4619>.
- Debes, John L. Communication with visuals. *ETC: A Review of General Semantics*, 25, 1968, št. 1, str. 27–34.
- Debes, John L. The loom of visual literacy. *Audiovisual Instruction*, 14, 1969, št. 8, str. 25–27.
- Ruhe, David S. Illustrated Lectures in Moving Pictures. *Academic Medicine*, 28, 1953, št. 9, str. 30–38.

Literatura

- Autenrieth, Hans Peter in Peter Turek. Historical and topical monitoring of mediaeval wall paintings by example of Idensen (Germany). V: Guido Biscontin in Laura Graziano (ur.), *Conservation of architectural surfaces: stones and wall covering. International workshop, Venice, 12–14 March 1992*. Benetke: Il Cardo 1993, str. 31–36.
- Butina, Milan. *Mala likovna teorija*. Ljubljana: Debora, 2000.
- Čobal Sedmak, Vlasta. Kompleksno dojetje vidnega polja (vizualno razumevanje restavrirane umetnine). V: Mateja Neža Sitar (ur.), *Prezentacija stenskih poslikav: pogledi, koncepti, pristopi*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2020, str. 92–103.
- Felici, Alberto. Retuširanje stenskih poslikav v Firencah – študiji primerov iz Opificia delle Pietre Dure. Problematika, materiali in tehnike. V: Mateja Neža Sitar (ur.), *Prezentacija stenskih poslikav: pogledi, koncepti, pristopi*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2020, str. 105–113.
- Frelj, Črtomir in Jožef Muhovič (ur.). *Likovno/vizualno: eseji o likovni in vizualni umetnosti*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2012.
- Mladenovič, Ajda. Zgodovinski pregled raznolikih pristopov k retuširanju stenskih slik. V: Mateja Neža Sitar (ur.), *Prezentacija stenskih poslikav: pogledi, koncepti, pristopi*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2020, str. 29–43.
- Note, Margot. Foundations of Visual Literacy: Historic Preservation and Image Management. V: Aundreta Conner Farris in Frieda Pattenden (ur.), *Exploring Visual Literacy Inside, Outside And Through The Frame*. Leiden: Brill, 2012, str. 109–121.
- Saussure, Ferdinand de. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, 1997.
- Schudel, Walter. Documentation of intangibles. V: Schmid, Werner (ur.). *GraDoc: graphic documentation systems*

in mural painting conservation: research seminar, Rome, 16–20 November 1999. Rim: ICCROM, 2000, str. 1–6.

Srša, Ivan. Retuša in/ali reintegracija pri restavriranju stenskih poslikav (razlaga pojmov). V: Mateja Neža Sitar (ur.), *Prezentacija stenskih poslikav: pogledi, koncepti, pristopi*. Ljubljana: Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2020, str. 66–71.

Viri

- ACRL Visual Literacy Competency Standards for Higher Education. Association of College & Research Libraries. Dostopno na: <https://www.ala.org/acrl/standards/visualliteracy>, pridobljeno 27. 1. 2024.
- Brajer, Isabelle Eve. The simulative retouching method on wall paintings: Striving for authenticity or verisimilitude?. Dostopno na: https://www.researchgate.net/publication/308006593_The_Simulative_Retouching_Method_on_Wall_Paintings_Striving_for_Authenticity_or_Verisimilitude, pridobljeno 27. 1. 2024.
- Doktrina 1: Mednarodne listine ICOMOS*. Ljubljana: Združenje ICOMOS/SI, 2003. Dostopno na: <http://www.icomos.si/publikacije/>, pridobljeno 27. 1. 2024.
- Doktrina 2: mednarodne listine in dokumenti ICOMOS*. Ljubljana: Združenje ICOMOS/SI, 2014. Dostopno na: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-D0RYPUBC>, pridobljeno 27. 1. 2024.
- Načela za ohranjanje in konserviranje-restavriranje stenskih poslikav (2003), 5. člen, Konservatorski-restavratski posegi, *Doktrina 2*, 2014. Dostopno na: <http://www.icomos.si/files/2015/06/doktrina2.pdf>, pridobljeno 27. 1. 2024.
- Pettersson, Rune. Visual Literacy. *The International Encyclopedia of Education*, 1994. Dostopno na: <https://www.researchgate.net/publication/281855211>, pridobljeno 26. 1. 2024.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Dostopno na: www.fran.si, pridobljeno 27. 1. 2024.
- Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar*. Dostopno na: www.fran.si, pridobljeno 27. 1. 2024.
- What is Visual Literacy?. *Visual Literacy Today*. Dostopno na: <https://visualliteracytoday.org/what-is-visual-literacy/>, pridobljeno 26. 1. 2024.

H E G E
M O N I
J A

K A
P I T A
L I Z
M A

I N
V I Z U
A L N I

K O D

V

N E U
V R Š Č E
N I
S L O V E
N I J I

Vizualni kod in kulturni imperializem

Kritična teorija nam omogoča vpogled v dinamiko ideološke hegemonije, ki je neposredna posledica političnih in ekonomskih družbeno-razrednih razmerij. Vizualna podoba, tako kot jezik, sama v sebi nosi ideologijo in kot taka nikakor ni nevtralna. Podoba je jezik komunikacije, s katero je mogoče zaznavati kolektivne »kulturne kode«, ki predstavljajo tako imenovani skupni jezik.¹ Prepoznavnost podobe je pogosto prav tisto polje, v katero se vpiše ideološki kod in prek katerega se prenašajo vzorci hegemonije. Če ta ni vnaprej vpisana, je prazna, s čimer je dojemljiva za nadkodiranje sistema, ki se vpisuje skozi regulacijo vrednosti.

Postavlja se vprašanje, kako sta se umetnost in njen vizualni kod spreminjala glede na pogoje, v katerih sta nastajala po drugi svetovni vojni, v obdobju bipolarnega sveta, v katerem pa se je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja pojavila tudi t. i. tretja pot neuvrščenosti. V času dekolonialnih političnih premikov, s politično emancipacijo in nastankom številnih novih političnih entitet, se kolonialni preteklosti ni uspelo izogniti; preselila se je na druge ravni novih oblik kolonializma (prek šolskih sistemov, znanosti, umetnosti in drugih kulturnih praks). O vzrokih in pomenu kulturnega imperializma Pierre Bourdieu in Loic Wacquant zapišeta, »kulturni imperializem temelji na moči univerzalizacije partikularizmov, ki so vezani na posamične zgodovinske tradicije, tako da poskrbi, da so ti napačno prepoznani.«²

Proces zaslužnjevanja se je iz političnega kolonializma prenesel na vse ravni. Tako kot so bila v času kolonializma telesa sužnjevanja standardizirana in tako merljiva za trg,³ in če to pretvorimo v polje umetnosti, se dela standardizirajo, tako da postanejo merljiva za umetniški trg. Tako se kljub politični dekolonializaciji procesi kolonializma prenesejo na vse druge družbene ravni in vtkejo v družbeno razmerja, v katerih glavno vlogo odigra ravno kultura. V zgodovinski analizi Silvije Federici je kultura več kot le sila ideološke legitimacije, je konstitutiven in produktiven trenutek kapitalističnih vrednostnih razmerij.⁴

Raymond Williams je eden prvih, ki je teoretično raziskoval povezavo med imperializmom in pojavom modernizma v specifičnih prestolnicah,

kot sta London in Pariz. Zapiše, »da je modernizem kmalu po drugi svetovni vojni postal selektivno področje, ki je zavračalo vse ostalo, kar je čista ideologija, ki absurdno in nezavedno ustavi zgodovino. Hitro se je zgodilo, da je modernizem izgubil svojo protiburžuazno držo in se udobno integriral v nov mednarodni kapitalizem.«⁵ Sam termin modernizma namiguje na sovpadanje z razvojem nove moderne družbene realnosti vednosti, znanosti in umetnosti, ki jo zaznamujejo izrazit tehnološki razvoj, nova tržna in nato tudi industrijska družbena razmerja ter urbanizacija. Vera v napredek kot vodilo kapitalističnega razvoja je hkrati bistvo modernizma. Ali kot pojasni Peter Kalliney, modernizem se je začel, ko je Zahodna Evropa še verjela, da lahko vlada oddaljenim področjem brez posvetovanja s skupnostmi, ki tam živijo. Njegov padec pa je sovpadal z obdobjem, v katerem so prevlado zahodnoevropskega prostora izzvali kolonizirana ljudstva ter dve vznikajoči velesili, ki sta gradili ideološko podlago hladne vojne.⁶ Ob tem Kalliney še pojasni, da so številne novonastajajoče politične entitete bile sicer skeptične do zaveznitva tako z Združenimi državami Amerike kot tudi s Sovjetsko zvezo, a hladna vojna je izkoriščala šibkost starih imperialnih sil in omogočala koloniziranim regijam, da so dosegale določeno raven politične in kulturne avtonomije.⁷

Šlo je torej za prenos na drugo raven kolonialnih politik, ki so avtonomijo sicer omogočale, a so se hkrati začenjale nove oblike kodificiranja kulture prek unificiranja umetnosti, pri katerih je začel primat pridobivati kod kapitala, na njegovo širitev so pomembno vplivale ZDA s kulturnimi politikami spektakla in komodifikacije. Ali kot to opiše Guy Debord: »Spektakel je kapital, ki se akumulira do takšne mere, da postane podoba.«⁸ Debord ob tem opozori na različice spektakla in zapiše, da sta Rusija in Nemčija večinoma odgovorni za razvoj koncentriranega spektakla (birokratični kapitalizem), ZDA za njegovo razpršeno obliko (blagovno izobilje), Francija in Italija pa za integrirani spektakel, ki se je od začetka poskušal vsiliti in uveljavljati globalno.⁹

Kot pravi Bronner, je simbolna moč modernizma v bolj liberalnih družbah, kjer se kulturna industrija napaja po zadnjih modnih muhah in kjer so umetniki spodbujani, da presejajo omejitve, omejena.¹⁰ Tako avtoritarni režimi novo zatirajo, medtem ko bolj liberalni novosti udomačijo. V Jugoslaviji je proces potekal nekje vmes, s potrebo in željo po distanci od Sovjetske zveze se je premik iz socialnega realizma v modernizem zgodil dokaj neovirano, tako je z modernizmom v polju umetnosti sovpadala udomačitev kapitalističnih (vizualnih) kodov in njegova umestitev

1 Hall, *Representation*, str. 4.

2 Bourdieu in Wacquant, *On the Cunning of Imperialist Reason*, str. 41.

3 Hartley, *Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture*, str. 160.

4 Federici, *Caliban and the Witch*, str. 102.

5 Williams, *The Politics of Modernism*, str. 34–35.

6 Kalliney, *Modernism in a Global Context*, str. 27.

7 Prav tam.

8 Debord, *Družba spektakla*, str. 48.

9 Debord, *Comments on the Society of the Spectacle*, str. 6.

10 Bronner, *Modernism at the Barricade*, str. 4.

znotraj socialističnega konteksta. Ali kot pojasni Nadja Zgonik, so bila »jugoslovanska šestdeseta in sedemdeseta leta [...] 'zlata leta' kulturne blaginje. To je bil čas, ko se je socialistična država komaj še razlikovala od drugih evropskih demokracij, na katere so vplivale ZDA.«¹¹

Po drugi svetovni vojni je boj na področju nadkodiranja kulturnih praks potekal kot ideološki boj, v katerem se je kapitalizem vtikal v vse pore družbenega delovanja, s poudarkom na kulturi. Zahodu je uspelo, kot izpostavi umetnostni zgodovinar James Elkins, uveljaviti idejo umetnosti kot institucije, kjer pa sta umetnostna zgodovina in kritika odvisni od splošnih kanonov zahodnih umetnikov, splošnih zahodnih narativov in predlog ter splošnih konceptualnih shem, ki so nedvomno evro-ameriške.¹² S tem se strinja tudi Blake Gopnik, ki pravi, da je umetniški svet zahodnocentričen in neprevedljiv v druge kulture, saj ni povratnega učinka, pri katerem bi druge kulture enako vplivale na Zahod. Zato umetnost ne more biti globalna, ampak je z odpiranjem institucij postala večkulturna.¹³

Ustvarjanje vrednosti

Umetnost je družbeno področje, ki nekoliko izstopa med preostalimi. Nekateri jo razumejo tudi kot anomalijo. Beech tako ugotavlja, da v splošnem ekonomskem smislu umetnost lahko razumemo kot vrsto anomalije v kapitalizmu, ker »*umetnost ni standardno kapitalistično blago, umetniki niso mezdni delavci in, tudi v primeru komercialno uspešnih, umetniki niso standardni podjetniki*«. ¹⁴ V odnosu med kapitalizmom, umetnostjo in proučevanjem vpliva kapitalizma na umetnost Beech v splošnem ekonomskem smislu zaključí, da so že na samem prehodu iz fevdalizma v kapitalizem umetniki ustvarjali neodvisno od potrošnika in vsak na svoj način. V nasprotju z delavcem, ki je prisiljen prodajati svojo delovno silo na trgu kot blago, s čimer so produkcijski odnosi popolnoma podrejeni kapitalu, se sam delavni odnos v umetnosti ne približa tej analizi.¹⁵ Hkrati pa umetnost ni neodporna proti ideologiji sistema, v katerem se razvija. Številni teoretiki¹⁶ ugotavljajo,

da je umetnost s kapitalizmom postala »poblagovljena« oziroma da je v kapitalizmu umetniški trg »poblagovil« umetnost.

Ko proučujemo umetnost in tokove kapitala na umetniških trgih, nam ti sporočajo zgolj to, da je kapitalistična ureditev sposobna vse, kar ustvarja dobiček, spremeniti v blago. Tako so se fevdalno-aristokratske vrednote prenesle v tržne mehanizme novega buržoaznega razreda, ki kot pravi Mattick, osvaja estetsko držo, ki izhaja iz privilegiranega ekonomskega položaja.¹⁷ To pomeni, da so se tisti, ki so se navduševali nad avtonomnimi umetninami, odtrgali od zahtev praktičnega življenja, za kar pa so potrebovali denar in čas, ki ga ta omogoča, s čimer tako niso kazali le svoje kulturne premoči, ampak tudi svoj finančni uspeh.

Jean Baudrillard opozarja še, da dominacija ne izhaja samo iz lastništva nad produkcijskimi sredstvi, temveč predvsem iz nadzora nad simbolno vrednostjo.¹⁸ Tako prihaja do razredne logike, ki je ne definira lastništvo nad produkcijskimi sredstvi, temveč obvladovanje procesa simbolizacije, in to obliko produkcije radikalno spremeni od materialne produkcije. To v mikroskopskem proučevanju lahko razberemo tudi skozi umetniške dražbe, pa tudi umetniška stičišča, kot so bienali.

Kritika kapitalizma »poblagovljenja« družbe, v kateri ima kapitalistična produkcija dominantno vlogo, se kaže z velikansko akumulacijo dobrin, katere konstitutivni del je tudi umetnost. V samo vrednost je vpisan kod oblastnih razmerij, ki jih definira kapitalistična produkcija, izvirajoča iz nasprotij moči nosilcev kapitala in oblasti ter nemoči proizvajalca oziroma ustvarjalca družbenih dobrin. Tako ne gre le za razmerje, ki ga definira delo, ampak predvsem za moč definiranja vrednosti same. Kot pojasnjuje Theodor Adorno, je umetnost polje, na katerem s heteronomijo in nevtralizacijo poteka zamaskirano podrejanje vrednosti.¹⁹ Princip heteronomije je princip izmenjave, v kateri je dominacija prikrita. Adorno trdi, da umetnine predstavljajo stvari, ki niso izkrivljene s trgovanjem, profitom in umetnimi potrebami degradiranega človeštva, s čimer se umetnost drži pri življenju kot družbena sila odpora.²⁰ To velja, razen v primeru, ko se reificira in tako postane blago, čemur pa se v neoliberalnem kapitalizmu, ki se predstavlja kot edina možnost za obstoj in prežemajoča praksa vseh področij družbenega življenja, ne more izogniti. Fleksibilnosti kapitala, ki ima v sebi zapisan kod nujnosti komodifikacije vseh družbenih aktivnosti in zadovoljevanja potreb za lastno širitev, se je uspelo vzpostaviti kot vse prežemajoč proces nadzora nad celotno družbeno realnostjo, v kateri se uspešno rekuiperira tudi umetnost.

¹¹ Zgonik, *Neuvrščena umetnost*, str. 33.

¹² Jager, *Art Theory for a Global Pluralistic Age*, str. 53.

¹³ Prav tam, str. 54.

¹⁴ Beech, *Art and Value*, str. 9.

¹⁵ Prav tam.

¹⁶ Stallabrass, *Art Incorporated*; Cowen, *Creative destruction*; Adorno, *Aesthetic Theory*; McAndrew, *Fine Art and High Finance*.

¹⁷ Mattick, *Umetnost in njen čas*, str. 63.

¹⁸ Baudrillard, *For a critique of the political economy of the sign*, str. 108.

¹⁹ Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 226–227.

²⁰ Prav tam.

Bienalne politike

Na tem mestu se nanašamo na ekonomsko kapitalistično globalizacijo, ki jo poskušamo razumeti skozi prizmo prevlade nad poskusi »globalizacije periferije«, kot bi za nazaj lahko poimenovali poskuse, ki so se manifestirali v gibanju neuvršenih, precej preden se je sam termin globalizacije uveljavil. Vprašanje, ki se ob tem odpira, je, kako so ti poskusi spodleteli in kakšni procesi so potekali in vplivali na prevlado hegemonnega načina kapitalističnega ideološkega kulturnega koda.

To bomo poskušali razumeti s proučevanjem vizualnih kodov jugoslovanske umetniške produkcije, ki je bila predstavljena tudi v mednarodnem prostoru, v okvirih enega izmed osrednjih jugoslovanskih umetniških stičišč – Ljubljanskega grafičnega bienala (LGB) in Ljubljanske grafične šole (LGŠ). Proučili bomo predvsem, kakšne so specifikke – če te sploh so – vizualnih kodov v jugoslovanski umetnosti na primerih iz omenjenega LGB ter LGŠ in prek njih ugotavljali, kakšno vlogo je pri tem igral modernizem. Hkrati bomo proučili termine, kot so socialistični esteticizem, mediteranski in neuvrščeni modernizem, in kako naj bi se ti razlikovali od t. i. zahodnega modernizma in ali so specifične oznake, kot so zahodni, mediteranski, neuvrščeni, socialistični modernizem, sploh relevantne ali pa gre vendarle za številne različice poenotenega koda modernizma. Izhajamo iz predpostavke, da je ravno modernizem tisti, prek katerega se je širila umetniška zahodnocentrična standardizacija.

Fredric Jameson je zapisal: »Standardizacija svetovne kulture, ki je izrinila oziroma poenotila lokalne ljudske ali tradicionalne oblike, da bi naredile prostor ameriški televiziji, ameriški glasbi, hrani, oblačilom in filmom, po mnenju mnogih predstavlja bistvo globalizacije.«²¹ Na tem mestu se Jameson nanaša na popularno kulturo, na ravni umetnosti in umetniških stičišč pa bomo podrobno razdelali, kako so ti procesi potekali znotraj bienalnih politik, ki so predstavljale okno v svet tudi v okvirih drugih političnih sistemov in postale eden izmed nosilcev kapitalističnega nadkodiranja vizualnega koda določenega obdobja. Tako predpostavljamo, da so bila ta umetniška stičišča žarišča širitve kulturnega imperializma zahoda, skozi katere se je ravno prek modernizma poenotilo vrednotenje umetnosti, ki je postajala izhodišče za širjenje novih kapitalističnih družbenih in ekonomskih razmerij.

21 Jameson, *Globalization and Strategy*, str. 51.

Ljubljanski grafični bienale in ljubljanska grafična šola

LGB je leta 1955 ustanovil ravnatelj Moderne galerije Zoran Kržišnik. Že njegovi začetki pričajo o tem, da je LGB nastal kot socialistična različica z močnim naslonom na zahodnoevropski modernizem, saj se je Kržišnik po prvi sveženj grafik odpravil v Pariz in s pomočjo kolegov iz sveta umetnosti, ki so tam prebivali, nabral grafike Pariške šole, celo Picassovo delo, jih pretovoril v Ljubljano in na njih zgradil možnost, da so se na vabilo k sodelovanju odzvali mnogi grafični centri, galerije in posamezniki iz Evrope, pa tudi Azije, Afrike, Severne in Južne Amerike in nastal je 1. Ljubljanski grafični bienale, ki je vse do osemdesetih let prejšnjega stoletja pomenil pomemben modernistični grafični dogodek, ob tem pa tudi prostor, kjer so se srečevala umetniška dela v mediju grafike z vseh koncev sveta.²² Kljub temu je bil LGB vedno orientiran proti zahodnemu modernizmu, ki je bil njegov cilj, pa tudi umetniki, ki niso prihajali iz prostorov, kjer se je razraščal visoki modernizem, so se temu poskušali čim bolj prilagoditi, kot nam kažejo raziskani primeri grafikov iz držav neuvršenih, Afrike, predvsem pa Kube, Indije in Egipta.²³ Ob bienalu in z njim se je v Ljubljani razvijala grafika kot umetnost, ki je v obdobju do zatona pomena bienala pod Kržišnikovim vodstvom oblikovala posebno »šolo« grafike, ki so jo kritiki in umetnostni zgodovinarji označili s terminom Ljubljanska grafična šola.²⁴ Kot pravi Kržišnik, se je samo ime uradno uveljavilo leta 1974 na »razstavi 100 listov slovenske grafike v Bruslju (1974), jasno pa je, da je bil pojem LGŠ tedaj že utrjen in segajo njene korenine daleč nazaj.«²⁵ V opisu nastajanja tega fenomena Kržišnik še doda:

»Med temeljne pogoje nastanka LGŠ sodi ustanovitev Akademije za likovno umetnost v Ljubljani, neposredno po koncu druge svetovne vojne, leta 1945.

22 Več v Grafenauer, *Grafični bienale, z vami vse od leta 1955*, str. 11–34.

23 Škrjanec, *Zgodovina ljubljanskih mednarodnih bienalov*, Žerovc, Zoran Kržišnik, str. 24–31; Teržan, *Mnemozina*, Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«; Stepančič, *Pionir sprememb*, str. 52–63; Grafenauer, *Umetnost, gibanje neuvršenih in mednarodni grafični bienale*, str. 91–104; Tepina, *Umetniška stičišča – utopije – neuvrščenost*, str. 77–90.

24 Kržišnik, *Vstopanje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor*, str. 8.

25 Prav tam, str. 9.

[...] Proforski zbor so sestavljali umetniki, ki so ustvarjali že med obema vojnama in so torej posredovali študentom izkušnje iz časa, ko je slovenska umetnost hodila (morda z rahlim zaostajanjem) vstric z razvojem likovnosti po svetu.«²⁶

Ko Kržišnik govori o svetu, misli na evropski svet umetnosti, saj se ustanovitelji LGŠ v času oblikovanja niso gibali izven okvirov Prage, Dunaja, Pariza, Münchna in drugih evropskih prestolnic in mest ter v Slovenijo in tedanjo Jugoslavijo svoja znanja prinašali izključno iz Evrope, ki je gojila idejo in podpirala vrednote modernizma v vizualni umetnosti. Hkrati po Kržišniku LGŠ temelji na partizanski grafiki, ki je »omogočila razmah tudi v eksperimentalni dejavnosti«.²⁷

Glavni predstavniki začetkov so bili Riko Debenjak, Božidar Jakac, Miha Maleš, France Mihelič, Maksim Sedej in drugi, ki so se jim pozneje pridružili še mlajši avtorji. Po vojni je bila dograjena tudi Moderna galerija, ki je LGB gostila in si »prizadevala mimo uradnih želja [sorealizem, op. a.] utrditi kvalitete slovenskega likovnega ustvarjanja polpreteklega časa in sodobnosti«.²⁸ Avtor kot vzvode za nastanek našteva razstave slovenskega impresionizma, samostojno razstavo Božidarja Jakca, čigar izraznost je temeljila na lirizmu pariške šole, Mihe Maleša, ki je leta 1952 predstavil serijo grafik s potovanja po zahodni Evropi in grafičnih razstav, ki jih je galerija organizirala v Italiji, Trstu in Milanu, pa Skupino 53, ki »se je uprla diktatu [sorealizma, op. a.] in na razstavi prikazala svoja individualna stremjenja, podprta z na akademiji pridobljenim znanjem«.²⁹ Kržišnik opisuje, kako so tudi poznejše generacije, ki so se oblikovale v petdesetih in v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, zavzele likovno prizorišče, tudi jugoslovanski del bienala, »hlastno vsrkavale pobude in inovacije, ki so jih posredovali bienali«.³⁰ Videti je bilo, kot da v socialistični Jugoslaviji vlada ustvarjalna svoboda,³¹ v resnici pa je ta svoboda pomenila svobodno povzemanje vzorcev zahodnega modernizma, oziroma kot še zapiše Kržišnik, predvsem Pariške šole in eksperimentalnega centra za barvno grafiko na kovini.³² Pri tem doda:

»Šestdeseta leta so z dozorelostjo prvih dveh generacij, izšolanih in zraslih v času, ko se je slovenski likovnosti odprl svet (številni med njimi so izpopolnili svoj študij v Parizu, zlasti pri Johnnyju Friedlaenderju, velikemu mojstru jedkanice in akvatinte), LGŠ afirmirala v polnem pomenu besede. Imena tedanjih nosilcev so dobila mednarodni zven. K njenemu jedru štejejo Karel

26 Prav tam, str. 8.
27 Prav tam, str. 10.
28 Prav tam.
29 Prav tam, str. 11.
30 Prav tam, str. 12.
31 Prav tam.
32 Prav tam.

Zelenko, Marjan Pogačnik, [...] Ive Šubic, Vladimir Makuc, Jože Ciuha, Janez Bernik, Bogdan Borčič, Meško Kiar, Andrej Jemec, Janez Boljka, Dževad Hozo, Adriana Maraž in Tinca Stegovec.«³³

V 70. letih preteklega stoletja pa še drugi, mlajši avtorji. V pregledu slovenske umetnosti med letoma 1945 in 1978 je Melita Stele Možina kot značilnosti LGŠ navedla barvno jedkanico in njene zvrsti, poudarjeno strukturo grafičnega lista, vključevanje grafizmov, težnje po tehnični popolnosti, odločno usmeritev v barvno grafiko v smislu harmonične barvne skale, predvsem pa za našo tezo, ki želi dokazati, da je LGŠ le ena od različic hegemonnega zahodnega modernizma, v stilnem pogledu razpon od realizma prek lirične abstrakcije do elementov pop arta,³⁴ smeri, ki so v Slovenijo prihajale prek idej zahodnega modernizma, kar avtorica dosledno podkrepi s pomenom »stikov z zunanjim svetom, posebno z zahodnoevropsko umetnostjo«³⁵ in z vplivi avtorjev, kot so Roger Bissière, Maurice Estève, Jean le Moal, Alfred Manessier, Eduard Pignon, Serge Poliakoff, Gustave Singier, Pierre Soulages, Victor Vasarely, Johnny Friedlaender in S. W. Hayter – pri slednjih dveh so se izpopolnjevali Debenjak, Bernik, Borčič, Makuc in Stegovec, pa vplivi Roberta Rauschenberga, ki je v Ljubljani na LGB prejel tudi prvo nagrado.³⁶ Ves čas gre torej za prenose zahodnega modernizma na slovenska tla, kjer se deloma pomešajo z lokalno tradicijo in seveda avtorsko poetiko posameznega avtorja, a ohranjajo izrazni način zahodnega modernizma.

V doktorski disertaciji, ki jo je Zoran Kržišnik končal leta 1994, pravzaprav ne izvemo dosti novega. Spet se ponovi zavračanje sovjetskega ali drugega političnega pritiska na vizualno umetnost in usmerjenost te na Zahod, kamor naj bi, kot je sklepati iz disertacije z naslovom *Vstopanje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor*, kljub besedi svetovni slovenska umetnost pripadala. Takšno stališče lahko razberemo že iz uvoda disertacije:

»Razstava, ki jo je kot prvo pripravila v lastni režiji Moderna galerija kot ustanova, zavedajoča se njene odločilne vloge; odmerjene ji pri vodstvu sodobne likovne umetnosti, je bila razstava *Slovenski impresionisti* (z uvodno študijo dr. Franceta Steleta) postavljena aprila 1949, se pravi že po resoluciji informbiroja (1948) in uradnem prelomu Jugoslavije s SZ. Razstava je terjala razmeroma dolgotrajne priprave in številne diskusije okoli razmejitve med razstavnim gradivom, ki sodi v okvir Narodne (historične) pa tudi Moderne galerije in naj bi po strokovni plati zakoličila začetke likovnega ustvarjanja, ki pripada po notranji logiki sodobnosti. Ob še neopravljenih temeljnih umetnostnozgodovinskih analizah del Jakopiča, Groharja, Jame

33 Prav tam, str. 15.
34 Stele Možina, Slovenska grafika po letu 1945, str. 69–80.
35 Prav tam, str. 70.
36 Prav tam, str. 70–73.

in Sternena je bilo razmejevanje med deležem njihovega ustvarjanja, ki zaključujejo eno obdobje, in tistim, ki dejansko vsebuje elemente, nakazujoče prihodnji razvoj umetnosti, težavno in predmet razburljivih razprav. Nepričakovan pa je bil odpor, izražen v ustnih reakcijah tedanjega političnega vodstva, ki je inspiriral tudi reakcije v časopisnih člankih in ki je skušal zanikati vrednost vrhunskih slikarskih umetnikov začetka stoletja, češ da gre za inkriminirano meščansko zahodnjaštvo.

Toda razstava je naletela pri javnosti na izredno pozitiven odmev, ki je vodstvu Moderne galerije omogočil računati z nekaterimi deli mojstrov slovenskega impresionizma kot temeljem bodoče stalne zbirke slovenske moderne umetnosti. (Podoben odmev je doživela razstava tudi v Zagrebu, kjer je gostovala, ko se je njen čas v Ljubljani iztekel. Razcepila je kritiko; negativno se je nanjo odzval celo tako prominenten poznavalec, kot je bil dr. Grgo Gamulin.)

Prvi spopad okoli razčiščevanja, kaj predstaviti kot reprezentativno slovensko umetniško ustvarjanje, je bil tako vsaj deloma uspešen – pač tudi po zaslugi političnega trenutka in posebej še ob podpori Moše Pijade, slikarja in predstavnika tedanje oblasti, ki je na izrecno vabilo MG prispel iz Beograda na ogled razstave in brez pridržkov izrazil svoje občudovanje prikazanih del.«³⁷

Kržišnik nadalje omenja prve razstave v Evropi, in sicer razstavo *Sodobna slovenska grafika* v Galeriji Scorpione v Trstu, a pravi, da »o prodoru slovenske umetnosti na tuje pri tem še ni mogoče govoriti, šlo pa je vendarle za razstave zunaj političnih meja in za prvi korak na tla Zahodne Evrope«. ³⁸ Da ga je zanimala (in z njim centralno institucijo za sodobno umetnost) predvsem umetnost vizualnega koda zahoda, veliko pove tudi trditev, da je

»čas [...] narekoval previdno postopnost. Leta 1952 je Moderna galerija prinesla najprej nekaj razstav zgodovinskega značaja: *Reprodukcije francoskih impresionistov* (v dveh delih, januar in februar 1952), *Reprodukcije francoskih fauvistov* (marec 1952) in nato še *Reprodukcije francoskih kubistov* (april 1952). Nato, v maju 1952, razstavo *Sodobna francoska umetnost*. Tako so bila pripravljena tla za v nekem pogledu prelomno razstavo del iz Francije, Anglije, Holandije, Belgije in Italije Mihe Maleša, novembra 1952. Maleš je razstavil olja, monotipije, litografije in litogravure in zlasti v zadnjih dveh tehnikah radikalno pretrgal s po vojni na Slovenskem uveljavljeno motiviko, ko je prikazal skicozne zapise velemestnega življenja, meščanskega in boemskega.«³⁹

37 Kržišnik, *Vstopenje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor*, str. 3–4.

38 Prav tam, str. 4.

39 Prav tam, str. 5.

Razstavo je politika diskreditirala,⁴⁰ a je Moderna galerija kljub temu sodelovala na Beneškem bienalu leta 1952, kar ji je »odprlo še nekaj dragocenih možnosti za poglobljeno stremenje slovenske likovne srenje: namreč odpreti ji vrata v svet«. ⁴¹ Tako naj bi se rodila ideja o ustanovitvi LGB in v disertaciji zapisana misel, ki natančno povzame, za kaj si je Kržišnik prizadeval: »Zmeraj spet je šlo za dokazovanje, da obstaja na slovenskem pomembna likovna tradicija, in za poskus reaktivirati stik z glavnim tokom trenutnega evropskega ustvarjanja.«⁴² Zato je bil ustanovljen tudi LGB, ali kot to opiše Kržišnik:

»V Pariz sem odpotoval privatno, tedanji Galerijski svet je deloval v sestavi: dr. Izidor Cankar, Riko Debenjak, dr. Karel Dobida, Božidar Jakac, Miha Maleš, France Mihelič, Zvone Miklavčič, načelnik tajništva za kulturo MLO Ljubljana, dr. France Stele, Zoran Kržišnik, neuradno, brez uradnih pooblastil.

Po zaslugi kiparja Osipa Zadkina, pomembnega člana Ecole de Paris, s katerim me je Mušič seznanil in ki je – široka slovanska duša – sam takoj, po moji obrazložitvi koncepta prispeval tri grafične liste, je bil olajšan tudi pogovor z drugimi pripadniki skupine; Zadkin me je seznanil z Legerem, Friedlaenderjem, Hayterjem in še nekaterimi; Mušič s Pignonom, Pignonova soproga pa s Picassom. Z njihovimi prispevki in naklonjenostjo nekaterih zasebnih galeristov (z nekaterimi sta me seznanila še Venio Pilon in Zoran Mušič) sem nabral skupaj 144 grafičnih listov – več kot naj bi jih po prvotni zamisli obsegal krog Pariške šole. Izročeni so mi bili na osebno zaupanje, ker denarja za zavarovanje nismo premogli, in prek meja so šli tako rekoč kot »kontrabant«; carina na jugoslovanski meji jih je hotela zadržati, pa je odstopila, ko sem se za jamstvo skliceval na odobreno akcijo in na člana prireditvenega odbora, Josipa Vidmarja. S tem je bilo bienalu zagotovljenih nekaj vrhunskih imen, ki so odločilno vplivala na večino osebno vabljenih umetnikov iz drugih dežel.

Politični trenutek v Jugoslaviji s prihodom vrhovnega predstavnika Sovjetske zveze, Nikita Hruščova v Beograd, je nakazal še eno možnost: pridobiti za razstavo tudi liste iz tedanje Vzhodne Evrope. Glede tamkajšnjega prispevka smo bili, seveda, navezani na uradno pot, se pravi na izbor tamkajšnjih predstavništev. Uspelo pa nam je, prvič po drugi svetovni vojni, zbrati na enem mestu, v Ljubljani, dela evropskega Vzhoda in Zahoda, poleg posameznih udeležencev z drugih celin.«⁴³

Tako je po Kržišnikovih besedah nastala prva razstava LGB, ki je vodila predvsem v smeri evropske, posebej zahodnoevropske umetnosti s 43

40 Prav tam, str. 7.

41 Prav tam.

42 Prav tam, str. 13.

43 Prav tam, str. 16–17.

avtorji Pariške šole, omeni pa tudi, da v tem okviru srečamo predstavnike Indije, Kitajske in nekaterih drugih držav, ki sicer na razstavi niso zastopane.

»Razstava se je razrasla na blizu 700 listov in je pri slovenskih umetnikih mlajše generacije, pa tudi pri številnih starejših in pa pri občinstvu, doživela popoln uspeh. Domači kritični odmev pa je bil skromen in zadržan. Tedanje Društvo slovenskih likovnih umetnikov, s katerim so bili številni kritični spremljevalci intimno povezani, je bilo samo v sebi razklano, bilo je deloma pod vplivom trde linije, ki je prevladovala tudi v jugoslovanskem Savezu in je vztrajno zagovarjala 'realizem'; šele priliv drugače usmerjenih mladih je postopoma spreminjal njegovo podobo. [...] Na srečo mu je spričo bogate udeležbe Ecole de Paris [sic!], ki je naknadno še dopolnila svoj prispevek na skupno 159 grafičnih listov, postala naklonjena Komisija za mednarodne stike v Beogradu, katere predsednik, književnik: Marko Ristič, je bil francosko orientiran intelektualec ter je brez nadaljnjega pristal na to, da postane član bienalskega Comiteja d'honneur [sic!]. Poleg njega so bili pokrovitelji razstave: podpredsednik Zveznega izvršnega sveta, Rodoljub Čolakovič; predsednik Izvršnega sveta Slovenije, Boris Kraigher; predsednik Ljudske skupščine LR Slovenije, Ferdo Kozak; predsednik SAZU, Josip Vidmar; izredni poslanik in opolnomočeni minister Belgije, Georges Delcoigne; veleposlanik LR Bolgarije, Ljubomir Angelov; veleposlanik Finske, Niilo Orsamaa in veleposlanik Italije, Gastone Guidotti. Sekcija za likovno umetnost Komisije je v prizadevanju, da poudari visoko kulturno raven Jugoslavije in v njej vladajočo umetniško svobodo, tudi sicer po svojih močeh podpirala čim kvalitetnejše prezentacije jugoslovanske umetnosti v tujini, vključno z našo udeležbo na festivalih po svetu. Mednarodna bienalna razstava, organizirana na domačih tleh, četudi v Ljubljani, je bila za 'image' Jugoslavije koristna in njeni odmevi v inozemstvu dobrodošli.«⁴⁴

Iz zapisanega je jasno, da se je LGB osredotočal predvsem proti zahodu in od tam črpal avtorska dela in tudi vplive, ki so bili pomembni za ustanovitev tega, kar se je poimenovalo LGŠ, ki je temeljila predvsem na zahodnem likovnem kodu.

Po Kržišnikovih besedah je bilo za uveljavitev v Evropi posebej pomembno leto 1961 z več razstavami, organiziranimi na Dunaju, v Wiesbadnu, Braunschweigu, Essnu, Aachnu in Karlsruheju, galeriji Tate v Londonu, Hullu in Brightonu:

»Z vstopom v prominentne galerije velemest Evrope so postala nekatera slovenska imena med strokovnjaki in kritiki pojem. Utrdila ga je razstava Premio Morgan's Paint v San Marinu/Riminiju s skupno udeležbo italijanskih in jugoslovanskih umetnikov, kjer je dobil Janez Bernik zlato medaljo za slikarstvo in Drago Tršar zlato za kiparstvo. Sodobno slovensko slikarstvo

44 Prav tam, str. 17–18.

in kiparstvo je leta 1961 obiskalo celovški Künstlerhaus in tako obnovilo stike s Celovcem, kjer se je (v tamkajšnjem Konzerthausu) že leta 1954 v organizaciji MG predstavila sodobna slovenska grafika. Razstave v Trstu in Celovcu so med drugim doživljale pretok ustvarjalne misli med matično domovino in zamejskimi rojaki.

V naslednjih letih je živahna razstavna dejavnost MG nadaljevala s prikazovanjem jugoslovanske grafike, slikarstva in kiparstva po Italiji, Avstriji, Izraelu, na Kubi; zelo pomembna je bila razstava v dunajski Albertini (1963), ki je sprejela izbor del s V. ljubljanskega grafičnega bienala; leto nato (1964) se je v dunajskem Künstlerhausu predstavila sodobna slovenska grafika; dvanajst slovenskih umetnikov je bilo prezentiranih v Parmi, jugoslovanska grafika v Bruslju in nato naprej po Belgiji, potem New Yorku (The Pratt Graphic Art Center) in Oregonu (State University), kjer je bila celotna zbirka odkupljena.«⁴⁵

Iz zapisanega je razbrati, da je slovenska in jugoslovanska umetnost občasno potovala tudi izven zahodnih meja, a Kržišnik v disertaciji teh razstav ni štel za posebej pomembne, temveč le kot poudarek na razprostranjenost širitve jugoslovanske (predvsem slovenske) umetnosti v svet. Pomembnejši se mu je zdel le nastop na Japonskem, v Tokiu, Egiptu na Mediteranskem bienalu, Braziliji v Sao Paulu in seveda na Beneškem bienalu – takratnih pomembnejših tujih dogodkih. Zahodni vizualni kod je prevladal tudi v slovenskem prostoru in kot je zapisal Zoran Kržišnik je bilo

»z izzvnevanjem 60. let videti, da je prodor – kolikor gre za konico, ki ji mora seveda slediti širši razbor – dosežen. Uradna 'trda' linija doma, ki se je tolažila z mislijo, da bo 'disidentsko' nastrojene umetnike mogoče ukrotiti, je bila potisnjena v defenzivo. Število likovnih umetnikov, ki so v večji ali manjši meri sledili novim tokovom umetnosti, je naraslo in vsak po svoje, pa tudi kolektivno, preko Društva slovenskih likovnih umetnikov, so se trudili, utrditi si položaj.«⁴⁶

Vizualni kod LGŠ kot različice zahodnega modernizma

Na povezanost slovenske umetnosti in umetnosti Zahodne Evrope je leta 1995 opozoril že Jure Mikuž v delu Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma.⁴⁷ V njem Mikuž opisuje

45 Prav tam, str. 22.

46 Prav tam, str. 23.

47 Delo je nastalo kot doktorska disertacija z naslovom *Slovensko povojno slikarstvo in zahodna umetnost: od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, nastalo leta 1982.

»na videz najbolj normalen odnos vsake nacionalne tvornosti do svetovne in obratno. Res pa je, da se ta navideznost poruši, čim pričnemo razkrivati zgodovinsko ozadje specifične slovenske zakonitosti tega odnosa. Namesto da bi tako umetniki kot kulturna javnost sprejeli kot normalno dejstvo, je bil v imenu ideologije, zgodovine, nacionalizma itn. vešče prikrivan, mistificiran in popačen. [...] Zaradi svojevrstnega odnosa slovenskega slikarstva [in grafike, op. a.] do zahodne umetnosti v tem času in zaradi premajhne zgodovinske razdalje je bilo težko priti do virov, ki bi pojasnjevali delo slovenskih umetnikov in njihovo vključevanje v svetovno umetnost [...]. Toda mnogih del tudi oni niso videli v originalu, ampak samo po reprodukcijah, v tistem času praviloma še črno-belih.«⁴⁸

V nadaljevanju Mikuž na primerih pokaže, kako se je slovenska umetnost vseskozi naslanjala na zahodnoevropski modernizem, a meni, da bi »lahko o razvoju slovenskega slikarstva [in drugih umetnostnih zvrsti, op. a.] rekli le to, da se je zavedelo bistvenih problemov (moderne) umetnosti, ki mu jih je le redko uspelo razviti dlje od tega, da jih je registriralo, nikoli pa mu jih ni uspelo preseči in se organsko vklopiti v svetovni razvoj.«⁴⁹

Dejstvo, da se je umetnostna vizualna pismenost v slovenskem prostoru v obdobju od druge svetovne vojne do konceptualne umetnosti ves čas opredeljevala kot izvorno slovenska, ne pa kot eden od derivatov zahodnega modernizma, Mikuž opiše takole:

»Zato opažamo v kritiki in umetnosti množično avtocenzuro, umikanje pred problemi soočanja, predvsem pa vztrajni molk in mistifikacijo odnosa slovenske umetnosti do zahodne, ki bi ga pomagalo razrešiti in narediti normalnega že enostavno sprotno vizualno soočanje del slovenskih umetnikov in njihovih tujih sorodnikov ter vzornikov ali morda celo posnemovalcev, [...] zgradil se je mit, da imamo Slovenci, poleg vsega drugega, tudi svoje moderno slikarstvo [in grafiko, op. a.], za katero pa se zdi, če bi brali samo kritike, da visi v nekem sterilnem, brezračnem prostoru, ki je izoliran od zgodovine, kritičnega in reflektiranega odziva na svet in predvsem brez svoje prave funkcije.«⁵⁰

In če smo imeli takšne zagate že pri tem, da bi npr. dela Janeza Bernika primerjali z njegovimi zahodnimi ali ameriško modernističnimi vzori (Antoni Tàpies, Jim Dine, Alberto Burri ...) ali dela Franceta Miheliča, Rika Debenjaka ali Božidarja Jakca z deli Pariške šole, postane jasno, da je slovenski svet umetnosti navidezno vztrajal na »blut und boden« samoniklosti, v resnici pa se opiral na zmerni zahodni modernizem, ob tem pa so vplivi, ki bi lahko do umetnikov prišli iz držav »tretjega sveta«, ostali popolnoma ob

48 Mikuž, *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*, str. 9.

49 Prav tam, str. 20.

50 Prav tam, str. 21.

strani tudi na LGB in v okviru LGŠ. A vizualni kod slovenske umetnosti je bil skorajda popolnoma odvisen od zahodnega modernizma, s tem pa tudi del standardizacije svetovne kulture in globalizacije, ki ni pomenila mešanja raznorodnih vplivov, kot se to vsaj deloma dogaja danes, temveč od razmerja periferne Slovenije in velikih modernističnih središč s Parizom in New Yorkom na čelu. Slovenska grafika in tudi drugi umetnostni mediji so bili po svojem vizualnem kodu skorajda popolnoma in z le redkimi izjemami (npr. serija grafik Metke Krašovec pod delnim južnoameriškim vplivom iz osemdesetih let prejšnjega stoletja) prežeti z vplivi zahodnega modernističnega stremjenja, kar pa pomeni, da je kljub razglašanju t. i. tretje poti v resnici popolnoma pripadal hegemonemu vplivu umetnosti zahodnega modernizma.

Sklepne misli

Ugotavljamo, da je tako na področju razstavišč umetnosti v Jugoslaviji že od petdesetih let prejšnjega stoletja v umetniškem svetu, ravno prek modernizma, začel prodirati kapitalistični vizualni kod, ki je vplival tudi na širši družbeni razvoj. Kot piše Gregor Dražil, so imeli slovenski umetniki »vedno pogosteje možnost predstaviti se na samostojnih razstavah v vrsti zasebnih, manjših, a prodornih in komercialno uspešnih galerijah v Franciji, še zlasti pa v Italiji in Zahodni Nemčiji.«⁵¹ Zanimale so ga tudi ZDA in leta 1967 je »ameriško tržišče že označil kot najkonkurenčnejše, najbogatejše in v tem smislu ključno za uveljavitev jugoslovanskih umetnikov.«⁵² Tako je na ravni vodilnih umetniških trendov, kot tudi galerijskih prizorišč, pomembno omeniti, da so bili kapitalistični vzorci, ki so se prenašali prek vizualnega koda, jasni že precej prej, kot se je to širše odrazilo v spremembah družbene strukture. Ravno na galerijskem področju je leta 1967 nastala tržna galerija Adria Art Gallery, ki so jo s pomočjo podjetja Intertrade odprli v New Yorku. Kot zapiše Nadja Zgonik, je šlo za:

»podjetje iz socialistične države, v kateri so delavci upravljali z družbeno lastnino, ki je v kapitalistični prestolnici povojne moderne umetnosti, New Yorku, ustanovilo prodajno galerijo z namenom, da bi kovalo dobiček. Projekt je bil značilen produkt reformnih šestdesetih let, ki so z ekonomsko

51 Dražil, »Menedžer da sem? Sem.«, str. 32.

52 Prav tam, str. 47.

reformo leta 1965 in družbenimi vrenji spodbudila modernizacijo in demokratizacijo jugoslovanske družbe ter vedno večje uveljavljanje tržne ekonomije in potrošništva.«⁵³

Umetnost je bila tako medij prenosa kapitalizma in začetek njegovega prenosa v vse pore družbenega tkiva, kar je v drugi polovici prejšnjega stoletja prevladujoče potekalo ravno na področju umetnosti in kulture. Tam, kjer se ni uspel vzpostaviti drugačen kulturno umetniški izraz, se je vsilil kod poblagovljenja, trga, tekmovalnosti, merljivosti in ekonomske koristi. Ti pa pomenijo osnovne odnose kapitalističnih družbenih ureditev.

Iz proučevanih primerov bi težko trdili, da gre za različice modernizma, kot so neuvrščeni, socialistični, socialistični esteticizem ipd., s temeljnimi značilnostmi, ki bi jih razlikovale od modernizma, ki je nastal in se širil z zahoda. Iz katerekoli perspektive opazujemo, se vizualni kod naslanja na modernistične hegemonne kanone zahoda. Ali kot še pojasni Zgonik: »Nikoli do konca uresničen politični koncept neuvrščenosti ni mogel spodbuditi umetnosti, ki bi z razvijanjem socialističnega globalizma spodkopala zahodni kanon, saj je gibanje trajalo prekratek čas, da bi se oblikovala potrebna infrastruktura, to je celovit sistem umetnostnih institucij, ki omogočajo vzpostavitev in uveljavitev umetnostnih trendov.«⁵⁴ Tako je kljub poskusom po diferenciaciji in določenim specifikam okoliščin, v katerih se je pojavljal, modernizem sam postal polje, prek katerega je potekala kapitalistična kodifikacija, prek katere se je tudi v umetnost zapisoval kod rasti, napredka, prebojnosti, tekmovalnosti, odstopanja od obstoječega. Vsi ti pa so nujni pogoji monetarizacije in reifikacije dobrin. S tovrstnimi oblikami kodifikacije kapitalizma se različice, ki bi lahko predstavljale obliko socialističnega modernističnega koda, niso uspele kosati, ampak so postale polje prenosa kapitalizma.

53 Zgonik, *Neuvrščena umetnost: definicija v nastajanju*, str. 41.

54 Prav tam, str. 57.

VIRI IN LITERATURA

Periodični tisk

- Bourdieu, Pierre in Loic Wacquant. On the Cunning of Imperialist Reason. *Theory, Culture and Society*, 16, 1999, št. 1, str. 41–58.
<https://doi.org/10.1177/026327699016001003>.
- Debord, Guy. Družba spektakla. *Časopis za kritiko znanosti*, 25, 1997, št. 182, str. 41–58.
- Jameson, Fredric. Globalization and Strategy. *New Left Review*, July/August, 2000, str. 49–68.
- Stepančič, Lilijana. Pionir sprememb: države iz Afrike na grafičnih bienalih v Ljubljani med letoma 1955 in 1991. *Likovne besede*, 2020, št. 115, str. 52–63.
- Žerovc, Beti. Zoran Kržišnik: o kombinacijah. *Likovne besede*, 2007, št. 81/82, str. 24–31.

Literatura

- Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. London in New York: Continuum, 2002.
- Adorno, Theodor in Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Baudrillard, Jean. *For a critique of the political economy of the sign*. London in New York: Verso, 2019.
- Beech, Dave. *Art and Value: art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and Marxist economics*. Leiden in Boston: Brill, 2015.
- Bronner, Stephen Eric. *Modernism at the Barricade: Aesthetics, Politics, Utopia*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Cowen, Tyler. *Creative destruction: how globalization is changing the world's cultures*. New Jersey: Princeton University Press, 2002.
- Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*. London: Verso, 1998.
- Dražil, Gregor. »Menedžer da sem? Sem.« Zoran Kržišnik in začetki prodiranja slovenske moderne umetnosti na zahodno likovno prizorišče. Ljubljana: MGLC, 2020.
- Elkins, James. *Is Art History Global?*. New York in London: Routledge, 2006.
- Federici, Silvia. *Caliban and the Witch: Women, the Body, and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004.
- Gopnik, Blake. The Oxymoron of Global Art. V: James Elkins, Zhivka Valiavicharska in Kim Alice (ur.). *Art and Globalization*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2010, str. 146–148.
- Grafenauer, Petja. Grafični bienale, z vami vse od leta 1955. V: Deborah Cullen (ur.). *Prekinitve: 30. grafični bienale*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, str. 11–34.
- Grafenauer, Petja. Umetnost, gibanje neuvrščenih in mednarodni grafični bienale. V: Barbara Predan (ur.). *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva. Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, 25, 2022, str. 91–104.

- Hall, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Thousand Oaks in New Delhi: SAGE, 1997.
- Hartley, Daniel. Anthropocene, Capitalocene, and the Problem of Culture. V: Jason W. Moore (ur.). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland: PM Press, 2016, str. 154–165.
- Jager, Felix. *Art Theory for a Global Pluralistic Age*. The Glocal Artist. Cham: Palgrave Macmillian, 2020.
- Kalliney, Petre. *Modernism in a Global Context*. London, New York: Bloomsbury, 2016.
- Kržišnik, Zoran. *Vstopanje slovenske likovne umetnosti v svetovni prostor: doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1994.
- Kržišnik, Zoran. *Ljubljanska grafična šola*. Ljubljana: EWO, 1997.
- Mattick, Paul. *Umetnost in njen čas: teorije in prakse moderne estetike*. Ljubljana: Sophia, 2013.
- McAndrew, Clare. *Fine Art and High Finance*. New York: Bloomberg Press, 2010.
- Mikuž, Jure. *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*. Ljubljana: Moderna galerija, 1995.
- Stallabrass, Julian. *Art incorporated: the story of contemporary art*. New York, Oxford: University Press, 2004.
- Stele Možina, Melita. Slovenska grafika po letu 1945. V: Zoran Kržišnik in drugi (ur.). *Slovenska likovna umetnost 1945–1978 I, Uvodne študije*. Ljubljana: Arhitekturni muzej, Mladinska knjiga, Moderna galerija, 1979, str. 69–81.
- Škrjanec, Breda. *Zgodovina ljubljanskih mednarodnih bienalov*. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 1993.
- Tepina, Daša. Umetniška stičišča – utopije – neuvrščenost. V: Barbara Predan (ur.). *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva. Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, 25, 2022, str. 77–90.
- Teržan, Vesna. *Mnemozina: čas ljubljanskega grafičnega bienala*, Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center, 2010.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism. Against the New Conformists*. London: Verso, 1996.
- Zgonik, Nadja. Neuvrščena umetnost: definicija v nastajanju. V: Barbara Predan (ur.). *Robovi, stičišča in utopije prijateljstva. Spregledane kulturne izmenjave v senci politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani, 25, 2022, str. 45–57.

V I Z U A L I Z A C I J A
P O E Z I J E S K O Z I
K O N S T R U K T I V N I
D I A L O G U R E D N I K A
I N O B L I K O V A L C A
N A P O D L A G I
A N A L I Z E P R I M E R A
I N T E G R A L I ' 2 6

Uvod

Jože Brumen (1930–2000) je bil arhitekt, kipar, pedagog, predvsem pa eden najvplivnejših pionirjev slovenskega grafičnega oblikovanja. Njegov obsežni ustvarjalni opus vsebuje dela od zgodnjih petdesetih let do prve polovice devetdesetih let 20. stoletja. Uvršča se med vodilne slovenske oblikovalce, saj se je v povojnem obdobju uveljavil na področju oblikovanja knjig in drugih publikacij (predvsem s področja literature in umetnosti), pa tudi plakatov in celostnih grafičnih podob. Pri oblikovanju knjig nedvomno izstopajo izvorni *Integrali* '26¹ Srečka Kosovela, ki so izšli leta 1967. *Integrali* so na področju literarne zgodovine dobro raziskani, zaradi izrazito vizualnega obravnavanja tega pesniškega opusa pa jih v tem prispevku obravnavam s stališča vizualizacije besede in oblikovanja.

Potek in počasnost izdaje

Preden se lotimo analiziranja knjige, si oglejmo nekaj kontekstualnega ozadja, ki je pripeljalo do tega presežka na področju založništva in oblikovanja. Brumna je k projektu povabil Anton Ocvirk, slovenski literarni zgodovinar, kritik, literarni teoretik, esejist in utemeljitelj slovenske primerjalne književnosti. Po študiju filozofije na Dunaju in diplomi na Filozofski fakulteti v Ljubljani se je že v tridesetih letih 20. stoletja izpopolnjeval na področju primerjalne književnosti v Parizu in Londonu,² nato pa deloval kot predavatelj na Filozofski fakulteti³ in kot urednik mnogih zbirk in revij. Številne med njimi je oblikoval prav Jože Brumen.

Ena od pogostih tem, ki se pojavlja v zvezi z *Integrali*, je problematiziranje diskrepance med datumom njihovega nastanka (sredina dvajsetih let 20. stoletja) in prve objave v celoti (1967). Antonu Ocvirku se pogosto očita,⁴ da je *Integrale* zadrževal pred objavo in zato negativno vplival na razvoj

slovenske literature.⁵ Ocvirk se je s Kosovelom ukvarjal pravzaprav vse svoje življenje. Že leta 1931 je uredil in napisal uvodno študijo v *Izbrane pesmi* Srečka Kosovela, ki so izšle pri Tiskovni zadrugi, a material *Integralov* tam ni bil vključen.⁶ Marijan Rupert, skrbnik Rokopisne zbirke (NUK), meni, da je eden od razlogov za pozno objavo veliko bolj človeški: Ocvirka je dejansko zaviralo predvsem njegovo zdravstveno stanje, ki je povzročalo konstantne prevrate v časovnicah pri projektih.⁷ Temu v prid govori tudi televizijska oddaja ob izdaji *Integralov*, kjer sta v studiu – ob tem izredno pomembnem založniškem dogodku – razpravljala Ciril Zlobec in Anton Ocvirk.⁸ Slednji je povedal, da je bila knjiga uredniško pripravljena že leta 1952, a se je natis zavlekel zaradi različnih razlogov, med katerimi navede finančne in tudi osebne – bolezni. Ocvirk tudi razloži, da so naslednjega leta (1953) knjigo imeli pripravljeno za tisk, a se mu ni zdela »v stilu dobe«. Hotel je, da bi bilo delo bolj konstruktivistično, in je zato želel za oblikovanje dobiti inženirja in arhitekta ter je k projektu povabil Brumna.

Ocvirku se ni zdelo, da je zamuda tragična. Kosovel je eksperimentiral s pesniškimi oblikami, vendar so bili *Integrali* popolnoma drugačni od njegovih prejšnjih del. V njih je šlo za pesmi mladega pesnika s Krasa, ki je bil ekspresionist, dadaist, ki je uporabljal avantgardne konstruktivistične pesniške oblike. Tako kot druge avantgarde je tudi Kosovel postal priljubljen v šestdesetih, ko so *Integrali* dosegli velik vpliv. Ugodno okolje za to so ponudili neoavantgarde z eksperimentalnimi pristopi k besedi, vizualizaciji in vokalizaciji (npr. umetniška skupina OHO) ter ponoven vzpon vizualne poezije, predstavljene v delih drugih umetnikov. Za take pesmi in za tako oblikovano knjigo je bil dejansko primeren čas v šestdesetih letih prejšnjega stoletja: »Povojni Kosovel je lahko privzel oblasti všečen obraz revolucionarnega socialista in simpatizerja delavstva. V dobi, ko so se pri nas razmahnila umetniške (neo)avantgarde, pa se je izkazalo, da je Kosovel pravzaprav izjemno moderen pesnik in avantgardist.«⁹

Brumen v intervjujih pogosto opisuje svoje prvo srečanje z materialom, vezanim na *Integrale*, in kako se je navdušil nad njim.¹⁰ Ko je videl, da gre za gradivo enega najpomembnejših pesniških opusov, ki je 41 let čakal na objavo, je bila odločitev jasna. Projekt je bil naslovljen *Integrali* '26. Brumen se je seveda že zaradi Ocvirkovega izhodišča zgledoval po avantgardi, vemo pa tudi, da je Ocvirku nesel na vpogled knjigo Ela Lissitzkega, ker

¹ Zaradi lažjega branja bom uporabljala skrajšano ime *Integrali*, razen kadar gre za direktno citiranje.

² Smolej, *Anton Ocvirk*, str. 37.

³ Med študenti, na katere je vplival s svojim intelektualnim in kozmopolitanskim pristopom, najdemo Cirila Zlobca, Toneta Pavčka, Jožeta Stabeja, Kajetana Koviča, skratka, mnoga imena iz Brumnovega kroga gimnazijskih sošolcev in prijateljev iz pesniških vrst.

⁴ Za širši kontekst projekta in več podrobnosti glede diskrepance v času nastanka in pri izdaji pesmi glej Černe Oven, *Jože Brumen, modernistični oblikovalec in umetniški erudit* (2024).

⁵ Na Ocvirkovo posredovanje je Državna založba Slovenije za zbirko Kulturna in politična zgodovina Slovencev že takoj po drugi svetovni vojni odkupila rokopisno zapuščino Srečka Kosovela, ki naj bi prvi prišel na vrsto za objavo, a je ostajala neobdelana. Smolej, *Anton Ocvirk*, str. 123.

⁶ Po Ocvirkovem pripovedovanju mu je Tiskovna zadruga v to izdajo prepovedala vključiti določene pesmi, med drugimi tudi nekatere pesmi iz *Integralov*, ker so bile preveč revolucionarne.

⁷ Pričevanje Marijan Rupert.

⁸ Arhiv RTV SLO: *Kulturna panorama*.

⁹ Dovič, *Slovenski pisatelj*, str. 192.

¹⁰ Brumen, Intervju št. 1, str. 27.

je vedel, da piše Ocvirk uvodno študijo o evropskem konstruktivizmu. Po Brumnovem pripovedovanju naj bi Ocvirk knjigo »do potankosti predelal«. ¹¹

Poleg povezave z deli Ela Lissitzkega se pri *Integralih* v praksi izriše tudi Brumnovo široko poznavanje nacionalnih zgodovinskih dogajanj: zagotovo sta mu bili znani hrvaška revija *Zenit*¹² in slovenska konstruktivistično-dadaistična revija *Tank*.¹³ Pri njej je sodeloval tudi prej omenjeni Avgust Černigoj, Kosovelov prijatelj. Vse te zgodovinske fenomene je Brumen poznal (ne nazadnje tudi zaradi Ocvirkovih študij in diskusij z njim) ter iz njih črpal pri svojem delu. Začelo se je dolgo leto pogajanj in pogovorov glede pristopov k vizualizaciji, pa tudi razprav o jeziku, poeziji, Kosovelu in tipografiji; list za listom, verz za verzom, vejica za vejico, pika za piko. Brumnu je sodelovanje z Ocvirkom pomenilo izredno intelektualno napetost.¹⁴ Zanimivo je tudi Brumnovo mnenje, ko pravi, da se Ocvirk »ni čutil doraslega tej poeziji. On je bil človek osemnajstega stoletja. Zato je vedel, da mora v to stoletje prinesiti nekaj ekstravagantnega, če ga hoče idejno preživeti. Našel je mene in verjel, da bom to poezijo razumel. Pogovarjala sva se ure in ure, na začetku me je bilo strah, potem pa sem užival.«¹⁵ Seveda pa pri tem ni šlo zgolj za razumevanje poezije, čeprav je to seveda neizpodbitna osnova za nadgradnjo. Ocvirk je v Brumnu nedvomno videl tudi kandidata, ki bo videl potencial te poezije, in bo poleg tega tudi znal prek vizualizacije besede doseči nekaj novega. Slednje kot integralni del oblikovanja ubesedi Barbara Predan, »predstavljanje sprememb in možnosti je vedno bilo (in še vedno je) sestavni del oblikovanja. Njegov namen ostaja enak že od prvega preoblikovanega kamna: gre za proces zamišljanja in spreminjanja obstoječega v zeleno.«¹⁶ Kot razlaga Tomo Stanič v svojem eseju, je koncept »zasidran v praznini, praznina pa predstavlja *potencialnost* (to je neznano, nepredstavljivo ali neizpolnjeno), ki na različne načine poganja željo.«¹⁷ Prav ta potencialnost, ki jo je bilo treba udejanjiti skozi akt vizualizacije, je bila Brumnova glavna naloga: kako prevesti rokopis pesnika v tiskano tipografijo, kako se spoprijeti s poezijo, ki izhaja iz nekega drugega zgodovinskega obdobja, ter jo predstaviti sodobnemu občinstvu?

11 Prav tam.

12 Revija *Zenit* je izhajala med 1921 in 1924 v Zagrebu, pozneje, do leta 1926, pa v Beogradu.

13 Revija *Tank* je pod taktirko Ferda Delaka izšla leta 1927.

14 Brumen, Intervju št. 1, str. 27.

15 Brumen, Moj podpis je kvadrat, str. 18.

16 Predan, *Design for life*, str. 158.

17 Stanič, *Robovi ideje in mesto koncepta*, str. 64.

Pogled na knjigo in njena zunanja podoba

Z današnjega stališča celotna knjiga na prvi pogled ne deluje revolucionarno. Naš svet je preplavljen s podobami vseh preteklih obdobij, včasih pa so bile informacije težje dostopne, originali dragi, potovanja v tujino skrbno načrtovana in ekonomizirana. Zato je treba projekt ocenjevati s perspektive tedanjega časa. Šele ko pogledamo izvornike in jih primerjamo s tiskano publikacijo – in ko se zavedamo tehnološkega procesa – lahko projekt ovrednotimo objektivno.

Na začetku torej ne gre pozabiti, da je bil Brumnov čas zelo »materialen« – v smislu taktilnosti in tudi produkcije. Pri oblikovanju knjige je bilo treba izdelati številne makete, tehnične specifikacije, potrebno je bilo veliko komunikacije z vsemi vpletenimi v produkcijo, začeni s ocenami možnosti za realizacijo, nato pa tudi korektur, popravkov in sprememb. Tako obsežen projekt je bil velik zalogaj tudi za tiskarno. Nekdanji stavec v tiskarni Ljudske pravice Boris Gerbec potrjuje, da se je taka publikacija v tiskarni zagotovo delala eno leto.¹⁸

Prvi stik s knjigo je njena zunanja podoba. Že tu je Brumen posegel daleč stran od ustaljenih norm takratnega založništva, saj si je zamislil embalažo, ki je poudarjala vsebino in hkrati povzročala suspenz s svojo enigmatičnostjo. Srečamo se namreč s šestimi ploskvami, ki sicer jasno podajajo informacijo, da gre za Srečka Kosovela (s podpisom in z njegovim natančno kadriranim portretom, obdelanim s povečanim tiskarskim rastrom), a istočasno embalaža ne zapade v nobene marketinške klišeje in ne prinaša nobenih opisnih informacij o vsebini, kot smo jih vajeni pri knjigah danes.¹⁹

Prva izdaja knjige iz leta 1967²⁰ ima trde srebrne platnice. Na naslovni strani je Kosovelov rokopis pesmi *Kons. 5*, ob levi strani pa je na nevsiljiv, discipliniran način tschicholdovski umeščeno besedilo z imenom avtorja in naslovom knjige v enodebelinski linearni črkovni vrsti. Knjiga ima popolnoma raven odprt hrbet, vezan v črno blago, na njem pa je vodoravno postavljen naslov knjige – spet v malih črkah brez velikih začetnic in tiskan v srebrni barvi. Na zadnji strani platnice, ki je prav tako srebrne barve, je predstavljena pesem *Ura žalosti*, ki je v knjigi umeščena kot predzadnja.

18 V povprečju je šla vsaka publikacija skozi pet ciklov korektur: dve sta bili opravljeni v tiskarni (stavec preveri svoje delo), dve sta bili avtorski (in jih je opravil avtor ali naročnik), potem pa je vse preverjal še glavni in odgovorni mojster. Pričevanje Boris Gerbec.

19 Alfonz Gspan se nad ovitkom, ki ni podal jasne informacije, ni navdušil. Zdel se mu je zavajajoč, še posebej napis *Integrali '67*, ki se je razlikoval od naslova v notranjosti knjige, ki je bila *Integrali '26*. Gspan, *Neznani Srečko Kosovel*, str. 99.

20 Druga izdaja je izšla leta 1984, faksimilarna izdaja pa leta 2003, obe pri Cankarjevi založbi.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, knjiga, zunanja embalaža in naslovnica, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, zadnja stran ovitka knjige, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

Zanimiva je predvsem zaradi vizualizacije: iz senc razberemo, da so črke tridimenzionalne, kot da bi gledali tiskarski stavek kovinskih črk, samo da to ni, saj bi moral v tem primeru biti zrcalen.²¹ S to izbiro vizualizacije pesmi se kot bralci že na zadnji platnici srečamo z močnim vizualnim sporočilom, ki ga tvorita nekakšna »vsakodnevnost« z enigmatičnim zasukom logike in trpka vsebina pesmi, ki govori o smrti. Pesem je zaradi vizualizacije nekako slabo čitljiva, kar mehko sovпада z njeno berljivostjo: k njej se nočemo, a se moramo večkrat vračati.

Pogled v knjigo: fenomen kvadrata in grafičnih elementov

Pri *Integralih* takoj opazimo, da je knjiga v proporcu kvadrata. Ta spada med značilne Brumnove pristope pri oblikovanju knjig, a s popularizacijo tega projekta kvadrat dodatno postane njegov zaščitni znak. Tega se je dobro zavedal in ga je tudi razlagal:

»[...] če imaš figuro v kvadratu, je popolnoma enakovredno, ali figura leži ali stoji. Če na kvadratu gradim kompozicijo, se bojujem proti kvadratu, ki je nasilen in ne dopušča vertikale. DIN format pa te sili k podolgovatosti [...], figurice podležejo avtomatizmu DIN formata. Renesansne figure, recimo, so čokate, so avtoriteta, ki se ne podleže okviru, ne okolju, ne vertikali. Sam zelo zavestno gojim kvadrat [...].«²²

Za Brumna je bila izbira kvadrata aktivno bojevanje s prostorom, izogibanje centralnemu položaju in pravzaprav skoraj njegov osebni manifest:

»Kvadrat je moje bojno polje in kvadrat je moj podpis.«²³ V razmišljanju o nevtralnosti kvadrata Brumen ni osamljen. Kandinski je že leta 1926 v svoji knjigi *Punkt und Linie zu Fläche* kvadrat imenoval »najbolj objektivna oblika shematične temeljne ploskve«, pri kateri »oba para mejnih črt premoreta enako moč zvoka«, hladnost in toplost – se pravi kontrast – pa sta relativno izravnani.²⁴ Tako Brumen s svojim odnosom do kvadrata izkazuje bližino umetniškemu razmišljanju temeljnih teoretikov sodobne umetnosti, ali pa poglobljeno poznavanje likovnoteoretskih osnov, o katerih so pisali.

Pogled v notranjost, ki je sestavljena iz več delov, razkrije še več zanimivosti. Na začetku je čez sto strani dolga Ocvirkova uvodna študija. Ta se na prvi pogled zdi oblikovana relativno klasično, dokler ne opazimo kombiniranja serifne črkovne vrste z izstopajočo enodebelinsko linearno

21 Vizualizacija, ki jo je naredil Brumen (zadnja platnica knjige in str. 305 v knjigi, kjer je uporabljena izrazito velika rastrska pika), sicer ni bila tehnično zahtevna, bila pa je izredno estetsko učinkovita. Fotografijo narobe stavljenih črk so namreč še enkrat fotografirali z reprokramo – čez podložen raster poljubne oblike ali velikosti – nato pa naredili kliše za odtis.

22 Brumen, *Intervju št. 1*, str. 28.

23 Brumen, *Moj podpis je kvadrat*, str. 19.

24 Kandinski, *Od točke do slike*, str. 188.

črkovno vrsto geometrijskega reza, ki po velikosti ni prilagojena velikosti serifne pisave in zato zelo izstopa. Že to besedilo je, čeprav je stavljeno na blok, relativno raznovrstno oblikovano in s tem poskuša bralca privabiti v poglobljeno tematiko Ocvirkove analize ter mu pomagati tako z navigacijo kot s poudarki. Da je bil prispevek ne samo znanstveno, temveč tudi didaktično ambiciozen, se vidi tudi iz vizualno popolnoma drugačne obravnave posameznih delov, kot je časovni trak »Literarne in umetnostne smeri v Evropi 1890–1926«, ki ga je Brumen zaradi lažjega branja položil vodoravno čez strani 72–73, tako da postavitve tvori nekakšen letak. V tem delu že izpostavi sklope besedila z velikimi števkami, ki so stavljene v črkovni vrsti Blok, ki jo v nadaljevanju knjige občasno uporablja tudi ob pesmih.

Uvodnemu delu sledijo rokopis Kosovelovega besedila *Mehanikom!* in trije njegovi originalni kolaži (*Prostor*, *Zrcala* in *Bomba*). Ti so reproducirani v omejeni barvni paleti, kar je bilo verjetno tehnično-finančna odločitev. Zaradi kvalitete natisa je Brumen tu določil drugačno vrsto papirja – med navaden »matt« papir vstavi polo²⁵ »sijajnega« papirja, na katerih se zvrstijo kolaži, fotografije in vmesne naslovnice. Ta del ni paginiran, temveč je označen z rimskimi števkami, s tem se paginacija knjige prekine in med strani 112 in 113 je vstavljena omenjena dodatna pola.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, notranja naslovnica s portreti, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

25 Ena pola je 16 strani.

26 Portret iz leta 1926 je Černigojev.

Ob koncu teh vstavljenih strani se praktično ponovi notranja naslovnica knjige, ki pa tokrat izpostavi avtorja pesmi: na levi strani odprte strani se srečamo s štirimi reprodukcijami portretov Srečka Kosovela (datiranimi 1920, 1919, 1926²⁶ in 1925), postavljenimi v zaporedje ne glede na letnico nastanka, temveč glede na izraz portretiranca (od mlajšega k starejšim). Na desni strani je pozicionirana beseda »integrali«, pod njo pa stojita opuščaj in številka »26«. S tem je Brumen nakazal začetek poezije v knjigi, istočasno pa s ponavljanjem (v velikosti, v izboru črk) pravzaprav naredil iz naslova knjige znak, ki ga je nato dosledno uporabljal tudi na vseh preostalih podpoglavjih, kot tudi na vseh tiskanih materialih, povezanih s promocijo knjige.

Preden se začne glavni del knjige, 163 Kosovelovih pesmi, ki so razporejene v štiri poglavja ali sklope, nas pred začetkom s svojo velikostjo preseneti še en Kosovelov portret (1924), postavljen čez celo stran. Vse nadaljnje sklope pa napovedujejo že omenjeni znak »Integrali« in velike rdeče številke od 1 do 4 v racionalnem rezu Helvetic. V knjigi je drugače uporabljenih veliko različnih črkovnih vrst. V tem pogledu oblikovanje skoraj izstopa iz modernističnega kanona univerzalnosti, nevtralnosti in minimalizma, saj Brumen uporablja črko kot osnovni element likovnega jezika v najboljšem pomenu besede. Poleg črke in povečanih ločil Brumen niza tudi druge grafične elemente (ravna črta, kvadrat, pravokotnik), polnilno gradivo²⁷ in druge tipografske znake (ločila, matematične znake, linije, puščice, pike itd.).

Prav ti elementi, ki so sicer do neke mere prisotni že v originalnih rokopisih avtorja, pa so prek Brumnove intervencije dodatno izpostavljeni. O njih sta pozneje v televizijski oddaji razpravljala tudi Zlobec in Ocvirk, ko prvi preizprašuje misel, ali potencialno ti novi grafični elementi lahko zavedejo bralca v razmišljanje, da je Kosovel zapustil svojo izpovedno intenziteto in da se je odločil za zunanje učinke poezije. V pogovoru zagovarjata stališče, da s tem Kosovel ni bil niti negiran niti demantiran in da mu ta zbirka ne more zmanjševati ugleda niti pri tistih bralcih, ki so vezani na njegovo prejšnjo liriko. Ocvirk poudari, da je ta oblika »veliko bolj elementarna, manj sladka, kar je on [Kosovel] občutil in je tudi v pismih svojim znancem povedal, da hoče borbena poezijo«. ²⁸ Ocvirk doda, da se je avtor že sam zatekel k tem »grafičnim pomagalom«, ki niso »sama sebi namen, ampak nekaj povedo«, in je pesnik z njimi tako lažje poudaril revolucionarnost pesmi.

27 To so kosi lesa ali kovine, ki se uporabljajo za postavitve vrste v lesenem okvirju, kjer so potrebni prazni prostori v vrstici. So lahko različnih dolžin in velikosti. Pri nekaterih se v končanem tiskanem izdelku vidi, kje so bili spojeni iz manjših delov.

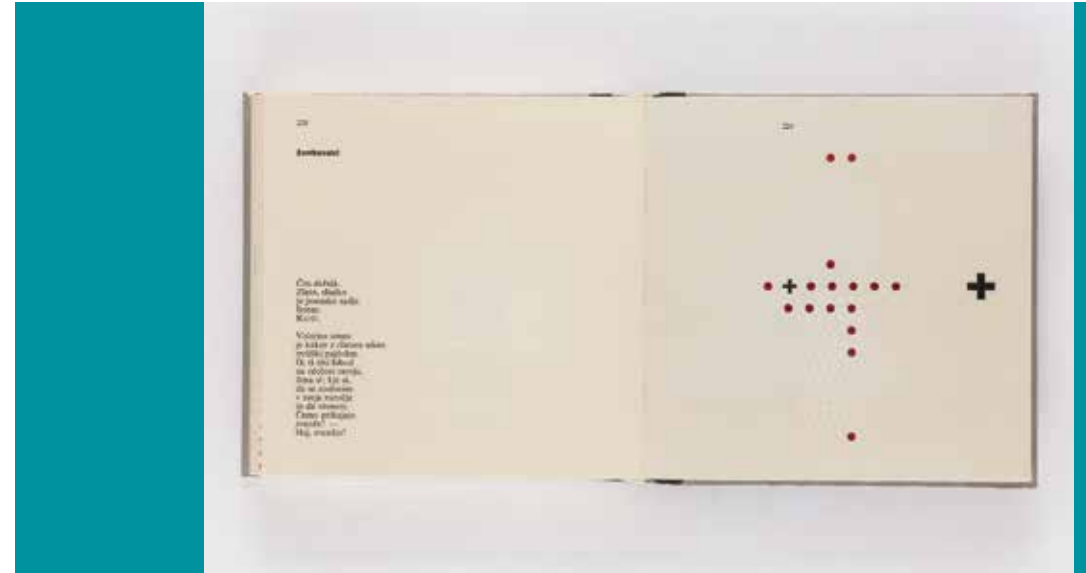
28 Arhiv RTV SLO: *Kulturna panorama*.

Rastrska pika in avtorske vizualizacije

Naslednji močan grafični element v knjigi so rastrske fotografije Kosovelovih portretov, ki s kadriranjem prinašajo drugačne poglede in se zaradi likovnega elementa pike zlijejo z drugimi elementi v knjigi. Brumen jih postavi na začetek vsakega od štirih sklopov in z usmerjanjem pogleda dosega zanimivo optično izkušnjo. Pri tem v kadriranju portretov ni linearen, temveč spreminja tako kader (samo oko, obe očesi, polovica obraza) kot tudi velikost rastrske pike. Tudi tu lahko vidimo povezavo z avantgardisti, saj so, med njimi Lissitzky, intenzivno eksperimentirali s fotografskim rastrom. Njegovi oglasi in plakati za podjetje Pelikan kažejo izvirne povečave rastrske pike, ki so uporabljene s popolnoma estetskim namenom, in ne zaradi tehnologije ali funkcionalnosti.²⁹ Brumen s tem pokaže razumevanje Kosovelovega časa in uporablja konstruktivistične principe, da se približa pesnikovemu izrazu.

Dodatne strani v knjigi dopolnjuje še sedem Brumnovih avtorskih ilustracij, narejenih posebej za knjigo. Vsaka od vizualizacij ima naslov, ki ga najdemo v kazalu: *Ozon*, *AAA*, *Pravokotni integral*, *Shema pesmi*, *Smerni integral*, *Total*, *Neskončno*. Delujejo kot cezúre, ločnice, a se navezujejo na pesmi v knjigi, kjer stojijo. Zaradi grobosti tipografskega materiala (predpostavljamo lahko, da so bili določeni črkovni znaki povečani in iz njih narejeni klišeji) delujejo organsko. Tudi risba z rotringom (*Neskončno*) kljub svoji natančnosti, saj je narejena ob ravnilu, v ozadju kaže človeško potezo.

Kakovost tiska je vrhunska, kar še posebej opazimo na straneh, ki so v celoti tiskane z enotno barvo. Taka je na primer stran 141, kjer se na rdeči podlagi pojavi samo pet besed »živeti, živeti je smisel človeka« kot odzven prejšnje strani s pesmijo *Kabinetni ljudje*. Ta rdeča barva, žametna v nanosu, težka in polna v škrlatnordečem tonu, nas spremlja skozi vso knjigo in impozantno deluje tudi na površini velikih črk drugih tovrstnih ilustrativnih strani.



Srečko Kosovel, *Integrali '26, Pravokotni integral*, str. 221; Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

Faze oblikovanja in vizualizacija pesmi

Brumen v intervjujih omenja številne faze oblikovanja in kot vemo, sta šla z Ocvirkom čez knjigo »od besede do besede« in tesno sodelovala pri njenem nastajanju več kot eno leto. Čeprav se tega ne da razbrati iz končnega tiskanega izdelka, pa se proces lahko delno rekonstruira iz ohranjenih Brumnovih arhivov – ohranjenega je namreč kar nekaj delovnega gradiva. Hitro opazimo, da je šlo za res zelo natančno načrtovanje. Obstajajo kar tri različne makete celotnega nabora pesmi, iz česar lahko sklepamo, da se je Brumen bodisi zavedal pomembnosti projekta bodisi pa sta se z Ocvirkom v diskusijah selila od ene do druge in nazaj na prejšnjo varianto in je zaradi tega ves čas ohranjal vse materiale. Veliko specifikacij za stavce v tiskarni je narisanih s svinčnikom in opisanih v značilni Brumnovi pisavi. Nekatere opombe so podpisane. Od teh treh verzij je najbližja tiskani različici knjige verzija, ki jo je Brumen označil kot »Mariborska verzija«.

²⁹ Na primer njegov fotogram za črnilo Pelikan, 1924. Drugi avtorji, ki so eksperimentirali na tem področju, so na primer Hannah Höch, Jan Tschichold, Alexander Rodchenko, Piet Zwart, Kurt Schwitters in Theo van Doesburg.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, tri makete procesa, zasebna last. Foto: A. Rosa.

Najboljši način za vpogled v Brumnove vizualizacije je vzporedna analiza Kosovelovih rokopisov pesmi in pogled na tiskano stran z vsemi tipografskimi detajli. Glavni Brumnov argument je, da so konstruktivistično poezijo oblikovali ali vizualizirali že pesniki. Vizualne lastnosti črk so za pesnika zanimive kot orodje, saj z njimi lahko priključijo dodatni pomen in obogati ali celo spremenijo verbalni del vsebine. Zakaj? Vse od začetka uporabe tiska v evropskem kulturnem prostoru v 15. stoletju je tiskarski ceh razvijal tipografska pravila in konvencije tudi o tem, kako obravnavati specifična besedila. S tem so vzpostavljali red in razumevanje ter skrbeli za standard kakovosti. Pa vendar ves čas skozi zgodovino tiska najdemo tudi primere, ko so ljudje preizpraševali smiselnost in vrednost teh pravil. Najočitnejše primere preizpraševanje vzpostavijo avtorji prav v času avantgardnih gibanj. Kljub tehnološkim omejitvam kovinskih črk, vrstičnika in lesenih okvirjev, ki so zaradi fizičnih zakonov težnosti zahtevali, da je tipografski stavek stabilen ter prilagojen za vertikalno in horizontalno os, so avtorji, kot je bil futurist Filippo Tommaso Emilio Marinetti, začeli – v popolnem nasprotju z vsemi pravili – spreminjati vizualizacijo z namenom vpliva na artikulacijo tiskane besede. Kosovel je poznal dogajanje na področju evropskih avantgard in je iz tega črpal vedenje za vzpostavljanje svojega avtonomnega razmišljanja na tem področju.

Kršenje standardov tipografskih pravil se v avantgardah ni dogajalo samo na ravni makrotipografije, temveč tudi mikrotipografije. Kot primer lahko navedemo vprašanje velikih in malih črk. Že Walter Porstmann, nemški matematik in inženir, aktiven na področju definiranja norm v začetku 20. stoletja, se je spraševal, zakaj obstajata dva pisna znaka za en govorni znak? Z idejo se je spopadel tudi tipograf in oblikovalec Herbert Bayer, profesor za tipografijo na Bauhausu, ter v nasprotju s slovničnimi pravili in tipografskimi konvencijami oblikoval svojo črkovno vrsto Universal type, ki je vsebovala samo male črke. Vse to je imelo praktično v celotnem 20. stoletju vpliv na modernistično oblikovanje in prav ta povezava med tipografijo in jezikom je bila pomembna tudi za Brumna. *Integrali* ne bi mogli biti oblikovani na način, kot so, če Brumna komponenta jezika ne bi zanimala – ritem, poudarki, semantika besed, zvok, onomatopoiija, vse to je v vizualizaciji upoštevano in izkoriščeno. Določeni motivi so oblikovani na način, da postanejo pomembnejši, druge je postavil v ozadje, nekje je dodana intenzivnost, drugje spet odvzeta.

V celotni knjigi tipografija vizualno prevaja pesmi. Njihova pojavnost – se pravi, kako je poezija oblikovana – ključno vpliva na razumevanje vsebine. To nam potrjuje konkretna poezija, kaligrami in tipogrami, ki so jih pesniki razvijali v preteklosti. Lahko predstavljajo vizualno podobo vsebine ali pa vizualno dodajajo pomene verbalni vsebini. Vizualizacija daje pesmim poudarke, pospeši razumevanje, doda pomen in intenzivnost sporočila. Prostor in vsi drugi elementi (črte, kvadrati, pike, krogi ...) so premišljeno uporabljeni za interpretacijo. Vidi se, da umetnikov (oblikovalčev) smisel za

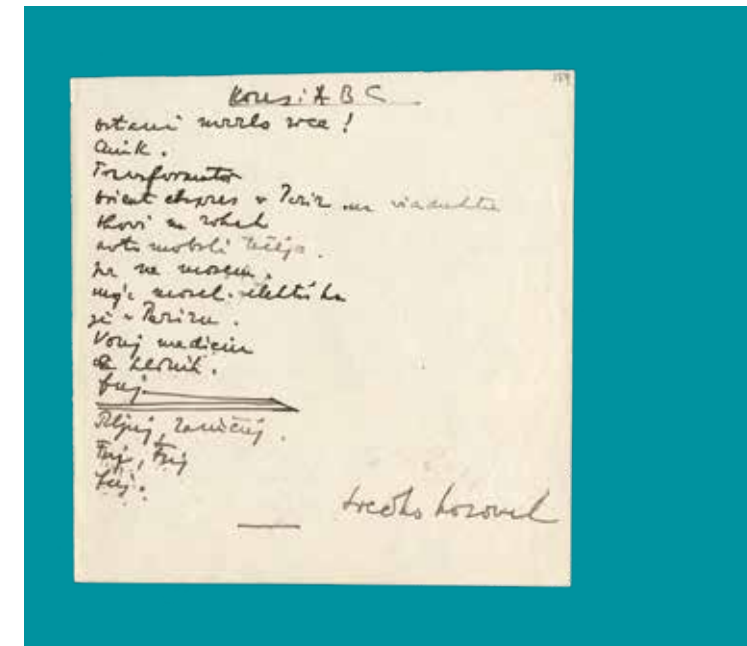
sporočanje lahko preseže vse teoretične študije in je najbolj žlahten, ko da prosto pot ustvarjalnosti. Sedma točka manifesta *Die Neue Typographie*, ki je bil eden ključnih dokumentov za razvoj modernizma in ga je Jan Tschichold napisal leta 1925, se glasi: »Tipografija v smislu novega oblikovanja je gradnja z najprimernejšimi materiali v najpreprostejši obliki z minimalnimi sredstvi.«³⁰ Svežina, ki veje iz Brumnove vizualne interpretacije *Integralov*, je zagotovo rezultat takega razmišljanja.

A kako priti do najpreprostejše oblike z minimalnimi sredstvi? Brumen je uporabil raznovrstna tipografska in likovna orodja, da bi dal glas pesmim: uporablja različne črkovne vrste, različne reze in velikosti črkovnih vrst, pozicioniranje besedila na strani, vključuje pa tudi dele rokopisa in grafične elemente in pesmi predstavi na oba načina.

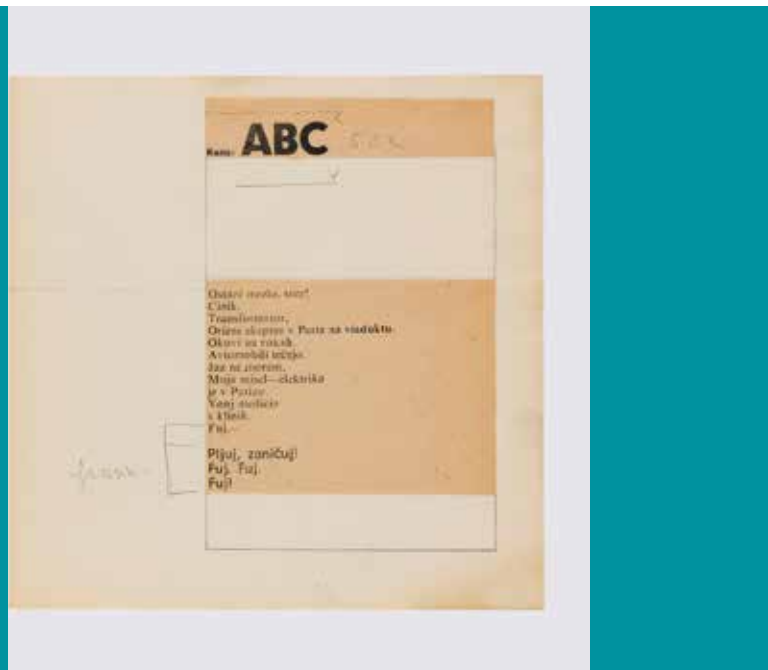
Kot je bilo že povedano, Kosovelovi rokopisi razkrivajo, da je avtor že sam uporabljal številne dodatne vizualne elemente. Posamezne besede oziroma verze je na primer poudarjal s podčrtovanjem – enojnim, dvojnimi ali celo več. Brumen to (na primer v pesmi *Sivo*) prevede v tipografski zapis z dvema različnima velikostma črk in z uporabo samih velikih črk (MRTVI KORAKI JETNIKOV ...). Kosovelov ročno narisani diagram pa Brumen reši s tipografskimi elementi. Iz številnih anotacij na maketi je razvidno, da je bilo stavljanje pesmi velik tehničen izziv.

V pesmi *Kons: ABC* Kosovelovo podčrtavo (ali grafični element), ki sledi izrazu Fuj!, najprej prevede v maketi v prazen prostor in jo poudari z velikostjo črk, v končni tiskani verziji pa se premisli in določi, da bo uporabil kar del rokopisa.

Srečko Kosovel, rokopis, *Kons: ABC*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka. Foto: Digitalna knjižnica NUK (dLib).



30 Burke, *Active literature*, str. 29.



Jože Brumen, maketa Kons: ABC, zasebna last. Foto: A. Rosa.



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, Kons: ABC, str. 119, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

Strani iz različnih verzij maket ali poskusnih odtisov so polne Brumnovih pripomb in korektur, največkrat v svinčniku. Kot vidimo na primer pri maketi pri pesmi *Lord Radič*, je treba dodati linijo, spet drugje označi, da je treba spremeniti razmik med črkami v besedi. O pomembnosti detajlov nam veliko pove opomba glede horizontalnih poravnav med besedami v Tu, tu, tu. / Lu, lu, lu. Brumnove anotacije so natančne, včasih sledi ali se v opombi nanaša na rokopisni original, drugje rokopis uporabi samo kot referenco in se odloči za drugačno rešitev.

Repeticije, ki jih uporablja Kosovel, so včasih v tipografski različici dodatno poudarjene z velikostjo in vrsto črk (človek / človek / človek), čeprav jih Kosovel v rokopisu ni poudaril, in z naraščajočim ritmom prispevajo k stopnjevanju pomembnosti.

Pri pesmi *Predmeti brez duše* lahko rekonstruiramo celo tri faze nastajanja tiskane verzije, ki pričajo o mnogih razmislekih in spremembah. Na maketi vidimo opombe o poziciji besede »atom«, ki naj bo manjša, besedici »hi, hi« bi morali biti večji, »dada« pa naj se stavi z velikimi tiskanimi črkami. V drugi fazi na poskusnem odtisu je to vse popravljeno, vendar so bile v tretji, končni različici narejene še nadaljnje spremembe: spremenjene so velike začetnice pri besedah »hi, hi«, za besedo »atom« je uporabljena druga črkovna vrsta, njen rez pa se spremeni iz krepke v normalno črko. Ta rešitev nam kaže, da je oblikovalec včasih posegal v vizualizacijo celo drugače kot pesnik.

Vsebinsko pesem *Predmeti brez duše* postavlja vprašanje o vlogi, ki jo imata pesnik in poezija, in kaže na obe možnosti: pasivno in angažirano. Kot razlaga Marjeta Šušteršič v *Slavistični reviji*, je iz rokopisa razvidno,

»da pravzaprav ne gre za alternativo, ampak da se je Kosovel že odločil, katera pot je njegova. Pomembnost prve se mu je zdela tolikšna, da jo je izpisal s samimi velikimi tiskanimi črkami kot ATOM in ATOM^[31]. Brumen ni upošteval Kosovelovih navodil za grafično izvedbo pesmi. Kosovelova ključna beseda je atom (družbeno angažirana pesem), Brumnu pa se je tak zdel tudi velelni medmet Hi, hi, s katerim dadaist priganja svojega lesenega konjička v samouničenje, in ga je zato vidno poudaril z grafiko črk.«³²

Kot še razlaga Šušteršič, je Brumen s tem morda sledil pravilom likovne dinamike, značilnim za avantgardne zapise pesmi, istočasno pa je »razvrednotil Kosovelovo prav s tiskom nakazano odločitev za aktivirajočo pesem. Skratka, Brumnova oblika poudarjeno nakazuje tudi alternativo med konstruktivistično in dadaistično pesniško usmeritvijo, Kosovelova

31 Besedi sta v rokopisu različnih velikosti.

32 Šušteršič, Likovnost Integralov, str. 64.

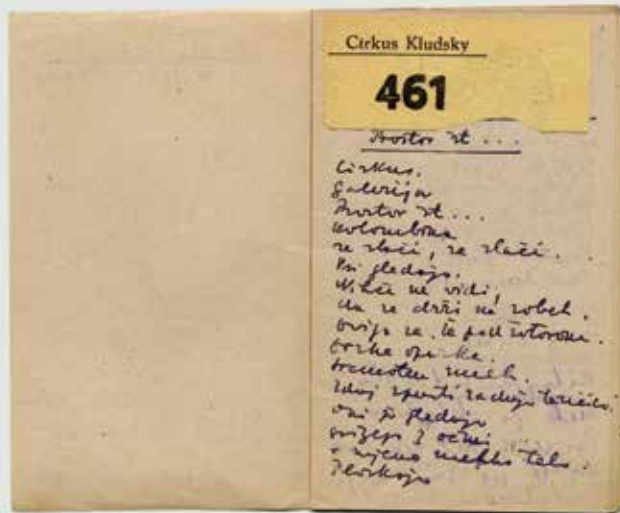
grafična podoba pa že izraža njegovo preusmeritev v človeško angažirano pesništvo.«³³

Ustavimo se še ob eni pesmi, *Na postaji*, v kateri sta Brumen in Ocvirk prav tako močno posegla v interpretacijo. Vsebina pesmi govori o odhodu od doma, zapuščanju narave in vstopu v hermetični svet tehnike, ki ni po meri človeka, in mu preti smrt.³⁴ V rokopisu je besedilo »v kvadratu vrat človek« poudarjeno samo s podčrtavo, a Brumen to besedilo preprosto dobesečno postavi, tako rekoč zapre, v kvadrat in s tem poveča dramo situacije in sporočilnost pesmi. Kvadrat je stabilen, nepremagljiv in debelina njegove mejne linije je usklajena z debelino velikih črk, v katerih je stavljeno besedilo.

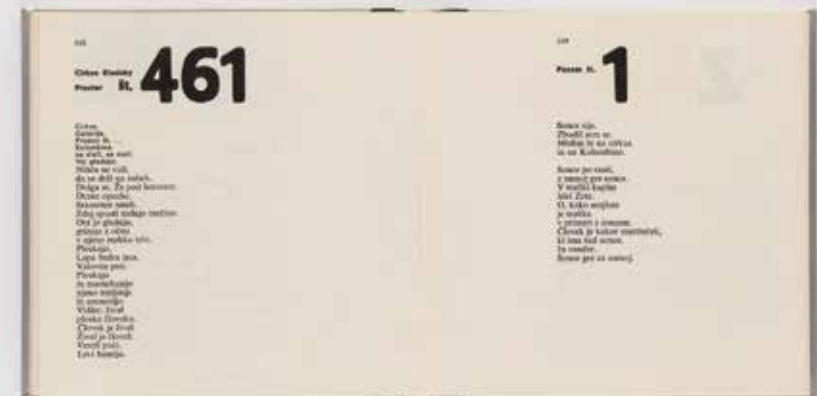
Pri nekaterih pesmih je Kosovel vključeval v pesmi tudi druge materiale. Tak primer je pesem *Cirkus Kludsky – Prostor št. 461*, ki je v izvorniku pravzaprav kolaž z rumeno obarvano vstopnico na vrhu in vsebuje torej vernakularne elemente – kot likovni citat – v kombinaciji s poezijo. Brumnova interpretacija številke vstopa tako neposredno iz te vstopnice, saj uporabi črkovno vrsto, ki je zelo podobna izvorniku in jo tudi sicer pogosto uporablja za naslove drugih pesmi v izredno poudarjeni velikosti 96 pt (23,29 mm). V besedilu te izrazito vertikalne pesmi Brumen subtilno,

skoraj nevidno spreminja velikost črk: spodnji del pesmi je stavljen v 10 pt veliki stabilni črkovni vrsti Times New Roman, ki se proti vrhu zmanjšuje. Na vrhu (oz. na začetku pesmi, ko jo beremo) so 8 pt velike drobne enodebelinske linearne črke. Pesem nam tako vizualno govori o cirkuški deklici kolombini, ki se vzpenja na vrh cirkuškega šotora pred očmi podivjanih, živalskih gledalcev, ki se naslanjajo nad njenim telesom, in na svojstven način kritizira sprijeno civilizacijo grobe anonimne množice.

Kot naslednje orodje, ki ga je Brumen izkoristil, lahko omenimo še ilustrativno postavitve besedila pesmi *Kons – Premalo gibanja je v meni*. Gre za ljubezensko pesem, v kateri med drugim najdemo sintagmo »zvončasti cvet«. Brumen je v izvorniku dolžine vrstic prepoznal kot primerne za to, da jih je brez spreminjanja vsebine postavil s centralnim naslonilom in s tem povzročil, da tvorijo obliko rože. Edina dodatna intervencija je medvrstična razdalja, ki je zelo zgoščena, manjša kot sicer v tekočih besedilih. To daje tekstovni površini gostoto, ki je omogočila, da celoto pesmi dejansko prepoznamo kot cvet. To je tudi ena redkih pesmi, ki je stavljena centralno, kljub izvorniku, ki je pisan z levim naslonilom. Slednje kaže na veliko svobodo, ki sta si jo vzela Brumen in Ocvirk³⁵ pri interpretaciji rokopisa. Literarni zgodovinar in teoretik Marijan Dovič, ki v svoji knjigi diskutira vlogo in pozicijo avtorja, pride do zaključka, da je v odsotnosti



Srečko Kosovel, rokopis, *Cirkus Kludsky – Prostor št. 461*, Narodna in univerzitetna knjižnica, Rokopisna zbirka. Foto: Digitalna knjižnica NUK (dLib).



Srečko Kosovel, *Integrali '26*, *Cirkus Kludsky – Prostor št. 461*, str. 148, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, zbirka Muzeja za arhitekturo in oblikovanje. Foto: A. Rosa.

33 Prav tam.

34 Šušteršič, *Likovnost Integralov*, str. 71.

35 Nemogoče je definirati, kaj je bil Ocvirkov in kaj Brumnov razmislek. Vemo, da sta veliko diskutirala, a na materialih ni nikjer nikakršnih Ocvirkovih zapiskov ali opomb.

avtorja neizbežno, da na njegovo mesto stopi »neki drug delovalnik v literarnem sistemu: drug avtor, urednik, kritik. Vsak opravi svoje avtorsko delo, postane sodelavec, soavtor Kosovelu: Ocvirk s Kosovelom, Gspan s Kosovelom, celo (opremljevalec) Brumen s Kosovelom ...« In nato nadaljuje, da je pomen dejstva, da je Kosovel kot avtor na neki način odsoten, nedostopen, »pravzaprav težko oceniti. A nikakor ga ne smemo zanemariti, sicer vsako razpravljanje o njegovi poeziji, [...] izgublja kredibilnost.«³⁶

Literarni zgodovinar in teoretik Janez Vrečko pa je še nekoliko bolj direkten, saj pravi, da »bi imel Kosovel gotovo številne pripombe na samovoljne grafične rešitve, ki sta jih uveljavila Ocvirk in Brumen v *Integralih* '26, ki povrh vsega s Kosovelovo 'zamisljivo' Integralov nimajo nikakršne zveze.«³⁷ Na istem mestu predlaga celo, da bi bilo najboljšo, če bi konse natisnili kot rokopise ali pa če bi avtor sam nadzoroval natis.

Z izbranimi pesmimi smo izpostavili le nekatere primere uporabe tipografije in drugih grafičnih elementov pri interpretaciji Kosovelovih pesmi. Dejstvo je, da je bilo po fazi razmisleka in številnih diskusij o interpretaciji pesmi potrebno še veliko truda, da je oblikovalec v sodelovanju s stavci dejansko prišel do izvedljive rešitve za tisk. Nekatere pesmi so zanimive tudi iz povsem tehničnega vidika, saj so bile zaradi stavljenja v številnih različnih pisavah (in so vključevale na primer matematične znake) zelo zapletene za izvedbo. To se zdi s sedanjimi tehnologijami digitalnega stavljenja popolnoma enostavno, a v Brumnovem času je bilo za vsako izvedbo treba narediti veliko korakov, preden so prišli do zadovoljivega rezultata. Tudi o tem nam govorijo mnogi Brumnovi popravki ter napotki za stavce, napisani na robovih maket in poskusnih odtisov.

Brumen je bil »nedvomno tisti, ki je izhajal iz možnosti in estetsko oblikovnih načel tiskarskih tehnik, kajpada ne tistih možnosti in načel, ki so jih ponujale tiskarne, temveč onih, ki jih je sam odkrival, razvijal ali s svojo razgledanostjo prinašal v naš grafični vizualni svet.«³⁸ Izjemen primer opisanega se je zagotovo pokazal na primeru *Integralov*. Ob tem je treba poudariti, da kljub vsem zgoraj naštetim uporabljenim likovnim (in grafičnim) elementom ter različnim vizualnim interpretacijam pesmi celotna knjiga še vedno deluje kot likovno skladna celota, in to je še eden od dosežkov *Integralov*.

Kaj so bili dodatni vizualni impulzi, na katerih je Brumen gradil svoj vizualni argument? V intervjujih omenja dela Ela Lissitzkega in konstruktivistični manifest, težje pa je predpostavljati, da je podrobno poznal njegovo oblikovanje knjige *Za glas (Dlia Golosa)* ruskega pesnika Vladimirja

Mayakovskega. Gre za izbor njegovih pesmi v knjigi, ki je izšla v Berlinu leta 1923 in jo je Lissitzky oblikoval zelo avantgardno. Vsaka pesem je pravzaprav svoja ilustracija, na zunanji strani margine pa so strani prirezane, da delujejo kot nekakšen indeks z naslovi, ki bralcu pomaga najti zeleni verz, saj so bile pesmi mišljene za branje na glas. Lissitzki je pesmi ilustriral s pisavami različnih velikosti, ki so natisnjene v rdeči in črni barvi. Skratka, med *Integrali* in knjigo Mayakovskega lahko potegnemo kar nekaj vzporednic. V vsakem primeru pa nam ob analiziranju procesa nastajanja *Integralov* mora biti jasno, da je Brumen ob sodelovanju z Ocvirkom prišel do poglobljenega lastnega sistema vizualizacije Kosovelovega opusa.³⁹

Negativna kritika in splošni odziv na projekt

Ne glede na splošno priznanje, status in ikoničnost obravnavanih *Integralov* pa je prav, da omenimo tudi najmočnejšo negativno kritiko izdaje. Slednjo je izrazil bibliotekar, literarni zgodovinar, urednik in prevajalec Alfonz Gspan. Že leta 1927 je uredil prvo izdajo pretežno tradicionalnih Kosovelovih pesmi in je ves čas veljal za pomembno avtoriteto na področju. Gspan je bil že od vsega začetka zelo kritičen do Ocvirkovega obravnavanja Kosovela. V svojem kritičnem odzivu *Neznani Srečko Kosovel: neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom* pod točko »X, 9.« direktno in brezkompromisno izrazi svoje nestrinjanje z obliko *Integralov*: »Če je komu zaradi modernosti in lepote kar zaprla sapo, je meni ni. Nekam toga kvadratna oblika s faksimilom rokopisa Kons. 5 na srebrni podlagi spredaj, zadaj fotografija tiskarskega stavka pesmi Ura žalosti, vmes pa turobno črn hrbet iz grobega platna vsaj zame ni prikupna.«⁴⁰ Gspan sicer pohvali ščitni ovitek kot *zanimivejši*, potem pa nadaljuje: »Notranja oprema, ki naj bi se skladala s konstruktivistično vsebino, pa se mi naravnost upira. Motijo me črtne in točkovne kompozicije v obliki geometričnih likov, posebno pa povečave in izrezi

36 Dovič, *Slovenski pisatelj*, str. 189.

37 Vrečko, *Ut pictura poesis*, str. 98.

38 Murko, *Oblikovalec Jože Brumen*, str. 617.

39 Ena od prvih in najbolj vplivnih knjig v oblikovalskih krogih, ki je natančno obravnavala modernistično in avantgardno tipografijo in s tem tudi eksperimente ruskih konstruktivistov in modernističnega Bauhauza, je bila knjiga Herberta Spencerja, *Pioneers of modern typography*, Lund Humphries, London 1969. Ta v času, ko je Brumen oblikoval *Integrale*, še ni bila izdana in se je torej o delu Lissitzkega moral podučiti iz drugih virov.

40 Gspan, *Neznani Srečko Kosovel*, str. 110.

iz ene Kosovelovih fotografij z različnim, včasih pregrabim sitom«. Ob raznovrstnost nabora črkovnih vrst se obregne, češ da je »zelo zgrešena«, prav tako mu ni smiselna uporaba različnih »velikosti črk od petita do kdove katerega cicera«.41

Subtilno kombinacijo rokopisa in tipografskega stavka na strani 119 v *Integralih* obsodi kot »nemogočo«, nato pa se celo direktno (in pravzaprav nestrokovno) obregne ob avtorja: »Ali je vse to le domislek ilustratorja Jožeta Brumna?«42 Sprašuje se o primernosti in upravičenosti interpretacije s takim naborom raznovrstnih črkovnih vrst in velikosti.

Ob analiziranju *Integralov* lahko začutimo tudi, da sta Ocvirk in Brumen s svojim sodelovalnim projektom in nabojem, ki so ga tako vizualizirane pesmi nosile, nekako presenetila strokovno javnost primerjalne književnosti. *Integrali* so tako postali nekako dvojni kanon, tudi oblikovalski, saj so – kot se je izrazil Tomaž Brejc, »[t]i *Integrali* so bolj kot Kosovel ... so bolj Brumen, bolj oblikovalčevi«.43 Zaradi tega nekako lahko to knjigo – zaradi avtorske interpretacije – celo pozicioniramo že v postmodernistični opus slovenskega oblikovanja, saj je Brumen nezavedno »anticipiral enega temeljnih postmodernističnih principov ustvarjalnega vračanja k izviru ponovno ovrednotene preteklosti«.44

Tudi če zanemarimo Gspanovo grenkobo in nezadovoljstvo, ki vejeta iz izrazito negativne kritike, in tudi če ju ne povežemo z javno znanimi nasprotovanji, ki jih je imel do Ocvirka, je zanimivo, da v istem besedilu Gspan govori o Kosovelovem razumevanju konstruktivizma in o povezavi s Černigojevim slikarstvom. »Na Černigojevi razstavi je pesnik že 1924 videl, [...], kako je slikar podprl svoje bizarne like z različnimi udarnimi napisi – danes bi rekli parolami, transparenti. Ta revolucionarni umetniški način izražanja je Kosovel obrnil,« pravi Gspan, »kot pesniku mu je bila izhodišče beseda, poezija, dodal pa ji je iz upodabljalne umetnosti izposojene elemente (črte, okvire in razno drugo tipografsko gradivo)«.45 S tem delom je na neki način priznal Kosovelu izkoriščanje tipografskega materiala, ki ga pozneje Brumen in Ocvirk eksponirata, a tega Gspan ne odobrava več.46

41 Prav tam.

42 Prav tam. Izjavo bi lahko pravzaprav označili kot žalitev, saj je bil Brumen takrat že zdavnaj priznan oblikovalec in arhitekt ter prejemnik najvišje nacionalne nagrade – nagrade Prešernovega sklada – za svoje delo na področju grafičnega oblikovanja.

43 Brejc, *Umetnost in teorija* leta '68.

44 Bernik, Jože Brumen 1930–2000, str. 5.

45 Gspan, *Neznani Srečko Kosovel*, str. 105.

46 Zanimivo je tudi, da v želji po vzpostavitvi argumenta dobrih praks s tega področja Gspan v isti sapi, ko izraža svoje nestrinjanje z izdajo leta 1967, izrazito pohvali italijansko izdajo Kosovela. Ta je z naslovom *Poesie di veluto e Integrali* v Trstu izšla pri založbi L' Asterisco leta 1972 in je v notranjosti »konservativna« v najslabšem možnem pomenu besede in ne nosi nikakršnega sporočila konstruktivističnega naboja vsebine pesmi.

Kljub tej Gspanovi negativni kritiki47 pa sta se vedenje o izdaji in navdušenje nad novo interpretacijo Kosovela že razširila. K temu sta zagotovo prispevala Ocvirkovo razumevanje kvalitete izdelka48 in prodajna strategija založbe.

Niko Grafenauer pravi, da jezik

»simbolno označuje svet, je torej živa, gibka, zgodovinsko se spreminjajoča materija. S takšnim gradivom ima opraviti le pesniška umetnost. In če je jezik takšno živo zrcalo sveta, potem je v njem shranjena tudi celotna neizmerna človeška skušnjava. Ko pesnik torej postavlja besede v nova, semantično še nepreverjena razmerja, s tem oblikuje jezikovne tvorbe, ki so informativne, saj jih pred tem ni bilo; takšne pa so, ker govorijo z novimi pomeni in medpomeni, kakršnih v običajnem jeziku ne poznamo.«49

Podobno bi lahko rekli za oblikovanje *Integralov*: Brumen je sicer za podoben namen uporabil vizualni jezik, a je ravno tako dodal *Integralom* nove poudarke in novo interpretacijo. Prek projekta pa je nekako pridobil tudi novo izkušnjo ustvarjalca:

»Doživetje enega leta s to knjigo je bilo res neverjetno, ne pametnikovanje, temveč žongliranje s temo. O eni vejici smo se pogovarjali ure in ure. Ko je knjiga izšla, je bila popoln boom in dogodek. In funkcionira še danes skozi sporočilo, ne – tako se dela, temveč – tako se razmišlja. S to knjigo sem osvojil logiko, da ima oblika svojo zakonitost, da je zaključena celota, ni tam samo zato, da je centralna in lepa, temveč jo moraš obvladati, boriti se moraš z njo.«50

Zaključek

Integrali so bili dejansko takoj ob izidu razglašeni za dogodek leta, če ne kar dogodek desetletja,51 in tudi Brumen je bil z izidom projekta zelo zadovoljen: »Po izidu *Integralov* sem bil na razstavi Ela Lissitskega in tam sem si čestital, da sem o obliki razmišljal podobno kot on.«52 Njegov stanovski kolega Grega Košak je projekt *Integralov* imenoval »izčiščenje iskanj«, »nekaka visoka pesem Brumnovega dela«.53

47 Na Gspanovo brutalno kritiko se je Ocvirk odzval in mu ni dal zadnje besede. V *Sodobnosti* je leta 1974 objavil dolgo analizo Gspanove kritike, v kateri med drugim posega daleč nazaj v zgodovino in zgodbe, povezane s Kosovelovo zapuščino, njeno hrambo v Nuku, ko je bil Gspan vodja rokopisne zbirke in podobno. Glej: Ocvirk, *Lažno strokovnjaštvo*, str. 489–504.

48 Brumen sam pove, da je Ocvirk zahteval »popoln izdelek – tip-top!«. Brumen, *Intervju št. 1*, str. 27.

49 Hofman, *Pogovori*, str. 45.

50 Brumen, *Moj podpis je kvadrat*, str. 18.

51 Arhiv RTV SLO: *Kulturna panorama*.

52 Brumen, *Moj podpis je kvadrat*, str. 18.

53 Arhiv UL ALUO: *Zapuščina Staneta Bernika*.

Vsekakor lahko zatrdimo, da so *Integrali* primer inteligentnega sodelovanja med urednikom, oblikovalcem in tiskarji, pesmi pa bi zagotovo brali drugače, če ne bi bile dostopne v Brumnovi obliki. Govorimo lahko o briljantnem oblikovanju in drznem založniškem podvigu v šestdesetih letih 20. stoletja, ki je oblikovalcu prinesel tudi dokončno potrditev in utrdil njegov položaj kot enega od najpomembnejših slovenskih modernističnih oblikovalcev.

VIRI IN LITERATURA

Arhivski viri

- Arhiv RTV SLO: Kulturna panorama, *Integrali Srečka Kosovela*, video posnetek, 9. 1. 1968.
 Arhiv UL ALUO: Zapuščina Staneta Bernika, Grega Košak, poslovilni govor na pogrebu Jožeta Brumna, Ljubljanske Žale, 12. 12. 2000.

Periodični tisk

- Bernik, Stane. Jože Brumen 1930–2000. *Delo*, 42, 2000, št. 296 (21. 12.), str. 5.
 Brumen, Jože. Moj podpis je kvadrat: z Jožetom Brumnom, arhitektom in grafičnim oblikovalcem, se je pogovarjala Bojana Leskovar. *Maska*, 6, 1996, št. 4/6, str. [14]–19 = *Ekran*, 33, 1996, št. 7/10, str. [14]–19.
 Murko, Matija. Oblikovalec Jože Brumen v Moderni galeriji. *Naši razgledi*, 9. 12. 1977, str. 617.
 Ocvirk, Anton. Lažno strokovnjaštvo in Kosovelove pesmi. *Sodobnost* (1963), 22, 1974, št. 6, str. 489–504.
 Predan, Barbara. Design for life: the struggle for utopia?. *Filozofski vestnik*, 38, 2017, št. 3, str. 155–169.
 Šušteršič, Marjeta. Likovnost Integralov Srečka Kosovela. *Slavistična revija*, 36, 1988, št. 1, str. 61–79.
 Vrečko, Janez. Ut pictura poesis in konsi. Pesem kot slika – pesem kot prostor – nesporazumi. *Ars & humanitas: revija za umetnost in humanistiko*, 5, 2011, št. 1, str. 93–106.

Literatura

- Brumen, Jože. Intervju št. 1. V: Teržan, Vesna (ur.). *Sodobno slovensko grafično oblikovanje: katalog 1988–1996*. Ljubljana: Interdisciplinarno društvo za kulturo sodobnega urbanega človeka Formart, 1997, str. 26–28.
 Burke, Christopher. *Active literature: Jan Tschichold and new typography*. London: Hyphen Press, 2007.
 Černe Oven, Petra. *Jože Brumen, modernistični oblikovalec in umetniški erudit*. Ljubljana: MAO, Fundacija Brumen, Društvo Pekinpah, 2023.
 Dovič, Marijan. *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.
 Gspan, Alfonz. *Neznani Srečko Kosovel: neobjavljeno gradivo iz pesnikove zapuščine ter kritične pripombe h Kosovelovemu Zbranemu delu in Integralom*, separat. Ljubljana: [s. n.], 1974.
 Hofman, Branko. *Pogovori s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1978.
 Kandinski, Vasilij. *Od točke do slike: zbrani likovnoteoretski spisi*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985.
 Kosovel, Srečko. *Poesie di veluto e Integrali*. Trst: L' Asterisco, [1972].
 Kosovel, Srečko. *Integrali '26*. Ljubljana. Trst: Cankarjeva založba, Založništvo tržaškega tiska, 1967.
 Kosovel, Srečko. *Integrali '26*. Faksimilirana izdaja. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2003.
 Smolej, Tone, Stanovnik, Majda. *Anton Ocvirk*. Ljubljana: Nova revija, 2007.

Spencer, Herbert. *Pioneers of modern typography*.
London: Lund Humphries, 1969.

Stanič, Tomo. Robovi ideje in mesto koncepta. V:
Predan, Barbara (ur.). *Robovi, stičišča in utopije
prijateljstva: spregledane kulturne izmenjave v senci
politike*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino,
Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2022,
str. 59–75.

Ustna vira

Pričevanje Marijan Rupert, Ljubljana, 16. 7. 2021 (prepis
hrani avtorica).

Pričevanje Boris Gerbec, Ljubljana, 23. 11. 2019 (prepis
hrani avtorica).

Video vsebine

Brejc, Tomaž. *Umetnost in teorija leta '68. Spomini in
dokumenti, 19. april 2018, Muzej sodobne umetnosti
Metelkova*, [http://www.mg-lj.si/si/dogodki/2300/tomaz-
brejc-68/](http://www.mg-lj.si/si/dogodki/2300/tomaz-brejc-68/), pridobljeno 3. 5. 2021.

U
M
E
T
N
I
Š
K
I
J
E
Z
I
K

Semiotika je v osnovi disciplina, ki proučuje vse,
kar je mogoče uporabiti za laž.
Umberto Eco¹

Izmenjava informacij med zemljani (Mike Evans, E)
in nezemljani, prebivalci planeta Trisolaris (T):

E: kateri par sinonimov, ki ste jih pravkar omenili,
je povzročil oviro pri razumevanju?

T: 'Misliti' in 'reči'. Pravkar smo se naučili, na naše
presenečenje, da pravzaprav nista sinonima.

E: Nikakor ne gre za sinonima.

T: Po našem razumevanju pa bi morala biti. 'Misliti' pomeni
uporabo miselnih organov za izvajanje miselnih dejavnosti.

'Reči' pomeni sporočati vsebino misli sogovorniku. Slednje
se v vašem svetu doseže z modulacijo vibracij v zraku,
ki jih proizvajajo glasilke. Ali so te definicije pravilne?

[...]

T: Na miselnem in komunikacijskem področju razlike med nami
niso velike. Oboji imamo možgane in naši možgani proizvajajo
inteligenco prek ogromnega števila nevrnskih povezav. Edina
razlika je v tem, da so naši možganski valovi močnejši in jih
lahko naši sogovorniki sprejmejo neposredno, kar odpravlja
potrebo po komunikacijskih organih. To je edina razlika.

[...]

E: Kakšna pa je družba, v kateri je misel popolnoma
transparentna? Kakšno kulturo poraja? Kakšno
politiko? Brez spletkarjenja, brez pretvarjanja.

T: Kaj sta 'spletkarjenje' in 'pretvarjanje'?

Evans ni rekel ničesar.

T: Človeški komunikacijski organi so le evolucijska
pomankljivost, nujna kompenzacija za dejstvo, da
vaši možgani niso zmožni oddajati močnih miselnih
valov. To je ena od vaših bioloških šibkosti.

Neposreden prikaz misli je superiorna,
učinkovitejša oblika komunikacije.

E: Pomankljivost? Šibkost? Ne, moj bog,
motite se. Tokrat se popolnoma motite.

Cixin Liu²

¹ Eco, *A theory of semiotics*, str. 7.

² Cixin, *The Three-Body Problem trilogy*, str. 346–350.

Umetnosti so se v preteklosti delile na uporabne in lepe umetnosti, danes temu najverjetneje ustrežata *fine arts* in *design*. Podobna je tudi delitev na vizualne umetnosti proti performativnim, prav tako bolj zasilni izhod kot trdna ločnica – odvod te je 'pictorial' (upodobitvena, slikovna) proti 'movement arts' (gibalne umetnosti). Pogosto se navaja tudi participatorna in angažirana umetnost, na drugi strani pa ni ravno prave protiuteži – ponujajo se avtonomna, neangažirana, neparticipacijska umetnost, kar zveni že zelo narobe. Delitev je veliko, kot bi vsaka teorija, vsaka institucija in vsaka doba postavila svojo; in ne samo to, nekatere postavijo za merilo estetsko ali uporabno vrednost, druge materialni ali formalni vidik, tretje vključenost v družbo, četrte umetniški stil, polje delovanja ali dispozitiv pojavitve itd. Nekaj je pa le skupnega – zdi se, da se vsaka delitev prej ali slej preoblikuje v klasifikatorno čudo, kot je Kierkegaardova delitev človeškega rodu na oficirje, služkinje in dimnikarje ali Borgesova znamenita »Kitajska enciklopedija«: »Živali se delijo na: a) tiste, ki pripadajo cesarju, b) balzamirane, c) udomačene, d) odojke, e) sirene, f) fantastične, g) svobodne pse, h) vključene v pričujočo klasifikacijo, i) ki se vznemirjajo kakor norci, j) neštete, k) narisane z zelo tankim čopičem iz kamelje dlake, l) etcætera, m) ki so razbile vrč, n) ki so od daleč podobne muham«. ³ Bolj ko se klasifikacije množijo, bolj zgovorno zevajo iz njih nezmožnosti zajetja – Foucault bi dejal, le kje bi se lahko znašle skupaj, če ne v nekraju govorce. Ali je klasifikacija primarno problem govorce, ne pa umetnosti? Očitno klasifikacije obstajajo in vztrajajo kot simptomi neizgovorljivosti ali nemogočih delitev, hkrati pa to izumljanje delitev, selekcije, prerazporejanja in seveda tudi izključevanje proizvaja neujemljiv ostanek, nekaj se ne preneha ne zapisovati, to je dejansko umetnost umetnosti, samoodmik, njeno živo jedro, 'nezavedno umetnosti'.

Zadnja desetletja stoji v ozadju različnih ponavljajočih se delitev umetnosti enostavno ločevanje med uporabnim in neuporabnim, angažiranim (vključenim v vsakdanjost) in avtonomnim (izključevalnim principom) – posredno med dejavnim in nedejavnim, in kot odvod tega je že na preži razlika med aktivnim in pasivnim principom oz. aktivnim udeležencem in neudeležencem pogledom. Danes prav tako pogosto slišimo izraze, kot so aktivacija, participacija, interaktivnost, sodelovanje, soustvarjanje, udeležnost itd., vendar gojim določen dvom o teh izrazih – ali ne prav neskončna želja po 'aktivaciji' gledalstva povzroča nasproten učinek od zelenega? Seveda, neprestano smo 'aktivni', a to še ne zajame misli ali prisotnosti v stvari sami, kaj šele, da bi ta akcija vodila do dejanskega reza in spremembe. Aktivnost je pogosto način ohranitve nespremenljivosti – aktivnost je lahko vrsta pasivnosti; ugotavljam, da je umetnost hitro potrdila to tezo. ⁴ Proti takim delitvam nastopi že Rancière s tezo, da tudi

samo gledanje nikakor ni pasiven položaj – gledanje ni slepo, temveč aktivnost; nekaj opazuje, selekcionira, primerja in kontemplira; in ker smo že znotraj univerzitetnega diskurza, lahko dodamo še: analizira, sintetizira in vrednoti, tako da zadostimo tudi Bloomovi taksonomiji. Naj navržem še citat iz *Emancipiranega gledalca*, ker vsebuje zavidljivo mero poetičnosti: »Biti gledalec ni pasiven položaj, ki bi ga morali spremeniti v aktivnost. To je naše običajno stanje. Učimo se in poučujemo, delujemo in spoznavamo tudi kot gledalci, ki v vsakem trenutku navezujemo tisto, kar vidimo, na tisto, kar smo videli in povedali, naredili ali sanjali.« ⁵ Gledanju je vredno povrniti zaupanje, pa tudi določeno mero kontemplacije, preden ga povsem očrnimo in odvržemo.

Klasifikacije in delitve so bolj kot jasni koncepti začasna orodja, ali v slabši različici celo razmejivene (ob)sodbe. Po eni strani bi bilo bolje kot o izključevalnih principih in klasificiranju umetnosti govoriti o *načinih njene formacije, dispozitivih doživetja oz. različnih modusih delovanja, o različnih oblikah vidnosti, o t. i. vizualnem 'sporočanju'* (sicer z malim zadržkom do pojma sporočanja) – tako se para akcije proti kontemplaciji, dejanje proti razumevanju dejansko ne izključujeta. Pa tudi prave dihotomije, npr. posrednost in neposrednost del, govorijo zgolj o koreografiji vidnosti. A po drugi strani so ravno te razmejitve kar najbolj dejavne in plodne. Razlike obstajajo, tega vsekakor ne gre potlačiti – obstajajo različni modusi vizualnega sporočanja, delovanja, gledanja, udeležnosti itd., različni načini videnja oz. različni režimi vidnosti in po Rancièreu tudi različne delitve čutnosti. Kaj pomenijo pojmi, ki označujejo izbrana polja umetnosti, in kaj prinaša vztrajanje razlik, kljub dejstvu, da se vsaka klasifikacija izteče v nekakšno nelagodje, nelagodje v kulturi?

V nadaljevanju se bomo poskušali približati pojmu *reprezentacije*, reprezentacijske umetnosti in temu, kakšno opozicijo oz. razmejitev bi taka opredelitev sploh prinašala. Reprezentacija je mišljena kot vrsta *posredovanja*, tj. kot umetniški jezik, ki nekaj upodobi, posnema ali prikaže, skratka nekaj reprezentira in proti kateremu se je dvignil modernizem z vsemi topovi. Ali funkcija *posrednosti* reprezentacije, posrednosti kot samorefleksije podobe, njene podvojitve in 'zamišljenosti', zaustavitve in celo neaktivnosti in nazadnje kot videz, zazankanost sveta vase sploh kam vodi? Podobe nam pogosto nekaj sporočajo, so upodobitve izbrane teme, dogodka ali situacije, so kolaži videza (in v ta register vstopa semiologija), torej posredno nagovarjajo gledalstvo – razkrivajo skrite pomene, predstavljajo odslikave nečesa, vizualizirajo ali izoblikujejo družbenozgodovinske probleme, kot bi bili prevodi jezikovne govorce in kolaži v vizualnost pretopljenih pomenov. V kakšnem razmerju lahko mislimo pojem reprezentacije, kam jo umestimo oz. kaj ji protipostavimo – ali je mišljena v odnosu do abstrakcije, ki naj ne bi reprezentirala

³ Borges, *Analitični jezik Johna Wilkinsa*, str. 133–136.

⁴ Na tem mestu je vredno napotiti na knjigo Roberta Pfallerja, *Interpasivnost: Radosti delegiranega uživanja*.

⁵ Rancière, *Emancipirani gledalec*, str. 15.

ničesar (o tem so nas poskušali prepričati modernisti), ali je v odnosu do performativnosti, akcije kot neposrednega dejanja? Performativne umetnosti in akcije nemalokrat poskušajo nekaj izzvati – zato je veliko govora o udeležnosti, neponovljivosti, šokantnosti, politični angažiranosti itd. Performativno je poskus *neposrednega* izzivanja neke situacije, pri kateri šteje takojšen učinek, gledalčeva odzivnost ali čustveni odziv, medtem pa reprezentacijska logika pušča posrednosti čas, prostor in glas. A če bolje pomislimo, performativna dela vsekakor lahko vsebujejo moment reprezentacije, kot tudi obratno, podobe postavijo drobce akcije. Abstraktna slika »izzove« specifično situacijo, je prenos občutenja tako kot performativno dejanje, lahko je celo odtis - indeks, kot sled akcije (v mislih imam *action painting*), obratno pa performans nekaj predstavlja oz. reprezentira (politično situacijo, družbeno krizo, problem spolne delitve itd.).⁶ Jasno se kaže, da razmejitev ni ne simetrična ne prava delitev (pa tudi historično zelo pogojena). Oba modusa sta lahko prisotna tako v slikarstvu, fotografiji in grafiki, v skulpturi in instalacijah kot tudi v gledališču in performativnih umetnostih, zato tudi zadržek pred prehitrim žanrskim predalčkanjem – delitev na reprezentacijske in performativne umetnosti se vsekakor ne izteče brez preostanka in zagat – par zrcali nesrečno dvojico oficirjev in služkinj. Ne nazadnje, kam spadajo uporabne umetnosti, oblikovanje in arhitektura, kam glasba, video in film – pod dimnikarje? Reprezentacijo je v prvi vrsti treba razumeti kot *način zavzemanja* (ali *način pojavljanja*) *distance* do sveta in šele iz tega stališča bo možno videti, ali razlika do performativnosti (kot poskus izničenja *distance*) sploh še zdrži. Predvsem je bistveno, da pojem pripeljemo do roba, do notranje meje, kjerkoli se že pojavi, in ravno te meje – meje delitve in klasifikacij, so najbolj plodna območja misli.

Problemi s komunikacijo

Reprezentacijska logika ni nekaj novega ali nepoznanega, prej gre za nazor, ki mu preti prehitra samoumevnost, in sestavlja precejšen del naše t. i. realnosti. Realnost je način »biti reprezentirano«, in če nekaj pade izven nje, je pogosto vzrok v nezmožnosti »biti reprezentirano«, kot pa da se nekaj ne bi zgodilo – naj spomnim na besede Avtoritete: »kajti izmed dogodkov, ki so se v resnici zgodili,

⁶ Tudi če opazujemo proteste kot paradigmatični primer akcije, vidimo, da pogosto vsebujejo dva momenta; čas reprezentacije, ki poteka na trgu, s plakati in transparenti zahtev, s telesom, pozo in prisotnostjo, z molčečim zasedanjem prostora, in pozneje s pohodom po ulicah, ki ga včasih spremlja razbijanje izložb in prevračanje avtomobilov. Trg je očitno dovolj reprezentativen že sam po sebi, medtem ko je ulici treba »pomagati« z baklami in palicami. Pogosto pa vidimo, da ideološki boji potekajo ravno v polju reprezentacije, npr. protesti BLM, ki so med drugim napadali samo reprezentacijo preteklosti – kipe in spomenike. Očitno nas ima reprezentacija v šahu, četudi nepremično stoji, je njen nemi glas izjemno močan.

nekateri nesporno ustrezajo temu, kar bi se po zakonih verjetnosti ali možnosti utegnilo zgoditi.⁷ Reprezentacija bi tako bila način pojavljanja. Vzoredno s to realnostjo pa je njeno ortopedsko pomagalo sistem znakov. Jezik je seveda prvi, ki pride na misel, a reprezentacija ni nič drugega kot vizualni jezik – na tem vsekakor ni ničesar novega. Ko govorimo o reprezentaciji, predvsem merimo na klasično reprezentacijo, za katero tiči logika znaka – znak zastopa nekaj za nekoga – in funkcija jezika kot intersubjektivni pojav posledično zdrsne v komunikacijo. Nekoliko sicer preseneča, da so bile zgodovinsko gledano teorije znaka in teorije govornice ločene, najverjetneje prav zato, ker je znak pomenil »materialni kazalec«, ki pogosto meri na nekaj, kar ni neposredno prisotno (npr. stopinja v snegu, dim ognja ali vrv kot meja posvečenega območja).⁸ Reprezentacija strukturira naše vsakdanje življenjsko okolje, naše videnje, misel in govor in rezultat tega je skupen kod, ki je vsem (ali vsaj večini) razumljiv. Nekako gre za podaljšek človeka, stvarem ni več treba biti na dosegu roke in lahko sploh ne obstajajo, a je o njih vseeno možno govoriti, misliti in si jih predstavljati, z njimi lahko celo trgujemo. Znak omogoča odmik od dejanskega in s tem odpira široko pahljačo virtualnosti, posledično pa spekulacijo, zvijačnost, vznik nevidnosti in odsotnosti, skratka, od zaznavnega sveta smo prestavljeni k nezaznavnemu. Reprezentaciji pripada mesto srednjega člana, mediacije oz. posredništva v komunikaciji, a to pozicijo je treba postaviti pod vprašaj, kot tudi trojico *predmet/oseba/dogodek (referent) – jezik/znak (reprezentacija) – naslovnik (recipient)*. Ali je reprezentacija res vedno v službi nečesa za nekoga, pa čeprav se zdi trojica še tako samoumevna. Shema *pošiljatelj – sporočilo – naslovljenec* je vzoredna znakovnosti, njej povsem skladna logika in ponovno vprežena v pogon komunikacije. Verbalni jezik in vizualna reprezentacija (prav tako jezikovna) stojita na mestu komunikacije – s tem reprezentacija

⁷ Aristoteles, *Poetika*, str. 89.

⁸ Milner, *Strukturalizem*, str. 26.

postane znakovna, znak pa označuje nekaj za nekoga in je vezni člen; posredno je njegov namen sporočanje. Kaj se dogaja v vmesnih conah, conah »mediacije«, v vrzelih, ki se premoščajo? Ali se tam ne dogaja vsa umetnost, v obeh pomenih besede?

Ali obstaja umetniški jezik – jezik umetnosti? Jakobson v iskanju poetske funkcije definira šest elementov in posredno šest funkcij, ki določajo osnovo jezika. Glede na zadnjo, tj. poetsko funkcijo jezika, doda, da obstajajo poetski znaki, ki niso povsem podrejeni besedni umetnosti, temveč se pojavljajo tudi znotraj drugih znakovnih sistemov, pa čeprav ima verbalni jezik določen primat nad preostalimi – postavlja strukturno vzporednost drugim različicam jezika (npr. vizualnemu). Vsako govorno dejanje zahteva vsaj tri že omenjene člene (1. pošiljatelj, 2. sporočilo, 3. naslovljenec). Pošiljatelj pošilja sporočilo naslovljencu – propozicija spominja na »The cat is on the mat,« – jasno in razvidno, a kaj, ko k prvim trem dodaja še tri elemente; 4. kontekst (tisto, na kar se sporočilo nanaša in mora biti razumljivo naslovljencu), 5. kod (s katerim oba razpolagata, da bi lahko sporočilo razumela in dekodirala) in še zadnji, 6. stik (komunikacijski kanal med pošiljateljem in naslovljencem, ki omogočata prostorsko in časovno ločitev).⁹

Jakobsonova razdelava je zelo hvaležna in z leti je dobila velik ugled med nelingvisti, a kljub jasnosti stoji na osnovni predpostavki, od katere se je treba oddaljiti – tj. »Jezik je sredstvo komunikacije.« Slednja teza ohranja tradicionalen okvir, natanko tisti temelj, ki ga je Saussurjev strukturalizem postavil pod vprašaj – razmerja med subjekti ohranja nedotaknjena (jezik pa je vezni člen, komunikacijsko sredstvo, ki se prepleta med pošiljatelji in naslovniki). Tudi razmerje med subjektom in objektom je neomajano – ohranja se mitični »tam zunaj«, referenčni zaključeni svet, ki ga jezik zgolj opisuje, ne da bi tvorno posegel vanj. Govorec in naslovljenec pa obstajata pred govoro, ker nista prepoznana kot konstrukciji in poziciji, ki se šele naknadno določata šele s pomočjo jezika. Pristali smo na subjektih, ki med seboj komunicirajo in na nedotaknjeni svet »tam zunaj«, ki ga ti govorniki vselej polomljeno postavljajo v besede. Posledično se nam tudi sekundarnost znaka pretihotapi v konceptualno zasnovo, znaka kot »odsev«, in ne znaka, ki šele oblikuje odsevano. Skratka, jezik je drugi, dejansko drugorazreden, ali v prevodu, reprezentacija je zrcalo, drugotnega pomena, ki pride na prizorišče, ko so stvari že zaključene. Kot protipol lahko

⁹ Šest elementov nadalje opredeljuje različne funkcije jezika (to so: referencialna/denotativna/kognitivna funkcija, emotivna/izrazna, konativna, fatična funkcija, metajezikovna/glosarska funkcija in nazadnje poetska funkcija). K temu velja še pripisati, da poezija ni samo stvar ene funkcije jezika, čeprav bi se na prvi pogled tako zdelo. Druga pripomba pa je, da je poetska funkcija »naravnost k sporočilu kot takemu« in »osredotočanje na sporočilo zaradi njega samega«, s tem se ta funkcija opre še na preostale funkcije. Poetska funkcija nastopi, ko sporočilo doseže samonanašalno vrednost. Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, str. 147-190.

prisluhnemo zatrjevanju Lacana in se nujno znebimo iluzije, ki pravi, da označevalec ustreza funkciji označenca – nekoliko bolj ohlapno, da beseda nekako sledi stvari na povodcu.¹⁰ Primat je na strani označevalca in pomeni bodo že pricapljali zadaj. S to potezo se kar odpirajo nova vprašanja: Kakšne bodo posledice za reprezentacijo, v kakšni meri smo preoblikovali znak, ali ga nismo s tem povsem razvezali? Ali sploh še lahko govorimo o reprezentaciji in kaj pomeni označevalec, ki ne sledi pomenu?

Zanimivo pa je, da že sama poetska funkcija jezika zamaje komunikacijsko pretočnost. Ali poetičnost ne prinaša nepričakovanega preoblikovanja, »napetosti in zazankanosti« jezika samega vase – ali poetični jezik ne vpelje motnje v neposrednost, da sporočila ne stečejo več gladko po »komunikacijskih kanalih«, temveč se začnejo spotikati, samonanašati in samointerpretirati? Kot bi bili znotraj te funkcije priča »užitku« samega jezika in ta znova postavi pod vprašaj trojiško strukturo pošiljatelja, sporočila in naslovljenca. V jeziku nekaj zastane, a ne tako, da bi odpovedal, nasprotno, jezik se prekomerno razbohoti in to postane ovira sporočanju – sem vstopajo zvočnost, izgovarjava, ritem, metrum, rima, retorične figure itd. Komunikacija, sporazumevanje (ki ga že naseljuje sporazum), je predvsem omejevanje in brzdanje svojeglavosti jezika, poetični jezik pa neprestano omahovanje med zvokom in pomenom, njegova neulovljivost in samoživost, pomenski suspenz in beganje smisla. Poetičnost se oddaljuje od Saussurjeve negativne diferencialnosti – zajetju fonema zgolj v njegovi negativni dimenziji – znotraj poetične funkcije šteje pozitivnost z vso muhavostjo in naključnostjo. A tega ne gre brati narobe, poetičnost ni dekoriranje jezika in »ni dopolnjevanje diskurza z retoričnimi okraski, poetičnost je popolno prevrednotenje diskurza in vseh njegovih možnih komponent«.¹¹ Ko jeziku prištejemo poetsko funkcijo, nemudoma postane nedoločljiv, ne da se ga zvesti na jasno začrtane kategorije; poetičnost se prikrito polasti vseh naštetih funkcij in jih postavi pod vprašaj. Kaj se zgodi s kodom, stikom, kontekstom, pošiljateljem, naslovljencem in nazadnje s sporočilom, če se izjava zazanka sama vase – pomen ni več samoumeven, pošiljalec ni več jasna instanca, skupni kod se razdrobi v t. i. *Privatsprache* in stik postane nepomemben, potisnjen v drugi plan. Že sama prisotnost *nesmisla* premeša sintaktične karte, da ne vemo več, katero množico besed bomo še lahko izvlekli v območje pomena – nesmisel ali zaprtje pretoka sporočilnosti destabilizira pomen, onemogoči mu prehitro zasidranje v jasno in berljivo enoto.

Na eni strani imamo poetično funkcijo, ki se izreka v registru estetskega učinka, na drugi pa Lacanov *lalangue*, ki meri na samo vednost, čeprav že samo ime *jezik* vpelje nekakšen zatiklaj, zaciklanost v dimenzijo jezika. »Element glasu, naključno in brezsmiselno sozvočje, nepričakovano podivja

¹⁰ Lacan, *Spisi*, str. 146.

¹¹ Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, str. 189.

in proizvede nesmisel, za katerega pa se v naslednjem koraku, po temeljiti analizi, izkaže, da je obdarjen z nekim drugim smislom.«¹² Očitno jezik blebeta, govori tudi o tem, česar *noče* povedati, spodrsava, se spreminja v ritem in zvočnost, njegovi pomeni kot iskre preskakujejo med besedami, kot bi se ne zmenili za zmedo naslovnika, in ne nazadnje jezik tudi govori zato, ker uživa – govori užitek, užitek-v-smislu, *jouis-sens*. V trenutku, ko se zažene pogon samoprepleta, je vsa »škoda« že narejena, dvoumnost je že zarezala v samo jedro komunikacije. *Je jezik*, kot notranja meja jezika ali njegova samospodvitost, predstavlja ravno točko vstopa umetnosti, pa ne zgolj literarne. Zdi se, da lingvistika pride na pogorišče šele pozneje in zaman poskuša postaviti stvari nazaj na noge, je jezik ji odvzema besedo in jo predaja nezavednemu – Lacan se ne utruji ponavljati – »nezavedno je strukturirano kot govorica« – nezavedno, ki ni substancialno, temveč fenomen površine, skratka jezikovni fenomen.

Ponovno zastavljam vprašanje o povezanosti reprezentacije in jezika – zakaj reprezentacija? Prav zato, ker jo je smiselno misliti vzporedno z jezikom, kot jezik vizualnega, podaljšek jezika oz. njegova hrbtna stran, in kot taka razkrije povsem nove možnosti vstopa vanjo. V nadaljevanju poskušam misliti preplet vizualnosti, vizualne reprezentacije in govornega jezika, predvsem pa misel o njuni neulovljivosti in notranjih mejah.

Preliminarne postavke:

- *Reprezentacija je jezikovnega značaja, strukturirana je kot jezik, nikakor pa ni zvedljiva na polje komunikacije. Reprezentacija ni vizualna komunikacija.*
- *Če je znak po definiciji nekaj, kar stoji namesto nečesa drugega (in tudi nekaj, kar mora biti ponovljivo), potem vsekakor obstaja reprezentacija, ki ni znakovna, nima referenta, ni ponovljiva in ne stoji namesto nečesa drugega.*

Jezik pred in po

Začnimo v obratni smeri: »V nasprotju z videzom in svojo eksplicitno funkcijo jezik ne spodbuja nastanka in kroženja pomena; jezik zamrzne v zdravo pamet; izda nasilje dogodka v artikuliranem diskurzu.«¹³ Očitno obstajajo dogodki, ali celo odprtja - pomenjanja, ki se šele s pomočjo jezika ukalupijo in strdijo v red in pravila skupnega koda, v splošno mnenje in skupno rabo, ki je vsem razumljiva, in so s tem prepogosto reducirani na najpreprostejši skupni

imenovalec. Vendar kaj to natanko pomeni – ali obstaja predhodna podivjanost smisla, smisla - dogodka, kot nečesa, kar se ne pusti ujeti v določen pomen? Ali obstaja nekakšen predjezik oz. predjezikovna živa misel, ki se postopoma ukroti s pomočjo jezikovne reprezentacije in je torej nujno okrnjena? Preden se prepustimo pesimizmu o nezmožnostih jezikovne reprezentacije, velja premisliti tudi njegovo drugo plat – ne strjevanja v konsenzualnost, pa tudi ne brezpomenskega in neobvladljivega življenja jezika, temveč sam jezikovni učinek, hojo po notranjem robu jezikovne meje – govorimo o literaturi, jezikovni umetnosti in prej omenjeni Jakobsonovi poetični funkciji, pa v podaljšku tudi Lacanovem jezikovni meji, ki presega umetniški izraz – torej jeziku, ki se ne podreja konvencijam. Videti je, da ima jezik zmožnost samega sebe postaviti pod vprašaj, se potisniti do lastne meje, kjer pride do srečanja nedoločljivih ali nestrukturiranih, brezpomenskih in nesmiselnih besednih spojev in predstav izven zmožnosti zajetja v pravila. Ko govorimo o robu in meji, pa tudi o neulovljivosti, vselej govorimo o nečem, do česar pristopamo izključno iz jezika samega, kot njegovega stranskega produkta. Če bi jeziku odvzeli možnosti samospodvitja ali samoodtujitve, bi od njega ostala suhoparna zmožnost golega poimenovanja, postal bi enoznačna znakovnost. A Lecerclouv navedek vselej odpira vprašanje predjezikovnosti, predpostavlja »nelagodje v jeziku« in odkriva njegovo tujost – jezik ni zatočišče ali domovanje, prej gre za ječo, nevidno prisilo, ki izvaja pritisk nad uporabniki in neprestano nekaj zahteva od njih. Psihoanaliza vstopi natanko v točko jezikovne odtujenosti, v katero je ujet subjekt sam. Lacan v zgornjem zapisu: »S freudovskega vidika je človek subjekt, ki je ujet in mučen od jezika.«¹⁴ Slednje pa ne zajema zgolj tujosti jezika, marveč že nakaže njegove neobvladljivosti – tako jezik ni orodje, ki bi si ga poljubno lastili in izkoriščali, ampak postajamo sami orodje v njegovih rokah. Biti rojen v jezik, ga naseliti in »prebivati«, se mu prilagati in se z njim

¹² Dolar, *O glasu*, str. 191.

¹³ Lecerclou, *Deleuze and language*, str. 6–7.

¹⁴ Lacan, *Seminar III*, str. 243.

skladati pomeni, da sam jezik govori nas, in ne obratno – jezik me tako rekoč izgovarja. Skratka, t. i. *common sense* (zdrava pamet) ni v prevodu nič drugega kot skupni kod, posredno tudi skupna ideologija, ker jezik vedno podpira neki svet – ni samo prisila, temveč tudi protislovno prostovoljstvo, tega lagodnega prebivanja se privadimo do te mere, da postane celo zaželeno, in iz tega vidika ima Lecercle prav, jezik je tudi zamrznitev pomena. Ne gre le za neskladje med besedami in rečmi, za občutek ujetosti v jezikovno kletko, za nemožnost ubesedenja in nelagodje v simbolnem univerzumu, temveč tudi v prehitri pripustitvi jezikovnemu »avtopilotu«. Ne nazadnje velja opozoriti še na samo dejstvo, da jezik ni zgolj nekaj, kar časovno predhaja, ampak je udejanjen in prebiva v zunanosti, izven naših glav, je živ organizem – »Naše misli niso skrite v nekem ločenem svetu, v neki najbolj notranji in neprodušni komori naše biti. »Misel ni neka 'notranja' stvar in ne obstaja neodvisno od sveta ali besed.«¹⁵ Jezik ne izraža naših misli, jezik je dobesedno naša misel – jo oblikuje, ji daje telo, in če smo dosledni: ljudje ne mislimo jezika, temveč smo kot subjekti »premišljevani« v njem.¹⁶ Jezik misli nas. Notranji govor, ta neprestani blebetač, prav tako ni nič tako »notranjega« – notranji govor je kot dialog že zavzemanje distance do sebe, je vzpostavitev sogovornika - komentatorja, ki kar naprej ponavlja nekatere besede, da bi jih sam, tokrat kot »poslušalec«, nekako ponotranjil in vzel za svoje. Ne pozabimo, vse to pod okriljem sprejetega skupnostnega koda. Notranji govor ni *privatsprache*, čeprav bi imel vso pravico biti. Še takrat, ko govorimo sami s seboj, čeprav to res ni redkost, zavzamemo govorico skupnosti. Iz tega vidika je jezik kar najboljša definicija *ekstimnosti*, prostor nedoločljivosti med notranjostjo in zunanostjo – zunanost vzeta kot naš najintimnejši univerzum in, obratno, intimnost prevedena v besedišče skupnosti. Slednjega ne gre brati zgolj v smeri utesnjenosti pri

»prevajanju« čustev v jezik, temveč tudi obratno, same (javne) besede se transsubstancirajo v intimna čustva – besede bolijo, nas vedrijo ali osupnejo, predvsem pa se zatikajo, vendar se nikoli ne zataknejo v pomen. Jezik se pojavlja kot nezmožnost razmejnitve notranjosti od zunanosti. Ali ni morda to ravno njegov učinek?

Preskok, a ne zastranitev – Heinrich von Kleist pravi: »Če želiš nekaj vedeti, pa se do tega ne moreš dokopati z meditacijo, Ti, dragi bistroumni prijatelj, svetujem, da o stvari spregovoriš s prvim znancem, na katerega naletiš.«¹⁷ Naključni znanec pa vsekakor ne bo vseved, pravzaprav, če prisluhnemo pisatelju, sploh ni nujno, da bo bistroumen ali nam bo podal odgovor na našo težavo. Rešitev očitno tiči drugje. Če je kaj resnice v reku, da tek pride z jedjo, bi lahko sledili tudi Kleistovemu: »L'idée vient en parlant.« (Ideja se porodi z govorom.) A iz tega bi sledilo vsesplošno blebetanje: »Govori! Pozabi na zmernost in zadržanost, bo že sam govor spodbudil misel.« Pa tudi: »Če bolehate zaradi nejasne predstave o nečem, jo bo sam prazen govor prisilil v razjasnitev.« Kot bi naša spoznanja, če že ne v teku samega izgovarjanja, vsaj s piko na koncu stavka postala povsem jasna.¹⁸ *Govor je vselej že izgovor.*

A tu naletimo še na dodatno, nič manj nenavadno lastnost govora – tj. spreobračanje. Res je, vsaka nedefinirana pozicija, nedoločeno stanje in zmedena misel se bo z govorom prej ali slej dopolnila, zacelila in sestavila v koherentno celoto – a kaj, ko obstaja tudi obratna pot – močnejše je prepričanje v lastno izjavo pred izgovarjavo, sunkoviteje se bo vrnil eho dvoma. Neki arabski pregovor naj bi se glasil: »Beseda, ki jo zadržiš v sebi, je tvoj suženj. Beseda, ki ti uide, je tvoj gospodar,« a zdi se, da niti ena od trditev ljudske modrosti ne zdrži Kleistove kritike. Z izrečenimi besedami ni treba varčno gospodariti, tudi na fotelju prostih asociacij ne. V zanosnem toku misli, četudi povsem zmedenih, je očitno dovolj že minimalna gesta – nekdo nas želi prekiniti, nam vstopiti v besedo, nas popraviti – in že bodo rešitve privrele na plan. Drugi, naključni poslušalec ne vstopa na prizorišče kot pomoč – reševalec smisla ali pomena, kot dovršitelj misli – temveč kot ovira oz. grožnja, ki meni samemu ne bo dopustila dokončati misli. Drugi uteleša zgolj trenutek, ko se mi začne čas iztekati.¹⁹ Človek – bitje komunikacije? – slednje meče povsem novo luč na pomen dialoga. Dialog se kaže kot ogrožanje monologa.

¹⁷ Kleist, O postopnem dovrševanju misli pri govorjenju, str. 101.

¹⁸ Izvrstnemu pisanju ne gre odžirati besed: »Med govorjenjem mešam neartikulirane glasove, kopicim veznike, vstavljam apozicijo tudi tam, kjer je sicer ne bi bilo treba, in nasploh umetelno dolgovezim, da bi si v delavnici uma za izdelavo svoje ideje pridobil dovolj časa.« (prav tam, str. 102) Zdaj lahko vidimo, da ima govoričenje skrito agendo in hkrati razkriva recepturo za prepoznavo tistega, ki še nima izoblikovane misli.

¹⁹ Cf. Gailus, Energični znaki, str. 112.

¹⁵ Riley in Lecercle, *The Force of Language*, str. 10.

¹⁶ »Tudi najbolj intimno samozavedanje je poskus, da bi sebe prevedli v skupnosti kod ...« Prav tam, str. 29.

Drugi Kleistov biser: »Prepričan sem, da marsikateri veliki govornik v trenutku, ko je odprl usta, še ni vedel, kaj bo povedal.«²⁰ V tej izjavi se skriva performativnost govora, tisti edinstveni čas, ki ga imenujemo »v živo«, čeprav ta performativnost ni enaka Austinovi performativnosti izjave, ki sproži neko dejanje, gre bolj za to, da sama »performativnost« (ali drugače: pritisk okoliščin) vstopa v besedo - misel in jo prisili k njeni razjasnitvi. Govorimo o obratu Austina, pri katerem se izrekanje izbranih besed v določenih okoliščinah »strdi« v dejanje, da okoliščine dopolnijo besede v performativ (besede + okoliščine = dejanje). Nasprotno, tu imamo kvečjemu dejanje izgovaranja in prisotnost - pritisk okoliščin, ki rezultira v domišljeni misli, v jasno in glasno izrečenih besedah (dejanje + okoliščine = besede); prva pozicija rezultira v dejanju/performativu, druga pa v razjasnitvi misli/besedah. Kot bi se misel ne zmogla misliti zgolj v naših glavah, temveč zunaj nas.

Znova smo trčili v tezo o nekem *predjeziku* kot dogodku smisla oz. dogodek - smisel. Kaj je ta dimenzija jezika, ki predhaja, in kaj točno se tam poraja? Lahko jo celo poimenujemo »suspens jezika« – s Kleistovimi besedami: »Kajti ne vemo mi, ve zlasti neko naše določeno stanje.«²¹ Mi govorniki še ne vemo točno, kaj bomo povedali, ampak ve pa neko naše stanje. Misel se šele postopno dovršuje skozi govorjenje ... pa tudi pisanje, slikanje, komponiranje itd. Zastavlja se tudi vprašanje, s katerega mesta iščemo pravo besedo in kako že med samo izgovorjavo vemo, da beseda ni prava, pa čeprav nimamo boljše alternative – in kaj, če boljše besede sploh ni? Vprašanje je videti preprosto: od kod izvira naša vednost o tej nevednosti? Še več, samo dejstvo, ki v resnici preseneča, je, da nam nekaj vselej daje prepričanost o neprimernosti besed – kot bi se nevednost zavedela sebe. A na podlagi česa? Očitno besede poleg tega, da delujejo v relaciji podobnosti in razlik, pa skozi proces izrekanja, torej s pomočjo izbora in sopostavitve, ustvarjajo tudi mesta »nezadovoljstva« in neskladja – zarišejo kraje »slaboreka« in praznine boljših besed, ki še ne obstajajo. Zato se vračamo k že izgovorjenemu ali kot automaton ponavljamo besedo in stavek, da bi priklicala primernejšo zamenjavo. Predlagam ime teh mest: *nedorečenosti*. Nedorečenosti so mesta – prava mesta, a žal slabo oz. še nezasedena – in ta mesta odzvanjajo, potrebujejo besede in jih znova zahtevajo. Gre za relacijska mesta, ki so hkrati mesta nekega zastalega smisla, mesta zataknjenih besed, ki se niso zmogle raztopiti v pomen in zato ostajajo – odzvanjajo kot zataknjeni označevalci. Prepričanost o primanjkljaju pravih besed je vsekakor močnejša, kot je navdušenje nad lastno retorično sposobnostjo. Takoj ko na jeziku nimamo pravih besed, bomo začeli s kašljanjem, ki naj bi »popravilo« glas, z nesmiselnimi medmeti in praznim govoričenjem, da bi glas bolje izrekel to, česar sploh še *nimamo* povedati.

20 Kleist, O postopnem dovrševanju misli pri govorjenju, str. 103.

21 Prav tam, str. 106.

Obstajajo pa tudi jezikovni oz. prej omenjeni *jezikovni* fenomeni, pri katerih pomeni niso zasidrani – pomeni odzvanjajo, dobesedno zvenijo. Psihoanalitik, poklicni poslušalec? Je jezik namenjen poslušalcem in nemalokdaj vara naslovljenca (če ta sploh obstaja), preusmerja pomen, ga podvaja, preoblikuje in preskakuje po asociacijah, skratka uživa, a to tudi pomeni, da povzroča »vragolije« v komunikaciji in preusmerja dejanski namen izjavljanja, pretrese sogovornika in oteži vsako nadaljevanje; jezik je pogosto dvoumen, iz enega razcepi v dvoje in nadalje v mnogotero. Pomen se vzvratno zsidra, a kaj, ko zvočna dimenzija preoblikuje in razveže še tako ustaljena sidrišča – besede resonirajo, se rimajo, na nekaj spominjajo in odzvanjajo, kot bi prišlo do »cvetenja« jezika, pa čeprav se ta ne v celoti transformira v zvočnost (akcent, intonacija ali barva glasu), prav tako ne v predstave in asociacije, temveč se njegova »samozaljubljenost« izraža skozi glas, ki pomenu vrača udarec. Nemudoma se zastavlja vprašanje – ali sploh obstaja čisti jezik, jezik brez homonimij, brez rime, aliteracije, jezik brez asociacij in anagramov? Zdi se, kot bi jezik vselej izrekel več, kot bi sam hotel. Nikoli ne moremo govoriti o »samo jeziku«. Glas in zvočnost po eni strani predstavljata presežek, po drugi pa nezmožnost jezika, da bi dosegel eksaktnost ali skladnost s samim seboj, ker vedno izrekata nekaj med vrsticami – pa tudi vse to, česar sicer sploh ni možno izreči neposredno.²² Ne govorimo o zaključenem svetu, čustvu ali dogodku, ki bi ga ne znali postaviti v besede, temveč o obstoju nekega rekanja, ki gre čez lastno mejo, o neki prevečnosti, o prerakanju kot notranji dimenziji jezika, ki iz sebe ustvari odmik do sebe, svoj lastni spor, neskladje in hkrati presežek. *Vsako izrekanje je že prerakanje.*

Takoj ko damo jeziku glas, se mu pridruži zvočni zbor: krik, smeh, petje, kašelj, kolcanje, blebet itd. Z vidika komunikacije so vsi nekoliko obstranski, a kljub temu pri(s)pevajo k pomenu: krik je poziv, klic Drugemu v najčistejši obliki, pa čeprav nima sporočila. Smeh je glede pomena videti kot odvečnost ali okrasje, po drugi strani pa odprtje in poganjalna sila, ugodje v komunikaciji. K smehu bi bilo možno prišteti še ironijo in takoj smo v breznu dvoumnega pomenjanja. Petje je preustroj izjavljanja – glas se postavi pred besedo, jecljanje, kolcanje in kašelj delujejo kot ovira ali zaustavitev, blebet pa odpira celotno pahljačo mašil in polnil govora. »Glas postane glasnik tega, kar je onkraj pomena, in več kot zgolj oni pomen, ki je izrazljiv z besedami. Glas je nadpomen, toda nadpomen, ki lahko vznikne le v napetosti s pomenom, potrebuje označevalec kot mejo, ki jo lahko transcendira, da bi razkril njen onkraj.«²³ Našteti »glasovni dodatki« niso povsem izven lingvistične strukture, temveč iz zunanosti vstopajo vanjo, še več, to zunanost celo utelešajo v sami notranjosti – pogosto so celo garant smisla, ne da bi nekam točno merili; pomenijo zgolj to, da pomenijo. Glas

22 Cf. Dolar, O glasu, str. 30–34.

23 Prav tam, str. 44. V nadaljevanju se prav tako opiram na to delo.

očitno meri na pomen v njegovi splošnosti in res je, da je prav fantazma način, kako pridemo od zvoka do nekega smisla.

Krajša zastranitev, glasba in smisel: Vizualna reprezentacija goji mnogo skupnega z glasbo – glasba je jezik, pa tudi govorica. Obstaja kot zapis, ponovljivost in kot diferencialnost, vzpostavlja pravila in strukturo itd., podobno je pri vizualnosti, a kljub vsemu ne tvorita pomena, vsaj neposredno ne. Če sledimo Lévi-Straussu, je glasba jezik minus smisel.²⁴ Nekako drži, da sta nezmožna ustvariti pomen, nisem pa prepričan, ali je prav koncept smisla tisto, kar je treba odšteti. Kaj jo drži skupaj, če ne prav smiselnost nekega diskurza, glasbene govorice, ki jo poganja, daje ritem in čas, četudi odstopa od pravil in ustaljene strukture? Jezikovna in jezikava je tudi zato, ker se lahko nanaša sama nase – lahko se citira, kritizira, interpretira, modulira in improvizira. Glasba je sploh zanimiva z vidika smisla, kajti pomanjkanje pomena sproži dopolnitev: »Kot poslušalci smo nenehno potisnjeni v položaj, ko si ne moremo kaj, da bi ji ne poskušali pripisati smisla, ki pa vselej umanjka [...] – prav zato lahko reprezentira tisto najvišje, smisel, višji od vsakega smisla, spričo katerega lahko rečemo, da glasba pač služi le sama sebi in da je torej njen smisel nazadnje avtoreferenčen, nanaša se le nase in je torej pomensko prazen. Nenehno nas subjektivira skozi izmikajoči se smisel, ki ji ga hočemo dodati.«²⁵ Smisel ni pojavitev strukturiranosti jezika, kot tudi ne formacija pravil, ki bi se povezovala v skupek jezika in v drugem koraku ustvarila pahljačo pomena. Ustvarjati glasbo, podobe ali kadre ni enako smislu, smisel je predvsem nekaj, kar beži in je v samem jedru neulovljivo; slednje ga naredi trdovratnega in hkrati izjemno plodnega. Še bolj nedoumljivo pa je samo dejstvo, in na tem mestu moramo prisluhniti Deleuzu, da se smisel povezuje z nesmisлом – nesmisel je njegova hrbtna neoddeljiva stran, ki se jasno izraža v glasbi. Morda je glasba res njegovo najboljšo zatočišče. Najvišji smisel očitno sovpade z njegovo odsotnostjo – vznik nesmiselnosti – njegov zenit, najvišja intenziteta, sovpade z njegovo razpustitvijo. Smisel je dvoživka, ker je zmožna živeti tudi v nesmiselnosti, skratka nemogoče je dobiti enega, ne da bi mu za hrptom prežal drugi.

Govorica se lahko razpusti v jezik, a lahko se tudi zgosti v formalizacijo, v *matem* in črko. Oba pojma nakazujeta smer prekoračitve simbolnega (pa tudi prekoračitve avtonomije Saussurovega *langue*, kot označevalca in njegove diferencialnosti). Matem je znova Lacanova skovanka, izhaja iz pojma matematike in meri na formalizacijo vednosti, nekakšen cilj ali celo ideal prenosljivosti – nobenega glasu, jezikovnih iger, zdrsov in homonimij, ničesar »motečega«. Matem je zanimiva figura, ker daje vtis, da se povzdigne nad samo govorico in razreši njeno konstitutivno napako – beri: jezik. Formalizacija (algoritem, enačba, pa tudi shema in vozle)

24 Prav tam, str. 50.

25 Prav tam, str. 50.

se zateka k zapisu in postavlja vednost, ki bi bila zlahka prenosljiva in posledično neodvisna od vse muhavosti glasu, izgovarjave in zvočnosti. Matem je skladen z matematično paradigmo, gre za poskus matematizacije diskurza na način, da bi ga bilo možno poučevati brez izgube; če se smem tako izraziti – poskus umora govorice in njene kontingence. Matem je meja govorice, a kaj, ko se ta meja pretihotapi nazaj vanjo. Metapozicija matema je torej zgolj navidezna, v zadnji instanci je to le notranja cepitev, odklon in deviacija same govorice – toda to omogoča govorici zelo nenavadno lastnost, tj. da se lahko izvzame in ustvari nekakšno zunanost, čeprav ne tujerodno, temveč svojo lastno inherentno zunanost.

Kaj prinaša matem, če ne ravno poskusa neke objektivacije, nekaj, kar bi rešilo govorico lastnega užitka, njene poetičnosti in njenega glasu? Na kratko: »Matem je antilangue.«²⁶ A hitro nastopi tudi njegova past, če bi poskušal postati izraz določenega stanja stvari, se poslužiti deduktivnosti in delovati kot poskus idealizacije, bi znova zapadel v govorico. Matem tudi ni govorni komentar, ampak način črkovne zvezanosti, samoreferenčen sistem, ki ga je treba razviti – a če ostaja govorici domnevno zunanji, bo posledično ostal brezpomenski črkovni zapis. Vztraja pa seveda določen zadržek, ali ni tudi ta formalno-logični in brezpomenski zapis v zadnji instanci znova vpet v govorico – brezpomenskost je ne nazadnje izpeljana, »nepomen« ima natanko odmerjeno simbolno mesto (in tudi smisel), pa čeprav kot negacija, izvzetost, izpraznjenost in nereferencialnost – ne nazadnje je lahko celo nesmisel, ampak iz neke pozicije oz. iz nekega diskurza. Lacan pravi takole: »Nobena formalizacija jezika ni prenosljiva brez uporabe samega jezika. To formalizacijo, idealno metagovorico, pripravimo do ek-sistence s svojim rekanjem.«²⁷ Pa smo ponovno pri govorici. Ek-sistenca, pisana s presledkom, pomeni »notranje izgana« ali notranje odtujena – to je nekaj, kar se postavlja v zunanost zgolj s podporo notranjosti. Prav to pomeni, da ni metagovorice, ni matema matema in ni pozicije, ki bi se dvignila nad govorico – tudi matem bo prej ali slej naletel na lastne zagate, in to natanko skozi vztrajanje v razrešitvi zagat muhavosti govorice.

Kako nadaljevati, ali je vsa govorica blodna, vsa enaka in neoprijemljiva, ali je tudi formalizacija v zadnji fazi le sofistični učinek?²⁸ Lacan pogosto postavlja teze, ki so videti docela nasprotujoče. Na eni strani je: »Naš cilj, naš ideal je matematična formalizacija,«²⁹ – treba je ustvariti matem, ki bo v celoti prenosljiv, na drugi pa teza, ki naravnost preseneča: »Psihoanalitična intervencija ne sme biti v nobenem primeru teoretična, prepričevalna, torej

26 Dolar, *Matem in lalangue*, filozofija in sofistika, str. 47.

27 Lacan, *Seminar XX*, str. 96.

28 Tu lahko le napotim na odlično razpravo: Ni spolnega razmerja (Cassin, Badiou, Wismann, Dolar). Zanimivo je, da je Lacan zadnja leta poučevanja z matemov prešel na vozle. Milner zapiše: »Na eni strani molčeči vozli, na drugi pa od same sebe ločena in obenem vseprisotna pesem, ki se skozi svoje lastno bohoteenje potrjuje in ukinja.« Milner, *Jasno delo*, str. 167.

29 Lacan, *Seminar XX*, str. 96.

zapovedovalna; biti mora dvoumna. Analitična interpretacija ni namenjena temu, da bi jo razumeli; namenjena je temu, da povzroči valove.«³⁰ Sploh zadnje besede (*Les vagues* – valovi, valovanje) zvenijo nenavadno, a k temu se še vrnemo. Filozofski diskurz si je pogosto prizadeval konstruirati idealno govornico biti, v primeru psihoanalize in njenega poučevanja pa vidimo dvojnost in neskladje. Po eni strani je cilj formalizacija in prenosljivost, po drugi pa dvoumna intervencija, ki je nemožnost vsakršnega prenosa. Morda je matem psihoanalize treba brati drugače.

»Vse Lacanove besedne igre so matemati.«³¹ Milnerjeva teza kot puščica zadene samo jedro našega problema. Besedna igra, *lalangue*, prav to, kar je stalo na nasprotnem bregu matema, se je prelevilo vanj – besedna igra popiše pot – prehod z ene strani na drugo Möbiusovega traku, nasprotno stran matema, ne da bi se tega zares ovedlo. Dvoumnost je lahko matem, matem dvoumnosti. Zakaj? Dvoumnost ni stvar zmede, ampak lahko izraža točno določen cilj. Vici in šale pogosto izrabljajo njegovo igro, večsmiselnosti, toda ne z željo varanja naslovnika, temveč kot izraz in izpostavitvev točno določene poante. (Pred časom je krožila šala, ki gre takole: »Kako se reče črncu, ki 'vozi' letalo?« Pogosto je sledila tišina in polpremislek naslovljenca šale, ki se je miselno že sprehajal skozi vulgarnosti in klišeje, nakar mu spraševalec odgovori: »Pilot, seveda!« Šala vsekakor razvija dvoumnosti in beganje pomenskih odgovorov, toda izključno zato, da bi ujela sogovornika na slabšalnih oz. rasističnih konotacijah. Poanta je torej zelo jasna: »Na vse si pomislil, baraba, samo na pilota ne!«) Ali tukaj ne postavlja bistvo šale samo beganje pomena? Zato je treba prisluhniti tezi: »Sama dvoumnost lahko deluje neposredno kot formula.«³² Formalizacija ne izključuje dvoumnosti, temveč ji daje telo, daje ji formo – natanko to pot pa ubere Lacan za formalizacijo psihoanalitičnega diskurza v matem. »V psihoanalizi formalizacija ni formalizacija te ali one vsebine, tega ali onega pomena (kot »pravega pomena«) – je formalizacija same zagate/»luknje«, skozi katero (in samo skozi katero) ti pomeni obstajajo kot zvezani v dani konfiguraciji.«³³ Formalizacija je formalizacija neke zagate pomena, točke dvoumnosti, in slednje lahko zapiše izjemno natančno. Matem ima tudi to možnost, da lahko formalizira samo zagato formalizacije. Formalizacija, če jo mislim kot zagato, ni brez smisla in ni preprosto prevod črkovnega zapisa (kot »prevod besedila«, način, kako postaviti zapis v formulo), temveč orodje, sposobno izrekat svojo lastno nezmožnost. Na to stališče se postavi psihoanaliza – ne mimo zagate ali namerno spregledanje, prav tako ne poenostavitev, temveč misel, ki poteka skozi njo samo. Slednje pa ne implicira sprjaznitve s protislovnostjo, temveč nujnost opredelitve, zavzemanje pozicije do nje same.

30 Prevod nekoliko modificiran, Lacan, *Odgovori na vprašanja študentov*, str. 91.

31 Milner, *Back and Forth from Letter to Homophony*, str. 88.

32 Zupančič, *What is sex?*, str. 65.

33 Prav tam, str. 67.

Psihoanalitična razkrivanja govornice naznačujejo prehajanja misli – če se govornica lahko razvija v različnih smereh, in videli smo vsaj dve, v smeri *lalangue* in v smeri matema, glas proti črki, iz tega sledi, da »simbolnega ni mogoče obravnavati v njegovi ločenosti in avtonomiji, kjer bi bila opora le označevalec in njegova diferencialnost.«³⁴ Govornica je v nujnem presežku nad jezikom (kot označevalcem in diferencialnostjo). Še več, znova smo priča nelinearnosti »govornice«, njeni samospodvitosti, samozajetju, ki se ne dogaja nikjer drugje kot v njej sami – kot bi sam jezik poskušal loviti lastne pregibe in paradokse, jih poskušal ukrotiti in jim izdelati pravila, a kaj, ko med lovljenjem sam ponovno ustvarja nepravilnosti. Natanko te zagate predstavljajo točke, kjer se sama govornica dotika svoje lastne dimenzije realnega. Skratka, formalizacija ni nekaj, kar bi pobegnilo iz govornice, ampak natanko poskus samorefleksije oz. samospodvitosti govornice same. To je hkrati tudi točka odprtja možnosti njene misli, mobilizacije smisla – tj. valovanja.

V dialogu z Deleuzom Claire Parnet postavi pogosto spregledano tezo: »Ne smemo reči, da jezik deformira realnost, ki je predobstoječa ali je drugačne narave. Prvi je jezik, dualizem izhaja iz njega.«³⁵ Ne gre za trditev, da nič ne obstaja izven jezika ali da bi jezik omadeževal mitično predhodnost (neantropomorfno videnje realnosti), temveč za afirmacijo dualnosti, ki jo lahko interpretiramo zgolj v smeri *notranje zunanosti* oz. jezikovnokonstruirani zunaj. Sprašujem se, ali v tem primeru ne govorimo o možnosti abstrahiranja, ki nam ga ponudi šele jezik – kot negacijo njega samega, a vselej njegov konstrukt? Jezik kot tuj stopi samemu sebi naproti. Ne govorimo o dimenziji, ki bi jo preprosto jemali zgolj na ravni jezikovne igre, ampak kot ontološko samoodtujitev – ne zaplete se jezik vase, temveč svet v jeziku. Želim zatrditi, da svet nikakor ne ostane nedotaknjen. Brez jezika ni zanikan obstoj zunanosti, kakršnakoli pač že je, ampak pade konstrukcija pojmov, ki nam sploh odprejo zunanost – tako ni ne matemov, ne jezikov in tudi nezavednega ne, in če zamenjamo konceptualni aparat, mislim, da prav tako ne bi bilo ne intenzitet, ne tokov, ne asemblažev; vselej gre za videnje, ki je »po meri jezika« ali pa tudi po »zameri« jezika. Virno pravi: »Merske enote ni mogoče ločiti od tega, kar je treba izmeriti: nasprotno, ona šele vzpostavlja pojav, na katerega se nanaša.«³⁶ Citat ne implicira, da je vse, kar je, samo jezik in nič drugega, temveč da ga pri spoznavanju ni mogoče odšteti od spoznanega. Ponavljam, jezik ravno

34 Dolar, *Matem in lalangue*, filozofija in sofistika, str. 45.

35 Deleuze in Parnet, *Dialogues*, str. 42.

36 Virno, *When the Word Becomes Flesh*, str. 27. Še druga izjava: »Vedno smo nagnjeni k naivni zamisli o prvobitnem obdobju, v katerem je celosten človek odkril drugega, prav tako celostnega, med njima pa se je postopoma izoblikoval jezik. To je čista fikcija. Nikoli se ne moremo vrniti k človeku, ločenemu od jezika, in nikoli ne bomo videli, kako ga je izumil« (prav tam, str. 24), in če dodamo še Lacanovo skoraj vzporedno verzijo: »Le kako naj se povrnemo k preddiskurzivni realnosti, če ne s pomočjo nekega posebnega diskurza? Ta vrnitev k preddiskurzivni realnosti je sen – sen, ki je v osnovi sleherne ideje spoznanja. Hkrati pa moramo to vrnitev vzeti tudi kot mitično. Nikakršne preddiskurzivne realnosti ni. Vsaka realnost temelji na nekem diskurzu in se definira na njegovi podlagi.« (Lacan, *Seminar XX*, str. 29).

ni zgolj in samo jezik – čiste oddelitve od realnosti ni mogoče izvesti – merilo ni vpisano samo kot zunanje in objektivno merilo, temveč je že v sami stvari. Iz tega tudi sledi vztrajanje pri smislu kot točki prešitja in vzajemnosti med jezikom in svetom, med mislijo in stvarjo, a o tem na drugem mestu. Pomembno je misliti nemožnost izjavljanja in zagate govorice, njeno mejo in necelost. Zakaj? Dolar nekje postavi kratko tezo: »Ni metagovorice v razmerju do realnega.«³⁷ S tega vidika lahko vidimo, da nas iz zagat ne bosta rešila ne matem ne *lalangue*, ampak to ne pomeni, da se je treba držati ustaljenega koda, nasprotno, na točkah meje govorice se nekaj odpira. Tu naletimo na protislovje – meja ni zamejitev, temveč razprtje. Biti bitje govorice pomeni biti bitje znotraj ne-vsega (kar je isto kot reči, da ni metajezika), in če smo bitja ne-vsega, sledi, da vsaka meja rodi novo polje govorice – tj. sama meja se premakne, se razraste kot korenine. Meja govorice je notranja, je rast ob korenini – kot bi bila meja oporišče nekemu rekanju.

Skoraj vsa misel se bo prej ali slej izrekala skozi govorico in se s časoma strdila v jezik, v njegovo površino. Prav zato pa poleg matemov vztrajajo še retorične figure, besedne igre, *jejezik*, poln asociacij, vizualni jezik itd. Ali to ne meri na samo dejstvo, da si jezik pomaga skozi lastno pregibanje, skozi različne prevode (različne zapise in formalizacije in naprej v druge registre, poudarke, podčrtaje, ilustracije itd.). Prevod je pomoč misli, če se v nekem registru zatakne, pobegne (struktura govorice) v drugega. Ali to ne implicira natanko prej omenjenega valovanja in ali ni valovanje znova nekaj, kar spodvije govorico vase, kar dela njeno površino valovito?

—

Ne obstaja samo predjezik, jezikovni suspenz, poln kašlja in grkanja, temveč tudi njegovo *odzvanjanje*, *pojezik*. Predjezik ni pred jezikom kot obstoj čiste predreprezentabilnosti, t. i. nasebstvo, ki naj bi ga madež jezika enkrat za vselej oskrnil, temveč dimenzija jezika, pravzaprav boj z njim, njegov rob, pa tudi njegova zunanost in predhodnost. Enako velja za odzvanjanje pojezika. Sam jezik ni trenutek izrekanja, čista sedanost, ampak čas odprtosti – sposoben je tako projekcije nazaj v »mitično preteklost«, ki se kaže kot celost, enost ali čistost, do katere naj bi v izrazu spodletel, kot tudi odzvanjanje jasno nakaže obstoj življenja govorice po izrekanju. A ne smemo pozabiti, da je tudi ta »kasnenje« samo dimenzija jezika. Pomen kot informacija je lahko formaliziran, prenesen in sprejet, a tu se govorica nikoli ne ustavi – dvoumnosti, ironije, intence govorca, način izgovarjave, zven besed, pa tudi metaforičnosti in metonimije so modalnosti, ki se pogosto porajajo po pretoku informacije, po določitvi in razumevanju pomena. »Che vuoi?« (Kaj hočeš? ali Kaj bi rad?) Lacanovo kratko reklo – »Razumem povedano, a kaj želiš zares reči?« »Zakaj je uporabil tak

ton?« – kot bi pravi pomeni šele v odzvanjanju dobili lasten glas, in glas tu ni mišljen metaforično. Pomensko razraščanje gre tako daleč, da lahko v svoje jedro vpotegne še kolcanje in kašljanje: »Neartikulirano samo postane modus artikuliranega; naj je še tako fiziološko, pa se vsaka predbolna narava neha, čim zavzame določeno mesto v strukturi, in to mesto je dovolj, da ga obdari s paleto pomenov.«³⁸ Skozi odzvanjanje se dvomi (pomeni, napotovanja in referiranja) vračajo v izrečeno in nobena beseda ne bo dovolj brezpomenska, nikakršen glas ne dovolj nevtralen, da bi ne imel možnosti sprejetja zelo različnih pomenov.

Nezavedno ima podoben problem z retroaktivnostjo – nekaj se nam zareče in pri priči zadobi pomen, ki se ga ne da vpotegniti nazaj, preslišati ali pozabiti – in psihoanaliza je predvsem trasirala ta nenavadni pojav, pravzaprav presežek pomena, ki neprestano uhaja. Nehoteno spregovori, torej govor, ki ga ne moremo pripisati zavestni intenci govorca: »Spotikljaj, okvara, razpoka. V izrečenem, zapisanem stavku se nekaj zamaje. Freuda te prikazni privlačijo, in tu bo iskal nezavedno.«³⁹ Znova meja jezika, neobvladljivi zdrs pomena, hipna napaka, ki je ni več mogoče zakrpati z novim pomenom. Nezavedno je bitje govorice in se kaže predvsem v vrzelih, spotikljajih ali prelomih govora, kot iztirjenje običajne rabe jezika, nekaj, kar se upira pomenu, a mu hkrati ne da miru – nezavedno ima zavedni učinek, in čeprav se kaže na prvi pogled kot nesmisel, sproži razprtje smisla, ki ga ne bomo kar tako odpravili z interpretacijo. Gladek tok govora se v določenih točkah nepričakovano zgosti in iztiri, nezavedno se postavlja po robu pomenu, nujno mora zamenjati zastavljeno pot. A da ne bo pomote, polje psihoanalitične interpretacije ne govori o pomenu tega spodrsaljaja (kaj šele o skitem pomenu), temveč o njegovem nesmiselnem robu. Manj ko je videti zadeva pomenska, bolj kliče po interpretaciji. (Klic po opombi: psihoanaliza ne zaceli, razloži ali odgovarja na uganko pomena, predvsem poskuša držati vrzel - popačitev, zaradi katere prihaja do nesmiselnih robov govorice, odprto. Tudi če bi psihoanalitik lahko odgovoril s »pravim pomenom«, s smiselno interpretacijo in razlago, bi s tem še ne razrešil nezavednega.) Nezavedno je zanimivo prav zaradi njegove vednosti, t. i. blodne vednosti, nečesa »ne vedemo, da vemo«, ali v prevodu »to be unconscious of something« – ne toliko potrditev ali ovržba zavedanja (se zavedati oz. se ne zavedati), temveč način biti nečesa (biti nezaveden o nečem). »Nezavedno (v svoji osnovni obliki) je »pozitiven« način, prek katerega se ontološka negativnost dane realnosti vpiše v samo to realnost, vpiše pa se na način, ki ni zvedljiv na preprosto nasprotje med vedenjem in nevedenjem, med zavedanjem in nezavedanjem nečesa.«⁴⁰ Zastavlja pa se vprašanje, kaj je nezavedno z vidika reprezentacije? Ali nezavedno nekaj opisuje, zrcali svet in ga poskuša postaviti v pomen; ali se nezavedno na

38 Dolar, *O glasu*, str. 36.

39 Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, str. 28.

40 Zupančič, *What is sex?*, str. 16.

37 Dolar, *Matem in lalangue*, filozofija in sofistika, str. 48.

nekaj referira? In če je res, da nima skrite vsebine oz. da skrito vsebino lahko odkrijemo, a s tem ničesar ne rešimo, potem nezavedno ni na način pomena in prav tako ne na način klasične reprezentacije (kot reprezentiranje prikritega), pa čeprav se v obeh pojavlja. Na tem mestu lahko postavimo naslednje: *v nezavednem se svet ne zrcali, temveč izreka. Nezavedno je presežek same reprezentacije.*

Ko nezavedno spregovori in spregovori vedno več, kot smo pripravljeni priznati, pa to ne pomeni, da spregovori o zamolčanem smislu, temveč da je ta »skriti« smisel šele ustvarjen skozi nesmiselnost izjave/lapsusa in naknadno položen nazaj v samo izjavo. Če nekoliko anticipiramo: nezavedno je reprezentacija in te ni mogoče kar tako potlačiti, jo preslišati ali se narediti neumnega. Freudova krajša razprava o zanikanju (*Verneinung*) izjemno lucidno zastavi osnovne razlike, ki jih ne smemo prezreti. Že na samem začetku postavi scenarij besednega prikrievanja in razkrievanja med pacientom in analitikom: »Sprašujete, kdo bi lahko bila ta oseba v sanjah. Mati ni.« Popravili bomo: »Torej je mati.« Pa še manjši popravek: »Je nekaj matere.« Kot pravi Freud: »Ob tej osebi mi je sicer prišla na misel mati, vendar mi nikakor ne ugaja, da bi ta misel obveljala.«⁴¹ Ob tej osebi, ki ni mati, je pacientu prišla na misel ravno mati – zato sem vpeljal »je nekaj matere«; z neznanom osebo zakoraka v misel še asociacija, asociacija na mater seveda, pa čeprav mi to ni najbolj ljubo. Nikakor ne gre za zanikanje matere, saj identiteta osebe iz sanj sploh ni pomembna, je pač »kdorkoli«, ampak »kdorkoli + M« ali, bolje, »kdorkoli – M«, in to je zanimivo. Zakaj je treba nemudoma pripomniti: »Mati ni,« če nas po tem ni nihče vprašal?. Nezavedno ni skrita oseba, katere identiteto bi morali razkriti, ampak naglašeni in očitni presežek matere k tej osebi – nezavedno je *attachment*, ki bi rad postal *detached*. Izjava: »Mati ni,« ni besedna igra enostavnih obratov, pa čeprav Freud zapiše: »Torej je mati,« toda v nadaljevanju ne gre v tej smeri – tj. v smeri enostavne afirmacije matere, temveč razvija nekoliko drugačno misel. Negacija odpre neko možnost. Skozi negacijo nekaj, kar bi sicer ostalo nevidno, šele pride do življenja – in ta »priti do življenja« ravno pomeni, da nekatere stvari ne zmorejo priti do realizacije v pomenu, temveč kot neumeščenosti, nesmiselnosti, ali v tem primeru s pomočjo negacije, šele zadenejo »v živo«, pa čeprav se tega ne ovemo takoj; šele nesmisel daje tu polno zmožnost naknadnega pomena. »Potlačena predstavna ali miselna vsebina lahko torej prodre do zavesti, pod pogojem, da jo je mogoče *zanikati*. Zanikanje je način, kako potlačeno vzamemo na znanje; pravzaprav je že odprava potlačitve, seveda pa še ni sprejetje potlačenega.«⁴² Karte so položene na mizo in v citatu je zajeto bistveno – prvič: Zanikanje je pogoj možnosti, ne pa odvzem, subtrakcija ali izničenje nečesa. Rezultat zanikanja je ta, da pacient dejansko sprejme vsebino (mati), pa čeprav zgolj na intelektualni ravni. Intelektualno sprejetje pa žal ne prinaša odprave

potlačenega. Nezavedno je odprtje – pomen razkrije dimenzijo izza pomena, kot njegova torzija, popačenje ali vrzel, skratka, kot medvrstičje pomena. Drugič: Nezavedno je bitje površine govornice, nenavadne površine, spodvite vase in v presežku s samo seboj, ki nam ne da miru. Površina ravno zato, da ne bi zašli v govor o globini odnosov, na mater kot skrito vsebino, ostati moramo pozorni na delo cenzure. Kakšna je pravzaprav vloga cenzure? Cenzura je (uraden) pregled besedila – besed, namenjenih javnosti. V Freudovem primeru gre prav za *izgovarjanje* (v obeh pomenih besede: nekaj izgovarjati in izgovarjati se) pred javnostjo, ki je zdaj utelešena v analitiku. Pogosto gre za predelavo ali izbris spornih delov besedila pred objavo. V prevodu: gre za nekakšen ovinek – sito, za filtracijo in predrugačenje besed, vendar ne prepoved, temveč odprtje možnosti nekemu rekanju – objavi – cenzura protislovno šele nečemu omogoča objavo, in na to ne smemo pozabiti.⁴³ Tretjič: Nezavedno kot bitje površine nekaj izreče, nekaj se zareče in zareče se na način, ki navidezno razkrije skrito dimenzijo govora (potlačeno vsebino), a v resnici ta »zareči se« šele ustvari možnost logične predhodnosti in iz tega vidika je nezavedno treba razumeti kot bitje reprezentacije – nekaj se, vsaj navidezno, reprezentira.

Vračamo se na govorico: če smo do zdaj mislili, da je govor vez med mislijo in zunanostjo, da zgolj nekaj sporoča in komunicira, se na nekaj referira in imenuje, potem postaja vedno bolj očitno, da nezavedno nikakor ne gre v shemo omenjenih relacij: »Nemara gre za prelom s samo idejo korelacije jezika in sveta, subjekta in objekta, za prelom s predpostavko, na kateri je jezik zasnovan.«⁴⁴

Problem, ki se ga pogosto naslavlja na lingviste, je predvsem v *zamejitvi* jezika, kot tudi govora/govorca in izjave na preddoločeno idealnost oz. umetno konstrukcijo – jezik tako zapade izven udejanjanja, izven prakse govornega jezika v lingvistično konstrukcijo, ki odvzame precejšen del »pomensko-izjavljalnega« spektra. Od tod izhaja tudi Lacanova »lingvisterija« in govor je jeziku – jeziku, ki označuje prekoračitev simbolnega, moment njegove polifonije in razpršenosti pomena, jeziku, ki hodi proti vsakršni možnosti vzpostavitve pravil komunikacije. Tudi Deleuze in Guattari izrekata svojevrstno kritiko lingvistiki, ko vztrajata na izjavah kot asemblažu, ki je vpet v svet, odvisen od časa – zgodovine in pripet na telo izjavljalca – vsako telo izjavlja besede drugače. Izjave dobijo materialnost, ki bi jim sicer spolzela med prsti bolj rigidne jezikovne strukture, te iste izjave dobijo določeno moč, zven in glas – dobijo dogodkovno dejanskost. Pri njiju preprosto ni govora o informativnosti ali komunikaciji, temveč izjave postavljajo osnutek bojnega polja – zavzemajo določen prostor, se referirajo med seboj in povzročajo različne silnice, skratka, izjave so politične, borbene, vzpostavljajo pozicije pripadnosti in območja nadvlade

41 Freud, Zanikanje, str. 7.

42 Prav tam, str. 8.

43 Tu se seveda opiram na Zupančič, Med dvema ne, str. 63.

44 Dolar, *Bit in njen dvojniki*, str. 177.

itd. Če je res, da lingvistika prepogosto odtuja govornico od njene dejanskosti, jo na tistem potisku v sistem idealnih okoliščin, potem imamo tu dvakrat oprava z govornico v njeni življenjski dimenziji.

Kletvice: »Pra*ica« je vse prej kot pravica in nas tako rekoč nemudoma interpelira, ulovi naš pogled in nas prebode. Preden bi razbrali pravi pomen, vzrok in željo, nas grde besede, zmerljivke, ki si izborijo naslovnika, vzpostavijo lastno polje moči, užalijo. Žaljivka je lingvistično topa beseda, a izjemno ostra v smislu dogodka – to so besede, ki ne temeljijo na razumevanju, ampak prepoznavi, včasih celo ne ciljajo na določeno občinstvo, kaj šele da bi pomenile prenos nevtralnih informacij. To so besede, ki četudi nič zares ne pomenijo, zarežejo v telo in tu je njihovo mesto. Barthes je za *punctum* dejal, da kot puščica prileti iz podobe, in enako se dogaja z zmerljivkami – izvzamejo se iz govora, osvojijo prostor in čas, odzvanjajo ter preglasijo ostale besede: »Najslabše besede oživijo v nas, vampirsko [vampirically].«⁴⁵ Žaljivke so besede, ki se zasidrajo v telo – besede, ki se transformirajo v čutnost in četudi se ne poistovetimo z njimi, odzvanjajo v spominu in telesu. »Beseda je meso postala.« Najverjetneje jih ravno naša borba, naše odklanjanje in odsmišljanje še toliko bolj zarinejo kot trščico v duha. Obtožbe vedno padejo na plodna tla in tudi vedno obrodijo. Očitno je plodnost tal bolj odvisna od grde besede kot pa od njenih lastnosti. Žaljivka se ne ozira na pomen, ne na strukturo in tudi ne na pravilnost – lingvistika ji z vsem miselnim aparatom ne pride prav blizu – in kar je še najhuje, ni niti »avtorsko delo«. Zmerljivka je najosnovnejši avtopilot jezika – priklopimo se nanj in ne da bi jo zares mislili ali jo vsaj priredili za nekoga, si jo sposodimo v naboru (ki je v slovenskem jeziku sicer zelo skromen), pogosto prav tisto, ki nam prva pride na misel, in jo izstrelimo iz ust. V redkih primerih je preiščljiva in lansirana taktično, v pravem času in okoliščinah, pogosto je odločilnejša intenca govornika – ta prizadene, četudi je beseda, ki ustreza simpatični živali ali kakšnemu »opravku« – pomen žaljivke se bo čudežno sestavil. Žaljivka je pogosto prenos intence mimo pomena.

Zmerljivke nas lahko poučijo o nečem, kar se pogosto izmikata lingvistični analizi. Lecercler navede štiri presenetljive lastnosti. Prvič: žaljivke razkrijejo samo dejstvo, da jezik v prvi vrsti ni kolektivno sodelovanje in izmenjava informacij, temveč *poimenovanje* (naming) – jezik poimenuje, označi in določi. Drugič: grde besede so načini delovanja in akcije, ne toliko reprezentacija stanja stvari. Besede nekaj počnejo in videti je, da sta reprezentativno zrcaljenje oz. odslikava sveta zgolj »iluzionistični konsenz«. Tretjič: kot že omenjeno, te besede povzročajo bolečino, nezadovoljstvo in skrb. In še nazadnje, zmerljivka je »lingvistična odtujitev« – te besede so »odrezane« od lingvističnih kategorij; ne upoštevajo sintakse, ne slovnice in ne pomena. Jezik kletvic ni skoraj nikoli skladen z jezikom kot lingvistično

strukturo. (Ne bom našteval kletvic v tujih jezikih, s tristo kosmatimi pa si težko pomagamo. Slovenski jezik goji strast v tujih besedah.)

Jezik ima več dimenzij, a te vpenja v lastno površino. *Neskladje, to je jezik* – to je njegov prvi in najočitnejši učinek. Vsa naštetja »odstopanja«, pri čemer seznam še zdaleč ni izčrpen, niso izvenjezikovni pojavi, ampak gube njegove površine. Ujetost v jezik je torej dejanska, a vse prej kot neproblematična. Prvič: težko jo je enoznačno afirmirati, ker se mu meje neprestano spreminjajo – jezik se razrašča ob mejah. Drugič: ujetost ne pomeni ukleščeniosti. Ujetost je v tem primeru bolj sinonim za zmožnost, lahko se povsod razraste, pa čeprav se razraste kot jezikovnost. Na tem mestu se že kaže odgovor na Deleuzeov boj proti ustaljenosti in ukalupljanju misli v jezik (t. i. *common sensu*, ki ga navaja Lecercler na začetku poglavja – jeziku, ki ne odpira, ampak uklešča misel v naučene fraze, klišeje in avtomatizme). Prava razvezava misli ni preprosto v razpršitvi pomena. Bojim se, da bi radikalna jezikovna razvezava povzročila nepričakovan obrat v nesvobodo (znakovnost ali fiksiranost na označevalce), ne v odprti jezik (umetnosti), kot tudi ne razpletanja pomena in proliferaciji smisla, temveč prelom v shizofrenijo in posledično v globoko nerazumevanje. Raznolikost bi se s tem izgubila. Jezik pomeni napetost med pravilom in njegovo razvezanostjo.

Mislím, da obstaja še druga jezikovna pot samopreseganja – merím na konstrukcijo misli, ki je povsem domišljena, a še ni ponotranjena in vpeta v širši kontekst misli – natanko ta »vidim, a ne verjamem svojim očem«. Zdi se, kot bi ta pozicija v grobem ustrezala prezrcaljenju nezavednega; nezavedno je to, česar nismo vedeli, da vemo, in ko pride na plan, bi ga najraje zatrlí, ker preveč razkrije zvezanost z nami – v tem primeru pa nastopi obrat, domišljeno vemo, da še ne vemo oz. razumemo. Za obe bi pa lahko rekli, da ju lahko intelektualno dojamemo, a ne sprejmemo njunih konsekvenc. Govorím o teoretski špekulaciji, do katere smo se lahko prikopali s trdim delom in strogo logičnim postopanjem, toda pripeljala nas je do še nerazumljivega in kontraintuitivnega dejstva, ki bo šele s časom postalo del vednosti in nadaljnjega razvoja. Druga pot je lahko matem oz. matematična paradigma, ta nas je (bila) zmožna pripeljati na Luno, pa čeprav je danes vabljivo odrešujoč Mars.⁴⁶ Zanimivo pa je, da lahko ta paradigma, ne glede na njeno konsistentno strukturiranost in samoreferenčnost, ostaja »brezosebna« in brezpomenska, vendar odpira nov svet in pušča sledi v realnem. Kot zapiše Alenka Zupančič: »Diskurz znanosti ustvari, odpre prostor, v katerem ima ta diskurz (realne) posledice. [...] Opravka imamo z nečim, kar najbolj dobesedno in od znotraj razcepi svet na dvoje.«⁴⁷ Govornica ima skozi znanstveni diskurz dvostrano delovanje;

45 Riley in Lecercler, *The Force of Language*, str. 46.

46 »Slednje je razvidno iz dejstva, da je znanstvenemu diskurzu uspelo izpeljati pristanek na Luni, pri čemer je mišljenje pričá vdoru nekega realnega. In to ne da bi imela matematika kakšen drug aparat kot govorni.« Lacan, *Televizija*, str. 78.

47 Zupančič, *What is sex?*, str. 79.

na eni strani to nenavadno samopreseganje lastne pozicije (mišljenja in vednosti) kot podaljšek, ortopedsko pomagalo človeka (in to se vidi pri tako osnovnih stvareh, kot je poskus seštevanja večjih števil, predstavljanja rešitve razporeditve stanovanja, pomoč pri memorizaciji itd., ki bi brez pomoči zapisa, risbe ali diagrama ostali povsem nepredstavljeni), na drugi strani pa je tu še učinek v realnem – svet se zares razcepi – modifikacija genske zasnove, uporaba antibiotikov in cepiv, razvoj računalniške inteligence in komunikacije, razvoj atomske energije in ne nazadnje poleti na Luno. To ni diskurz, ki bi se pripel na »čisto naravo«, ampak gre za »notranjanje« predružačenje narave in človeka. Samopregibanje jezika tako preseneti na različnih poljih, tako skozi jezikovna prešitja v poetičnem jeziku, kot tudi logično postopa v povsem neznano in nelogično, še neodkrito znanstvenega diskurza. Znova se vrnimo na reprezentacijo: zdaj lahko vidimo, da se besede ne prilagajajo svetu, da bi ga neudeleženo reprezentirale ali podvajale in indiferentno opisovale stanje stvari ter omogočale prosti pretok informacij, temveč ga *soustvarjajo*.

Slednja teza ne govori le o performativih, t. i. besedah, ki nekaj naredijo – o slavnem J. L. Austinovem primeru »I do (sc. take this woman to be my lawful wedded wife)«⁴⁸ oz. »vzamem« in od trenutka izrekanja se mora »ves« svet prilagoditi novi partnerski zvezi. Performativi ne reprezentirajo sveta, te besede ne opisujejo ničesar, prav tako niso pravilne ali napačne, temveč izrekajo akcijo – s tem ga tudi soustvarjajo in spreminjajo. A ponavljam, ne gre za performativnost besed in tudi ne bi bilo plodno nadaljevati le v tej smeri – na način: vsaka, še tako majhna besedica je dejanje, vzpostavlja razmerja moči, spreminja stanje stvari, odpira nov prostor, omogoča novo navezavo itd., lahko pa odgovorimo na začetno sopostavitev – reprezentacija proti performativnosti – že zdaj je jasno, da je reprezentativna logika neprestano prepredena s performativnostjo. Predvsem pa gre za to, da jezik, ali bolje govorico, razumemo tudi z vidika reprezentativnosti, a ta reprezentacija ne sme več biti preprosto »besedno podvajanje« sveta, jezikovna zrcalna teorija.

Meje jezika in reprezentacija

Jezik ni v celoti sistematičen, idealen in vase zaprt sistem, pri katerem je vztrajala strukturalna lingvistika – za strukturalno čistost je morala žrtvovati govor (parole). Govorec in kontekst sta bila namerno izpuščena, čeprav je že sam Saussure gojil skrite strasti, ki so se manifestirale v množtvu anagramov. Jezik prav tako ni zvedljiv na čisto funkcionalnost, ki je pogosto komunikacija v preobleki, jezik ni

namenjen zgolj izmenjavi informacij. Lecercle bi na tem mestu zatrdil: »Pri jeziku gre v enaki, če ne celo večji meri za dejanje kot za refleksijo in komunikacijo.«⁴⁹ Jezik utelešajo specifične okoliščine, jezik je praksa, stvar rabe in konteksta in iz tega vidika je morda celo pomembnejša konotacija kot denotacija, pragmatizem namesto semantike. Ali ni pripadnost – kot izreči stvari na »nepravilen« način, ki se ne podrejajo pomenu ali sintaksi – način uporabe neprimernih, neobičajno zvenečih besed prav zato, da izrazimo podrejenost določeni subkulturi in njenemu slengu. Ni pomembno govoriti eksaktno, temveč predvsem govoriti pripadniško.⁵⁰ Vsak jezik ima tudi zgodovino – jezik je zgodovina – je sedimentacija neke rabe, izjav, sloganov, pretakanja akcije in moči. Jezika ni možno oddeliti od »sveta«, v katerem se pojavlja – vedno je materialno pogojen; pojavlja se v določenem času in prostoru, je izraz nekega konteksta, družbenih norm, hkrati pa se spreminja in razvija v času, se preoblikuje in lahko postane celo neprepoznaven itd. Jezik torej ni brezčasen. Lecercle celo pravi, da gre za telo med telesi, nosilca afektov, zato tudi vztraja, da ne gre vztrajati na »notranji«, temveč bilo bi treba razviti »zunanjo lingvistiko«, v kateri ne bi bilo stroge razmejitev med jezikom in družbo. Interlokucija je bojno polje delovanja sil in moči, temu ne gre oporekati. A če zdaj poleg komunikacije, izmenjave razmerja moči, pripadnosti in performativnosti izjav prištejemo še (nezavedni) užitek v jeziku in užitek samega jezika – kontingentna srečanja, ki niso zgolj diferencialne narave, temveč presežki, ki se kažejo tako skozi anagrame kot tudi naključne zvočne podobnosti zdrsov in asociacij, zgostitve in premestitve nezavednega, ki je strukturirano kot govorica – bomo obstali pred zelo nenavadno in samoživno strukturo jezika.⁵¹ Tudi poetska funkcija

⁴⁹ Riley in Lecercle, *The Force of Language*, str. 128. V nadaljevanju se veliko naslanjam na to delo.

⁵⁰ Cf. Dennett, *Pojasnjena zavest*, str. 294.

⁵¹ Lacan gre v tem smislu daleč: »Označevalec je vzrok užitka. Kako naj bi brez označevalca zgolj pristopali k telesu, ki nam daje užitek? [...] Naj bo ta del telesa še tako nejasen in brezobličjen, pa je na telesu zmerom neki del, ki je označen kot opora užitka.« Lacan, *Seminar XX*, str. 23. Če nekoliko karikiram: ni telo tisto, ki uživa, temveč jezik. Brez označevalca bi del telesa ostal le naključen in nepomemben kos mesa.

⁴⁸ Austin, *How to do things with words*.

igra nezanemarljiv delež jezika. Skrita je natanko v tem, česar ni mogoče prevesti – kar ne nazadnje ni stvar komunikacije, ampak prepesnitve. Še bi lahko naštevali, a mislim, da ni potrebe. Jezik ima samostojno življenje. Nikoli ne bo postal povsem transparenten medij in ne glede na interpretacije, prevode in komuniciranja bo ohranjal samoživost, ki se je ne moremo polastiti – obratno, jezik se nas pollašča in govori skozi naša usta.

Sistematizacija jezika je očitno zgolj zasilni izhod. (Sistematizacija kot namenska regularnost je v zadnji instanci tudi sama učinek jezika. Ali ni zavedanje regularnosti že zmožnost odmika od nje same, pogled, ki sega čez rob, v samo zunanost in kot tak šele zmožen videti nekaj kot regularnost. Motriti regularnost pomeni, da je neregularnost že načela samo mejo.) In če jezik res ni podrejen komunikaciji, da ga ni mogoče utemeljiti in ujeti v njena pravila, potem je treba nasloviti še t. i. *the elephant in the room*, Lecerclov pojem *disfunkcionalnosti* – jezik moramo misliti tudi v registru odsotnosti funkcije ali skozenj. Ta ne predstavlja zgolj freudovskih spodrseljajev, jezikovne samovolje, ki »spregovori« skozi govorca mimo njegove volje in hotenja ter pripoveduje o mestih, ki bi jih želeli prikriti; in že pri tem primeru smo postavljeni pred samo nezmožnost delitve na »objektivno zunanost« jezika in subjektovo nezavedno željo. Spodrseljaj v prvi vrsti »ogovori« samega govorca, pa čeprav skozi njegova lastna usta. Disfunkcionalnost lahko razumemo tudi kot »poetično trpinčenje« (naprežanje, torzije, brezpomenskosti) samega jezika; to je dimenzija, v kateri se jezik ne trudi in ne pretvarja, da gre za nevtralni medij sporočanja pomena, temveč opozarja sam nase. Medij - jezik postane sporočilo. Brez spodletelega srečanja, zgrešene zunanosti ali referenta, brez spodletelosti ubesedenja, če bi ostali do konca vpeti v strogi indeksikalnost jezika, ne bi bilo govorice, pa tudi laži ne in resnice. Ali ni jezik ravno jezik po tem, da zgreši – da se ne prešije v popolnosti z »zunanostjo« in stvarjo samo, skratka, da ni znak? Jezik je svojeglavost. Mislim, da je tudi nasprotje od tega, kar se zdi na prvi pogled – sestave črk, označevalcev ali fonemov v enovito celoto – ampak zmožnost razkroja in razstavitve znakovnosti, ki se naknadno sestavlja v nove pomene. Jezik je razvezava nekega »skupaj«, neke enoznačnosti v konglomerat zvokov in govorica je neenakost znotraj samega rekanja. Vstop v govorico pomeni prestop v laž – v zmožnost nedobesednosti.

V disfunkcionalnem jeziku izraža lastno svojeglavost, pa tudi brezglavost, in to ne gre misliti le v pozitivnem registru. Tudi negativni register šteje, sem lahko prištejemo neizrekanje, odsotnost glasu ali tišino, ki v simbolnem dobitu pozitiven predznak (primer: odsotnost laježa pri Sherlocku Holmesu – »the dog that didn't bark that night«), še celo fiziološke pritikline – kašelj, smrkanje, jecljanje – vse je vpotegnjeno v vrtinec nepričakovanega

smisla in napetosti pomena. V simbolnem univerzumu lahko vse, tako ali drugače, spregovori, in še kako silovito spregovori. Sploh če je izven ustaljenosti, je zmožno prestrukturirati celoten govor. Ali ni psihoanaliza ravno »umetnost« mišljenja nepomenskih zatikljajev, spodrseljajev, tišin, skratka vsega, kar je obpomenu, njegova senca in torzija. Slednje me napeljuje na sum, ali niso govor in neskončni kanali komunikacije zgolj prikrivanje globoke nezmožnosti govora? Ponavljam: *Treba se je zavedati dialektičnega obrata smisla – prav to, kar je na prvi pogled hiba govorice, njena nezmožnost, nenatančnost in vselejšnja spodletelost, jo šele zares odpira in ji daje neznanstvo moč, tako laži kot spekulacije, smiselnosti in nesmisla, poetičnosti in resnice.* Transparenca pomena je zelo varljiva, čisti prenos informacije je tako rekoč iluzija nekega trenutka. Nikoli ne izrečemo prav tega, kar želimo, ker gre za nujen razkol med intenco in izrazom, pa tudi izraz je v nujnem presežku nad intenco – na srečo se stabilnost »komunikacije«, t. i. dober okus in pravilno vedenje ohranjata prav zato, ker se o izrečenem ne sprašujemo več, kajti le malokatera izjava bi ne prenesla še tako rahlega dvoma. Ustrežanje in prenos pomena sta uporabniška iluzija, iluzija komunikacije. A kaj, ko imamo psihoanalizo, ki neprestano napenja ušesa, lovi zatikljaje prenosa »komunikacije«, pa tudi umetnost, ki preži nad vsako vrzeljo in iz nje poskuša oblikovati delo. Pred vprašanjem, kaj je umetnost ali kakšne so njene lastnosti, se je treba vprašati: Kje se umetnost nahaja in zakaj se pojavlja ravno na mestih realne zagate? Za sodobno in modernistično umetnost si celo upam postaviti masivno tezo, da je umetnost pred vprašanjem kvalitete, vprašanje topologije.

Sklep: jezik je tvorba številnih meja, ki so zanj konstitutivne: »Meje jezika so nepreštevne, neštete in raznovrstne in lahko bi dejali, da v jeziku ni drugega kot stalno razmejevanje, jezik deluje le prek lastnih robov, na vztrajanje na meji s svojim drugim. Jezik je jezik le prek svojih meja, se pravi z njihovim prestopanjem.«⁵² Neizrekljivosti, torzije in lapsusi/glas, zvočnost in petje/smeh, kolcanje in kašljanje/performativi, lalangue in matemati – neprestano imamo opravka s samimi mejami jezika – očitno jezik ni samo znakovno bitje. Zastavlja pa se vprašanje, čemu sploh služi, če ni zvedljiv na sporazumevanje oz. komunikacijo, če ne odslikava dejstev in ne popisuje sveta ali stanja stvari in če v zadnji instanci sploh ni sveta zunaj, ki bi se mu jezik prilagal? »Slikovno teorijo govorice«, tj. besede in povedi kot podobe stvari je treba opustiti. Zakaj bi izvajali pritisk nad jezikom in v čem tiči strast do njegovega odstopanja, njegovih kontradikcij, zagat in neregularnosti, zakaj bi se spuščali v retorične figure in zatikljaje, zakaj je treba slediti pojavom nezavednega in homonimije, ki vpeljejo še glas, in k vsemu prišteti še grde besede kot transformacije besed v telo? Naj zastavim vprašanje še drugače; zakaj bi govorili o mejah jezika, njegovi disfunkcionalnosti? Zato, ker jasno vidimo, da vse meje prej ali slej postanejo notranje. Drugi odgovor: ker nimamo druge izbire – ne gre za

52 Dolar, *Bit in njen dvojniki*, str. 179.

to, da bi želeli odstopanja, ampak se v njih ulovimo. Tudi če se spustimo v strogo formalizacijo, bo ukrivljen jezikovni prostor prej ali slej naredil svoje – temu se reče delovanje jezika. *Jezik ne opisuje sveta, temveč ga izreka.* Manjši popravek: *svet sam se izreka skozi jezik.*

Zastranitev in medpomislek: novi materializmi so pogosto usmerjali topove v t. i. *linguistic turn* filozofije, posredno nekateri tudi v strukturalizem in poststrukturalizem, v korelacijo med jezikom (misli) uporabnika in njegove relacije do sveta. Meillassoux, na primer, postavi tezo o izgubi ali odsotnosti kakršnekoli misli sveta brez človeka – zastavlja vprašanje, kako misliti svet, ki ne bi bil antropomorfen, prikrojen videnju človeka in ne bi bil svet korelacije. Sprašuje se, ali mora relacija vedno predhoditi pogojem, na katere se nanaša. Kako misliti svet mimo subjektivne mediacije, kako zaostri misel, da se vanjo ne pretihotapi naše »videnje«? Odgovor na to zagato naj bi ponujala matematika in posledično diskurzivnost, ampak diskurzivnost, ki je prignana do »asubjektivne pozicije«. ⁵³ Če sledimo njegovi tezi, potem takoj, ko privolimo v korelacijo zavest-govorica in vzporedno mišljenje-bit, privolimo v neko ujetost (pa čeprav je diskurzivna ujetost prosojna kletka, skozi katero lahko projiciramo lastne misli), ki je ne zmoremo zares preseči – kot bi samopreseganje ne moglo zajeti sape in nikoli seči po *Veliki zunanosti* prekritičnih mislecev.

Prvo vprašanje v navezi na Meillassouxa, ki si ga je vredno zastaviti in ponavlja tezo Claire Parnet zgoraj, je: kaj pa, če je t. i. Velika zunanost oz. absolutna zunanost dejanski učinek vstopa v jezikovnost? Ali ni Veliki zunaj drugo ime za zagato simbolnega?

Drugo vprašanje: kako misliti moderno znanost, če ne kot odprtje novega prostora znotraj predpostavljene »mitične in neomadeževane« narave? Vdor diskurzivnosti (kot nastop jezika) spremeni Naravo na obeh straneh – predrugači njo samo v smislu intervencije v njo samo (v smislu znanstvenega dojetanja, sprememb in modificiranja), kot tudi naše dojetanje namišljene prvobitnosti, mitični moment njene čistosti – diskurz ima transformativno moč transformacije v prihodnost in projekcije v preteklost.

Tretje vprašanje je bolj retorične narave: danes v medijih veliko beremo o umetni inteligenci, o računalniški zavesti, o zdaj že vsesplošno razširjenem chatGPT (za katere ne smemo pozabiti, da so bili osnovani na t. i. LLM, *large language model*, na nevronske mreži z izjemnim številom parametrov, ki se uči iz že obstoječih podatkovnih baz - besedil – z drugimi besedami,

⁵³ Meillassoux, *Po končnosti*. Meillassouxov argument je vselej bolj pazljiv in usmerjena predvsem proti korelaciji, a vselej znotraj diskurzivni, posredno jezikovni – torej ne gre za radikalnejšo a verjetno tudi hitropotezno kritiko diskurzivnosti in sveta izven njega (smer katero nakazujejo nekateri drugi zagovorniki novih materializmov). Več o tem Harman, *The quadruple object*.

gre za prisvajanje že obstoječe kulture, in če smem dodati, kulture v njenem povprečju). Vprašanje je torej, ali ne bo odvijajoče se desetletje priča novemu učinku jezika. Morda nas bo Veliki zunaj presenetil natanko v notranjosti, kot strogo diskurzivna entiteta, ki se samoodtuji oz. ki je za naš pogled nedostopna, t. i. *black box*. (Zaradi tega se pojavlja tudi veliko zaskrbljenih debat in odprtih pisem kot poskus zaustavitve razvoja umetne inteligence.) Veliki noter je hrbtna stran našega najobičajnejšega govora – naš govor, naša vednost in naša prepričanja, skratka, naše besede se nam kot tuje vračajo v odmevni komori; in če je *linguistic turn* odpiral nov pristop do sveta, potem se je ta *turn* znova zasukal, a v nasprotno smer; če je diskurz predhodno osvetlil del družbenega, je zdaj videti, kot da se je pripravil na delo zakrivanja. ⁵⁴ Ampak, kaj nas zares preseneča, če ne ravno to, da dobivamo odmev nas samih? Mislim (oz. začasno zgolj špekuliram), da je pred vprašanjem o samovolji in oblastnim učinkom črne škatle treba preusmeriti pozornost na našo stran – ne, koliko bo veliki AI zares podoben nam in nas tako neprestano varal, temveč koliko mu bomo sami postali podobni? Morda nisem bil dovolj jaseen – pravo odtujitev ni treba iskati v Velikem zunaj izven diskurzivnosti, ker tako zgolj nasedamo učinku jezika, marveč na samih robovih jezika.

—

Kaj se zgodi, če sprejmemo tezo o vpetosti jezika v svet, jezika kot dela sveta, njegovega veziva? Ali ima pri vsem tem reprezentacija sploh še kakšno vlogo in ali ni potem odveč vztrajati pri njuni povezanosti? Na samem začetku smo postavili tezo, da je reprezentacija strukturirana na način jezika oziroma (vizualna) reprezentacija ni nič drugega kot (vizualni) jezik, toda ne zgolj jezik formalne strukture in pravil, temveč tudi muhasti jezik. Iz tega sledi, da reprezentacija ni več znakovne narave, temveč reprezentacija, ki ne bi bila podvajajoča v klasičnem smislu, ampak razdvajajoča.

⁵⁴ Iz podobnih pomislekov izhaja tudi naslov knjige Jamesa Bridlea, *New Dark Age*.

Periodični tisk

- Dolar Mladen. Matem in *lalangue*, filozofija in sofistika. *Problemi* 57, 2019, št. 9/10, str. 31–54.
- Freud, Sigmund. Zanikanje. *Problemi*, 48, 2010, št. 8/9, str. 5–12.
- Gailus, Andreas. Energični znaki. *Problemi*, 42, 2004, št. 3/4, str. 109–146.
- Kleist, Heinrich von. O postopnem dovrševanju misli pri govorjenju. *Problemi*, 42, 2004, št. 3/4, str. 101–107.
- Milner, Jean-Claude. Back and Forth from Letter to Homophony. *Problemi international*, 55, 2017, št. 1, str. 81–98.
- Zupančič, Alenka, Med dvema ne. *Problemi*, 48, 2010, št. 8/9, str. 61–84.

Literatura

- Aristoteles. *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Austin, John Langshaw. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Borges, Jorge Luis. *Analitični jezik Johna Wilkina*. Izbrana dela 6, Ljubljana: Cankarjeva založba, 2001.
- Bridle, James. *New Dark Age: Technology and the end of the future*. New York: Verso, 2023.
- Cassin, Badiou, Wismann, Dolar. *Ni spolnega razmerja*, Ljubljana: DTP, 2012.
- Cixin, Liu. *The Three-Body Problem trilogy*. London: Head of Zeus Ltd, part of Bloomsbury Publishing Plc, 2022.
- Deleuze, Gilles in Claire Parnet. *Dialogues*. Pariz: Flammarion 1996.
- Dennett, Daniel. *Pojasnjena zavest*. Ljubljana: Krtina, 2012.
- Dolar, Mladen. *Bit in njen dvojniki*. Ljubljana: DTP, 2017.
- Dolar, Mladen. *O glasu*. Analecta, Ljubljana: DTP, 2003.
- Eco, Umberto. *A theory of semiotics*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1976.
- Harman, Graham. *The quadruple object*. Washington: Zero Books, 2011.
- Jakobson, Roman. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1996.
- Lacan, Jacques. Odgovori na vprašanja študentov (Yale University, 23. 11. 1975). V: Aleš Pogačnik (ur.). *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, 1995, str. 89–93
- Lacan, Jacques. *Seminar III, The Psychoses 1955–1956*. New York in London: W. W. Norton & Company, 1997.
- Lacan, Jacques. *Seminar XX, ŠE 1972–1973*, Ljubljana: DTP, 1985.
- Lacan, Jacques. *Spisi. Instanca črke v nezavednem ali um po Freudu*. Ljubljana: DTP, 1993.
- Lacan, Jacques. *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana: DTP, 2010.
- Lacan, Jacques. *Televizija*. Ljubljana: DTP, 1993.
- Lecercle, Jean-Jacques. *Deleuze and language*. New York: Palgrave Macmillan Ltd., 2002.
- Meillassoux, Quentin. *Po končnosti: Razprava o nujnosti konstingence*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.

- Milner, Jean Claude. *Strukturalizem: Liki in paradigma*. Ljubljana: Krtina, 2003.
- Milner, Jean-Claude. *Jasno delo*. Ljubljana: Založba ZRC, 2005.
- Pfallerja, Robert. *Interpasivnost: Radosti delegiranega uživanja*. Ljubljana: Maska, 2019.
- Rancière, Jacques. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska 2010.
- Riley, Denise in Jean-Jacques Lecercle. *The Force of Language*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Virno, Paolo. *When the Word Becomes Flesh: Language and human nature*. South Pasadena: Semiotext(e), 2015.
- Zupančič, Alenka. *What is sex?*. Cambridge: MIT Press, 2017.



Soodnosnost praznine in substance

Začnimo z vrčem. Natančneje, začnimo s setom vrčev in kozarcev za vodo po imenu Gubanka avtorice arhitektke, oblikovalke in raziskovalke Janje Lap. Prvi zapis o njenih vrčih najdemo v reviji *Sinteza* iz leta 1966. V članku avtorja Edvarda Ravnikarja je izpostavljeno, da je Janji Lap s pretanjenim in na videz minimalnim posegom v preprosto formo uspelo ustvariti vnaprej načrtovano gubo. Ta se na prvi videz bere kot odtis oprijema oblikovalke v organskem materialu, hkrati pa uporabniku omogoči, da se lažje oprime vrča med izlivanjem. Pri tem je Ravnikar še z navdušenjem zapisal: »Ni manj pomembnih delov, ki bi kazali preprostost forme v tem vrču za vodo s kozarcem. En del se preliva v drugega, ustvarja gladek obris in zbuja občutek simpatije med posodo in vsebino.«¹

Iz povedanega podčrtajmo dve misli. Prva se osredotoča na uporabo. Namreč, oblikovalka z dodanima gubama, kljub vnaprej jasno oblikovani formi in načinu uporabe, na izdelku še posebej poudari uporabo z označitvijo oprijema in s tem uporabniku omogoči dodatno oporo pri izlivanju. V drugi misli pa nas Ravnikar pravzaprav napelje korak dlje, in sicer k razumevanju soodnosnosti posode in vsebine. Torej tiste točke, ki sestavlja bistvo kritične analize v oblikovanju. Ali če slednje opredelimo z besedami Alaina Badiouja, v prepoznanem gre za razmerje med praznino in substanco.²

Martin Heidegger soodnosnost praznine in substance ujame v premisleku o pomenu reči z zastavitvijo vprašanja, kaj je vrč. Sta vrč stena in dno ali pa je to morda praznina, ki jo ustvarjata dno in stena ter s tem omogočata zajemanje (in izlivanje)? Ta praznina, ta nič ne določa torej le vrča samega, temveč tudi delo oblikovalca, ki vrč oblikuje in izdelava. Bistvo vrča je v zajeti praznini, v po navadi spregledanem nič, ki tekočini (ali zraku) omogoča, da vrč napolni ali izprazni. Torej, čeprav se vrč zdi nekaj glinenega, oprijemljivega, je to, kar se zdi, da je, bistveno zgolj toliko, kolikor ponuja možnost polnjenja in zadržanja potencialne vsebine. Pa četudi je slednja v primeru praznega vrča nič.³ Povedano drugače: bistvo je v nič, ki ni nič. Enako, kot je to razmerje temeljno za čitljivost pri branju. Slednje namreč ne gradi le zaporedja črk v besedah, temveč tudi praznine med črkami in besedami. Ali kot pojasni teoretičarka oblikovanja Petra Černe Oven, »vsakič [...], ko uporabljamo besede, se moramo odločiti, kako bomo uporabljali znake, prostor, na katerega jih postavljamo, ter metodo, s katero bomo

določali odnose med njimi.«⁴ Iskanje obstoječih odnosov in novih razmerij bo tudi izziv pričujočega prispevka: s pomočjo teorije bomo zasledovali načine svojstvenega branja objektov in potenciala, ki se ob tem poraja.

Zakaj je to bistveno? Bistveno je prav zaradi vzpostavljene komunikacije. Bistveno je zato, ker je pogoj za razumevanje podanega sporočila v tem, da smo mi – uporabniki – podano sporočilo sposobni prebrati in razumeti. Saj, če se vrnemo k primeru vrča, kot potencialni uporabniki moramo biti sposobni s prebiranjem izdelka razumeti, kako se z izdelkom ravna. Ob danem je treba poudariti: čeprav naše branje izdelkov poteka ves čas in se večino časa zdi preprosto, spontano in pogosto (zaradi same navade) na nezavedni ravni, pa dejansko ni. Prav vsak objekt od nas namreč zahteva razumevanje o ravnanju, uporabi, komunikaciji. V dokumentarnem filmu *Objectified* kritičarka oblikovanja Alice Rawsthorn pojasni, da je pri izdelkih, kot sta stol in žlica, maksima »oblika sledi funkciji« povsem jasna, in četudi takšnih izdelkov ne bi nikoli pred tem videli, bi v grobem lahko uganili, čemu sta predmeta namenjena. Povsem drugače pa je z novimi generacijami izdelkov, katerih osnova so mikročipi, saj, kot še pojasni Rawsthorn, »oblika nima več nikakršne povezave s funkcijo.«⁵ Zgovoren primer tega je mobilni telefon. Ta danes v sebi skriva številne funkcije, a nam sama oblika o vseh možnostih v nobenem pogledu tega ne komunicira. Slednje, po mnenju Rawsthorn, »tvori ogromno napetosti in številne konflikte znotraj samega oblikovanja.«⁶

Povedano drugače, za uspešnost uporabe je od nas zahtevana dodatna sposobnost branja, tako imenovana vizualna pismenost, ki se jo – pogosto s pomočjo opazovanja – sproti učimo od rojstva. Spontanost rabe je zato le navidezna in šele objekt, s katerim ne znamo ravnati, nas prisili, da ugledamo sebe s pomočjo objekta. Prisili nas, da se zavemo, da smo mi sami vsebina, ki polni – sledeč Heideggerju – praznino objekta. Z danim zavedanjem prej zastavljena problematika branja objektov hipoma iz preproste naloge postane izjemno kompleksna. V primeru slabega oblikovanja pa hkrati še zakomplificirana.⁷

Richard Buchanan v tekstu z naslovom *Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice* v tem pogledu pravilno prepozna temelj oblikovanja, saj zatrdi, »če je kaj osrediščeno v oblikovanju, je to prav komunikacija.«⁸ In če je slednje na področju oblikovanja vizualnih komunikacij dano že v sam temelj poimenovanja in središčnega delovanja stroke,⁹ pa slednje po Buchanenu pravzaprav velja za širše polje oblikovanja. Z vstopom v širše polje oblikovanja pa Buchanan besedi komunikacija doda

⁵ Hustwit, *Objectified*.

⁶ Prav tam.

⁷ Cf. Norman, *Living with Complexity*.

⁸ Buchanan, *Declaration by Design*, str. 4.

⁹ Cf. Černe Oven, *Vizualne komunikacije in vizualna pismenost* in Černe Oven, *Artikulacija jezika prek transformacije z oblikovanjem*.

¹ Ravnikar, *Nova stekla Janje Lap*, str. 62. Več o njenem delu: Predan in Šubic, *Zakaj je vaza podobna hiši?*

² Badiou, *Manifest za filozofijo*, str. 123.

³ Heidegger, *Reč*.

še dve pomenljivi besedi, to sta retorika in argument. Saj, kot pojasni, obe po njegovem mnenju močno vplivata na naše razumevanje vseh predmetov, namenjenih za uporabo. Zato gre pri Buchananu pravzaprav za zvezo besed, ki se glasi: teoretično relevanten argument za oblikovanje.¹⁰ Pri tem je besedo retorika treba brati z angleškim, in ne slovenskim pomenom. Če v slovenščini navadno pod to besedo razumemo »spretnost, znanje govorjenja, zlasti v javnosti«,¹¹ z dodatnim negativnim pomenom »izbrano, a navadno vsebinsko prazno govorjenje; leporečje«,¹² pa se Buchanan v omenjenem besedilu seveda drži pomena v angleškem jeziku. Torej retorike »kot umetnosti učinkovitega govorjenja ali pisanja«, s pomembnim podpomenom: »proučevanjem pisanja ali govorjenja kot sredstva komuniciranja ali prepričevanja«. ¹³

Iz opisa izstopata dve besedi: učinkovitost in prepričevanje. Pri tem pa Buchanan nima v mislih površnega političnega agitiranja, temveč zatrdi, da so oblikovalci s številnimi izdelki (od pluga do računalnika) prav na podlagi prepričljive argumentirane komunikacije »neposredno vplivali (in seveda še vedno vplivajo) na delovanje posameznikov in skupnosti«. ¹⁴ Z oblikovanjem novih in preoblikovanjem obstoječih izdelkov »spreminjajo stališča in vrednote ter« – kot še doda Buchanan – »na presenetljivo temeljne načine oblikujejo družbo«. ¹⁵ Po njegovem mnenju gre za načine prepričevanja, ki na področju oblikovanja pogosto niso prepoznani, pa čeprav ti načini komuniciranja obstajajo že dolgo. Kljub dolgemu obstoju jih redko razumemo v celoti ali obravnavamo z vidika nadzora nad človekom na način, kot smo to sposobni na področju jezika prepoznati v kontekstu retorike, torej učinkovitega govorjenja ali pisanja. ¹⁶

Na tem mestu lahko spomnimo na še enega avtorja na področju teorije medijev, Marshalla McLuhana, in na njegovi preroški knjigi 20. stoletja, *Understanding Media: the Extensions of Man* (1964) in *The Medium is the Massage* (1967). V zadnjem naslovu – mediju kot sporočilu – se znova središči tema komunikacije, naše sposobnosti branja, naše pismenosti v kontekstu medija, prek katerega nam je sporočilo podano. ¹⁷ Saj, kot pojasni McLuhan, je po njegovem mnenju nujno, da se končno začnemo zavedati, da je karakteristika vsakega medija ta, da je »vsebina« medija vedno drugi medij. Na primer, če poenostavimo: vsebina filma je knjiga; vsebina pisane besede je tisk; vsebina pisanja je govor; vsebina govora je po McLuhanu misel, proces razmišljanja, ki je sam po sebi neverbalen. ¹⁸

¹⁰ Prav tam.

¹¹ *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, geslo: retorika.

¹² Prav tam.

¹³ *Merriam-Webster*, geslo: rhetoric.

¹⁴ Buchanan, *Declaration by Design*, str. 6.

¹⁵ Prav tam.

¹⁶ Prav tam, str. 7.

¹⁷ McLuhan in Fiore. *The Medium is the Massage*.

¹⁸ McLuhan, *Understanding Media*, str. 19.

Zadnje, torej ta neverbalni del z različnimi deli in ustvarjalnim procesom manifestiramo v oprijemljivo. Manifestiramo pa ga s pomočjo oblikovanja. In to oblikovanja v širšem smislu, torej prav vsega, kar je okoli nas (oprijemljivega, kot tudi neoprijemljivega). Ali kot še zapiše McLuhan, »to, s čimer se tu ukvarjamo, so fizične in družbene posledice oblikovanja ali vzorca, ki ojačajo ali pospešijo obstoječi proces. Kajti 'sporočilo' kateregakoli medija ali tehnologije prinaša spremembe razmerij, skale, spremembo hitrosti ali vzorca v polju človeških zadev.« ¹⁹ In prav zato – torej, ker en medij prek drugega posreduje sporočilo kot vsebino – je ta učinek toliko močnejši. To, kar v nadaljevanju še opozori McLuhan, je na naše nezavedanje posledica tega, kar se dogaja okoli nas. Slednje ilustrira izjava človeka, ki je sposoben reči: »Osebno oglasom ne namenjam nobene pozornosti.« ²⁰ Po McLuhanu je to izjava človeka preteklosti, človeka, ki očitno nekritično verjame, da okolje nanj nima nobenega učinka. Naivno še vedno verjame, da je vse tako, kot je bilo.

Kot še pokaže McLuhan, učinek tehnologije s pomočjo oblikovanja ne bo nastal na ravni mnenj in konceptov. To, kar naredijo, je, da izredno počasi, lahko bi celo rekli subtilno, spremenijo naše vzorce, naše občutke in mi se jim največkrat nevede in brez pravega upora počasi podredimo, prilagodimo. Naše okolje je torej v nenehnem stanju vseprisotnega (pre)oblikovanja, ki ga zaznamo le takrat, ko gre kaj narobe. Že naslednji hip je znova spregledano, odmaknjeno na rob. V svetu spektakla je na videz počasna integracija oblikovanja in tehnologije v družbo največkrat nevpadljiv pojav, in to navkljub svoji konstantnosti ter očitno izmerljivim učinkom. Prav zaradi zadnjega pa je po McLuhanu naloga vsakega »resnega« umetnika in oblikovalca v tem, da vsem nam omogoči vzpostaviti prepotrebno distanco. Kajti prav umetniki in oblikovalci so po njegovem mnenju strokovnjaki, ki se zavedajo sprememb v polju percepcije. Če tega koraka ne naredijo, čeprav vidijo spremembe, se zgolj konformistično podreajo logiki kapitala, umetno se še naprej slepijo, da slednjega ne vidijo, in odgovornost, da to prepoznajo ostali okoli nas, neodgovorno prelagajo na druge. ²¹

Distanca v polju oblikovanja je torej nujna, saj, kot pojasni italijanski filozof Giorgio Agamben v besedilu *Kaj je sodobno?*, biti sodoben dejansko pomeni, da se ne ujemo s časom, ki mu pripadamo. ²² Pri tem se z zahtevami časa ne izenačujemo in smo zato posledično neprimerni. In prav ta tako imenovana neprimernost lastnemu času, ta odklon, ta anahronizem nam pravzaprav omogoči, da dojamemo, zaznamo čas, v katerem živimo. Ali kot to v nadaljevanju dodatno pojasni Agamben:

¹⁹ Prav tam.

²⁰ Prav tam.

²¹ Prav tam.

²² Agamben, *Kaj je sodobno?*.

»Sodobnost je torej poseben odnos do lastnega časa, ki čas sprejema in se obenem od njega distancira; še natančneje – je tisti odnos do časa, ki čas sprejema prek faznega zamika in anahronizma. Tisti, ki se preveč popolno ujema z dobo, ki se ji povsem prilegajo v vsaki točki, niso sodobni, ker jim ravno zato ne uspe, da bi jo uzrli, ne uspejo upirati pogleda vanjo.«²³

Ko torej analiziramo oblikovano okolje, pa naj gre za preproste stvari, kot je žlica ali vrč, ali kompleksne objekte, kot je hadronski trkalnik Cern v Ženevi, ne moremo uiti Buchananovi trditvi, da »oblikovalci neposredno vplivajo na delovanje posameznikov in skupnosti, spreminjajo stališča in vrednote ter na presenetljivo temeljne načine oblikujejo družbo.«²⁴ Govorimo o oblikovalcu, ki je s svojim oblikovanjem retorično aktiven govornik in s teoretično relevantnim argumentom za oblikovanje posega v naš vsakodnevni življenjski prostor našega bivanja, delovanja in obnašanja.

Pri čemer je – če se vrnemo neposredno k temi vizualne pismenosti – ključno naslednje razumevanje: zato, da vse naštetu z oblikovanjem dosežemo, morajo po Joachimu Knapeju oblikovane stvari uporabniku ali naslovniku omogočiti vpogled v razpoznavne strukture.²⁵ Enako kot pri McLuhanu tudi tu v komunikacijskem smislu torej govorimo o objektu, ki razkriva. Če to dosežemo, bomo po Knapeju pri uporabniku spodbudili tri miselne procese:

»Prepoznánje (*anagnorisis*): govorimo o prepoznavanju strukturnih konvencij, ki uporabniku zagotavljajo potrebne informacije. Pri tem je pomembno, da je naslovník prejete informacije sposoben vključiti v svojo osebno zgodovino učenja, pri čemer pa mora iti za neko novost v strukturi (največkrat v funkciji in formi), zato da sploh lahko govorimo o odmiku od ustaljenega.

Vrednotenje: ta ne poteka le na povsem racionalen način ali zgolj na podlagi prepoznavanj priložnost ali izogibanja neugodnim situacijam, temveč v tej točki vstopijo v branje okolja tudi vse vrste čustvenih reakcij (pozitivne in negativne).

Retorika: ta se na koncu vedno manifestira v eni od odločitev. Cilj prepričevanja je ustvariti prednostno izbiro, ki jo naslovník sprejme na podlagi argumentov, ki jih poda oblikovalec s pomočjo nove strukture preoblikovanega objekta.«²⁶

Ko se vse tri točke branja objekta zgodijo, ustvarimo podlago za neposredni vpliv, za spremembo stališč, prostor za spremenjeno obnašanje. Slednje pa je ključno. S pomembnim dodatkom, ključno je takrat, ko raven spremembe ne ostane zgolj v načinu prilagajanja novi uporabi, spremenjenemu obnašanju, temveč takrat, ko uporabnika v branju razmerja med praznino in substanco spodbudimo k prepoznavanju novih možnosti preoblikovanja danih razmerij. K tvorjenju tako imenovanih novih uporabnosti v možnosti (pre)oblikovanja našega vsakdanjega okolja. Pod pogojem, da govorimo o možnosti, pri kateri oblikovanje vzpostavlja nujnost aktivnega vključevanja vseh nas. Da bi bili pri tem uspešni, pa je treba na strani oblikovanja vzpostaviti prej omenjeno Agambenovo distanco, treba je vzpostaviti – tudi na strani uporabnika – možnost za pogled od zunaj, za možnost decentralizacije obstoječih struktur. Namreč, ni dovolj delovati le znotraj danih okvirov, ki se zdijo vnaprej dani in nespremenljivi. Treba je videti tako tisto, kar se zdi nemogoče, kot tudi vse tisto, kar je pri vsakodnevnem branju označeno za običajno. Oboje je namreč največkrat izključeno, pogosto namerno spregledano.

Aktivno branje objektov

Manifestacijo za ustvarjanje podlag z neposrednim vplivom na posameznike in skupnost v 21. stoletju Dimitris Papadopoulos razdeli v manifestu *Generation M*. V njem napove, da bo to stoletje »obrti, snovi in fuzije digitalnega z materialnim«,²⁷ da bo to stoletje generacije, ki bo na mikroravni samostojno izdelovala in v večji meri preoblikovala obstoječe stvari.²⁸ Zato, da se bo takšna decentralizacija zgodila, pa bo ključno prav na novo vzpostavljeno branje objektov. Branje, ki bo spodbudilo novo raven razumevanja možnosti, ki nam ga oblikovani objekti in prostori v primeru preišljenega oblikovanja lahko omogočajo. Ilustrativna primera praktičnega eksperimentiranja decentraliziranih struktur oblikovalskega potenciala nakazujeta deli z naslovom *Hekanje gospodinjskih aparatov (Hacking Households)*²⁹ in *Kloniranje objektov (Cloning Objects)*.³⁰

23 Agamben, Kaj je sodobno?, str. 2.

24 Buchanan, Declaration by Design, str. 6.

25 Knape, Persuasion by Design?, str. 11.

26 Prav tam str. 17.

27 Papadopoulos, Generation M.

28 Prav tam.

29 Howard, Hacking Households in Sepič, Hacking Households.

30 Sepič, Cloning Objects in Sepič, Cloning Objects (video).

Pri prvem projektu, *Hekanje gospodinjskih aparatov*, so si avtorji za izhodišče kritičnega oblikovanja zastavili slabo prilagodljive in večinoma netrajnostno proizvedene gospodinjske aparate. Kot ključni problem so prepoznali zaprt sistem delovanja tradicionalnih gospodinjskih aparatov, ki ga prepričljivo ujame načelo »Ko gre nekaj narobe, je najcenejša rešitev ta, da aparat zavržemo in ga nadomestimo z novim.«³¹ Hkrati takšno zapiranje različnih tehničnih aparatov in naprav za uporabnika v praksi pomeni vnaprej odmerjeno povsem pasivno vlogo v procesu, saj mu je že v izhodišču odvzeta možnost aktivnega poseganja vanjo ali njene nadgradnje v smislu popravila, prilagajanja, preoblikovanja, pa tudi ustvarjanja aparatov s povsem drugimi nameni. Pri drugem projektu, *Kloniranje objektov*, pa avtorji pod vprašaj postavijo potrebo po lastništvu informacij in patentiranju intelektualnega dela s strani oblikovalcev ali proizvajalcev.³² Tudi v tem primeru oblikovalci podvomijo o obstoječem tržnem sistemu nastajanja in proizvodnje izdelkov, kar jih spodbudi k razmisleku in iskanju drugačnih načinov reševanja vprašanj, ki se vežejo na razvojni proces oblikovanja izdelkov.

Pri iskanju odgovora na prepoznane probleme so oblikovalci pri projektu *Hekanje gospodinjskih aparatov* razvoj in proizvodnjo izdelkov zastavili na način razvoja (odprtokodne) programske opreme.³³ Razvijali so sistem programiranih predmetov, ki uporabniku omogočijo sprotno prilagajanje namena izdelka, s čimer ti postanejo samostojni v soodločanju, sooblikovanju in sorazvoju proizvodnje izdelkov. Uporabnik po novem prejme na prvi pogled zgolj kose, bloke materiala. Toda izkaže se, da je kolekcija blokov že iskani objekt. Objekt, ki ga bodoči uporabniki sami ustvarimo na podlagi potrebe. Odločitev, kaj bo in kakšen bo novi izdelek, je torej naša, saj bo nastali objekt ustrezal prav našim potrebam. Ali kot še pojasnijo avtorji: »Objekte je mogoče oblikovati, razvijati in proizvajati demokratično, ne pa na pristopu od zgoraj navzdol, od korporacije do potrošnika.«³⁴ Pri projektu *Kloniranje objektov* pa v izdelek vgradijo celotno informacijo za njegovo reprodukcijo. Tako izdelki sicer še vedno potujejo po obstoječi distribucijski mreži in so lahko tudi producirani znotraj nje, toda prav vsakemu posamezniku je dana možnost, da kose po potrebi v naslednji fazi dodatno izdeluje, preoblikuje in jih po lastni presoji distribuira naprej.³⁵

Izbrana projekta nista zanimiva zgolj zato, ker oblikovalec izstopi iz polja ponujanja končne rešitve potencialnemu uporabniku, temveč zato, ker skupnosti uporabnikov omogočita (in jo hkrati opolnomočita), da na vprašanja in potrebe, ki se ji porajajo, odgovarja samostojno, neodvisno, prilagodljivo glede na situacijo. Skupnosti omogočita aktivno

31 BIO 50. *Hekanje gospodinjskih aparatov*.

32 Sepič, *Cloning Objects*.

33 BIO 50. *Hekanje gospodinjskih aparatov*.

34 Sepič, *Cloning Objects*.

35 Howard et al. *Hacking Households*.

branje objektov, ki se lahko manifestira v iskanju novih uporab, s čimer oblikovalcem uspe, da uporabnikom ne le omogočijo dostop do znanja, temveč jim dajo orodje, ki jih opolnomoči za samostojno delovanje. Še več, s tem jim uspe preseči danes že tradicionalno pasivnega bralca, tako imenovanega neustvarjalnega potrošnika. Torej tistega, ki je že v izhodišču izključen iz potenciala vsakodnevnega spontanega oblikovanja. Ali še pomembnejše, spregledano in onemogočeno je tisto, kar bi se na strani uporabnika še lahko dogajalo, če bi pri njem aktivirali potencial za delovanje, če bi aktivirali potencial za razvoj nadaljnjih načinov uporabe, ki jih v času oblikovanja še ni bilo mogoče zaznati.

Za kako bogato vsakodnevno potencialno delovanje posameznikov lahko gre, nam izvrstno prikaže zbirka kubanskega oblikovalca in umetnika Ernesta Oroze. Oroza je z večletnim zbiranjem in popisovanjem ustvaril zbirko izjemno iznajdljivo in domiselno preoblikovanih vsakdanjih izdelkov, ki so jih Kubanci pretvorili v nove vsakdanje predmete.³⁶ Gre za izdelke, ki so jih po letu 1990, v času hude ekonomske krize, Kubanci oblikovali iz potrebe. Ali kot to označi Oroza, bolj ko se je kriza poglobljala, bolj se je med prebivalci povečeval potencial ustvarjalnosti. Vedno več je bilo izvirnih rešitev za potrebe, s katerimi so se vsak dan srečevali. Posledično je Oroza zbrane izdelke iz omenjenega obdobja označil za odličen primer tehnološke nepokorščine, saj očitno kažejo popolno nespoštovanje do končne oblike in funkcije vsakdanjih izdelkov, izdelanih v podjetjih. Zbrani izdelki so bili nove tehnološke reinterpretacije znanja s področja elektronike, inženirstva in oblikovanja. Nastali objekti so kazali visoko stopnjo improvizacije in domišljenosti, ki je daleč presejala s strani izvirnih oblikovalcev začrtane meje (po navadi zgolj enega) načina uporabe predmetov. Preoblikovanju v nadomestek ni ušlo nič. Iz motorjev sušilnega stroja so nastali ventilator, stroj za poliranje čevljev in stroj za kopiranje ključev. Ali pa so iz različnih motorjev, kot so motor vojaškega tanka, naprave za škropljenje ali vodne črpalke, nastala motorizirana kolesa, znana pod imenom rikimbili.³⁷

Izbrani projekti (zadnji porojen iz nuje, prva dva pa iz želje po iskanju alternative) pravzaprav pomenijo dve strani istega kovanca. Njihov temelj je mišljenje posameznika. Posameznika, ki aktivno bere okolje, v katerem biva, prebrano razume in iz danega ustvarja nove uporabe, vse na temelju spodbujanja potencialnega novega mišljenja. Pri tem izbrani primeri presejajo navidezno aktivnost v izbiri vnaprej določenega. Brati jih je treba skozi očala italijanskega teoretika in oblikovalca Andree Branzija, ki v oblikovanju ne vidi več »pozitivnega odziva na funkcionalno zahtevo, ampak ustvarjanje samega povpraševanja; torej [oblikovanja] kot aktivnega posega v spreminjanje vedenja, ustvarjanje novih funkcij in novih svoboščin.«³⁸

36 Oroza, *Technological Disobedience Archive*.

37 Motherboard, *Cuba's DIY Inventions from 30 Years of Isolation*.

38 Branzi, *The Hot House*, str. 49.

Praktični primeri so v praksi pokazali enega od načinov preoblikovanja prepoznanega problema, rezultat preoblikovanja pa je ustvarjanje pogojev za nove načine uporabe. Problem, prepoznan v izbranih projektih, je bila ujetost oblikovanja izdelkov v zaprt sistem. S preoblikovanjem sistema v odprtega se je poleg pozicije izdelka v spreminjajočem se procesu nastajanja spremenila tudi vloga uporabnikov, z vključujočim potencialom novih načinov uporabe.



Ernesto Oroza, primer tehnološke nepokorščine: kolo rikimbili, ki ga poganja tankovski motor, Havana, 2005. Foto: Ernesto Oroza.

Zato je vsakič znova treba oblikovanje brati kot politično dejanje, pri čemer se morajo oblikovalci zavedati lastnega potenciala in odgovornosti za delovanje. Slednje pa nikoli ni preprosto, kaj šele samo po sebi dano. Prav nasprotno, zdi se, da se najprej – kot nekakšno izrekanje – nekaj zgodi, sama misel o tem, do česa smo prišli, pa se oblikuje šele naknadno. Pred tem mora namreč priti do razpoke, do zareze v obstoječem. Zgodi se neujemanje z danim kontekstom, ki od nas v na novo prepoznanem nelagodju zahteva ponovno polnjenje z vsebino, vzpostavitev novega razmerja med praznino in substanco. A zato, da se to zgodi, se je moral zgoditi prelom s tistim, kar je bilo. Prelom, ki se izraža iz razpoke, ki jo v agambenovskem smislu v temi uvidi oblikovalec ter jo z McLuhanovim pristopom naredi vidno še za druge.

Zgodi se torej prečenje ustaljenega, ali kot za oblikovanje zapiše Clive Dilnot, ta je pozicioniran v domeni možnega, saj ne temelji na predpostavki tega, kar je, temveč na predpostavki tega, česar ni.³⁹ Natančneje, temelji na vmesnem prostoru razumevanja tega, kar je, in tega, kar bi lahko bilo. S temeljenjem na možnosti, ki bi lahko bila (ali pa tudi ne), se po Dilnotu vzpostavlja točka trenja med raziskovanjem na področju znanosti in raziskovanjem na področju oblikovanja. Primarna značilnost znanosti je vendarle osnovanje védnosti na sistematični metodologiji in dokazih, ne pa na še tako utemeljeni domnevi potencialnosti, ki je vendarle še vedno »zgolj« domneva. V uvodu omenjeni Edvard Ravnikar leta 1969 slednje opredeli z naslednjo mislijo:

»Vse te neznanke so najbolj občutljive ravno v fazi dela designerja, saj programira potrebe v konkretnem prostoru in času. Drugače kot inženir, ki razvija samo čiste funkcije. Designer mora vedno računati s koščkom neurejenosti, z razpokami [...]. Če bi hoteli s kako drugo analizo priti do dna iracionalnosti imaginarnega, ne smemo pozabiti, da se take raziskave lahko delajo samo za nazaj, design pa le za naprej.«⁴⁰

S to mislijo Ravnikar dregne neposredno v bistvo oblikovanja, saj že takrat v oblikovanju prebere tudi tisto, kar se na prvi pogled ne vidi. Uvidi razpoko med govorjenjem o tem, kar je (pogled nazaj), in mislijo o tem, kar bi lahko bilo (pogled naprej). Hkrati pa se ves čas zelo dobro zaveda dejstva, da oblikovalec dela danes za jutri znotraj danih kontekstov. Prav zato se lahko dejanska sprememba prepozna šele za nazaj. Še več, največkrat se prepozna v potencialu za novo hotenje, v spremenjenih vrednotah, razširjenem védenju in, ne nazadnje, drugačnem vedénju.

39 Dilnot, *Ethics? Design?*.

40 Ravnikar, *Design*, str. 66.

VIRI IN
LITERATURA**Periodični tisk**

- Agamben, Giorgio. Kaj je sodobno?. *Likovne besede*, 2009, št. 87–88.
- Buchanan, Richard. Declaration by Design: Rhetoric, Argument, and Demonstration in Design Practice. *Design Issues* 2, 1985, št. 1, str. 4–22. <https://doi.org/10.2307/1511524>.
- Černe Oven, Petra. Vizualne komunikacije in vizualna pismenost: kriteriji in možnosti razvoja na didaktičnem področju. *Vzgoja in izobraževanje: revija za teoretična in praktična vprašanja vzgojno izobraževalnega dela* 53, 2022, št. 5, str. 10–18. <https://doi.org/10.59132/viz/2022/5/10-18>.
- Dilnot, Clive. Ethics? Design?. *The Archeworks Papers* 1, 2005, št. 2, str. 1–149.
- Knape, Joachim. Persuasion by Design? Design Theory Between Aesthetics and Rhetoric. *Design Issues* 37, 2021, št. 4, str. 9–22. https://doi.org/10.1162/desi_a_00654.
- Ravnikar, Edvard. Nova stekla Janje Lap. *Sinteza* 1/4, 1966, str. 62–64.

Literatura

- Badiou, Alain. *Manifest za filozofijo*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2004.
- Branzi, Andrea. The Hot House. *Italian New Wave Design*. London: Thames and Hudson, 1984.
- Černe Oven, Petra. Artikulacija jezika prek transformacije z oblikovanjem: zgodovinski, tehnološki in uporabniški konteksti. V: Jožef Muhovič, Jožef (ur.). *Umetnost med prakso in teorijo: teoretski pogledi na umetnostno realnost na pragu tretjega tisočletja*. Ljubljana: Založba Univerze, 2021, str. 101–124. <https://doi.org/10.4312/9789617128062>.
- Heidegger, Martin. *Reč*. Koper: Hyperion, 2000.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media*. London in New York: Routledge, 2001.
- McLuhan, Marshall in Quentin Fiore. *The Medium is the Massage*. London: Penguin, 1996.
- Norman, Don. *Living with Complexity*. Cambridge (MA): MIT Press, 2016.
- Predan, Barbara in Špela Šubic. *Zakaj je vaza podobna hiši? Od systemskega do fantazijskega z oblikovalko Janjo Lap*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje in Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, 2023.
- Ravnikar, Edvard. *Design*. Ljubljana: Pekinpah, 2017.

Viri

- BIO 50. *Hekanje gospodinjskih aparatov*. Dostopno na: <https://50.bio.si/sl/teme/hekanje-gospodinjskih-aparatov/>, pridobljeno 22. 9. 2023.
- Howard, Jesse. *Hacking Households*. Dostopno na: <https://jessehoward.net/projects.html>, pridobljeno 22. 9. 2023.
- Merriam-Webster*. Dostopno na: www.merriam-webster.com, pridobljeno 16. 9. 2023.

- Oroza, Ernesto. *Technological Disobedience Archive – archivo desobediencia tecnologica*. Dostopno na: www.technologicaldisobedience.com/, pridobljeno 22. 9. 2023.
- Papadopoulos, Dimitris. *Generation M. Matter, Makers, Microbiomes: Compost for Gaia*. Dostopno na: <http://eipcp.net/n/1392050604.html>, pridobljeno 22. 9. 2023.
- Sepič, Tilen. *Cloning Objects*. Dostopno na: <https://sepic.cc/filter/system/Cloning-an-object>, pridobljeno 22. 9. 2023.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Dostopno na: www.fran.si, pridobljeno 16. 9. 2023.

Video vsebine

- Hustwit, Gary. *Objectified*, 2009.
- Motherboard. *Cuba's DIY Inventions from 30 Years of Isolation*, 2011. Dostopno na: www.youtube.com/watch?v=v-XS4aueDUg.
- Sepič, Tilen. *Hacking Households*. Dostopno na: <https://vimeo.com/106824084>.
- Sepič, Tilen. *Cloning Objects* (video). Dostopno na: <https://vimeo.com/142627147>.

P E R
C E P
C I J A
N A D R E A
L I Z M A
I N P O T E N
C I A L

N J E G O V E
V I Z U A L N E
E K O
E P I S T E
M O L O
G I J E

Uvod

Pričujoči članek se bo posvetil ekokritičkemu razumevanju nadrealizma v vizualni umetnosti, predvsem nadrealističnih podob človeških in nečloveških agensov ter nenavadnih, fantastičnih okolij, ki jih navadno označimo kot ekscesne, šokantne, pa tudi bizarne. Zanimalo nas bo, kako je lahko nadrealizem kot eno izmed najradikalnejših avantgardnih gibanj danes izredno produktiven v kontekstu ekokritičkih raziskav. Najvidnejše znanstvene raziskave nadrealizma v zadnjem času namreč kažejo, da obstajajo močne ekološke težnje v nadrealistični umetnosti in teoriji.¹ V prispevku zagovarjamo tezo, da vizualna ekscesnost nadrealizma in nadrealistično razumevanje narave in okolja prispevata k ekološkemu svetovnemu nazoru. Tudi brez določenega konceptualnega predrazumevanja nadrealizem vzbuja interes gledalca in določena kontekstualizacija znotraj ekokritike lahko omogoči nadrealizmu, da postane dragoceno gradivo pri ekokritičkem načinu vizualnega opismenjevanja. Glede na stanje sodobnega sveta, zaznamovanega s klimatsko krizo in krizo biotske raznovrstnosti, bi takšni pristopi vizualne senzibilizacije s pomočjo umetnosti morali postati nujen sestavni del vzgoje in izobraževanja. Humanistični in družboslovni način razumevanja okoljskih problemov sta bila namreč do zdaj zapostavljena, čeprav vemo, da zgolj z naravoslovnim in tehnološkim delom ni mogoče spremeniti obnašanja ljudi.

Ekološki vidik umetniških del in ekokritički pristopi se vse bolj izpostavljajo v raziskavah znanstvenic in znanstvenikov tako na področju literarnih ved kot umetnostne zgodovine.² V ekokritički humanistiki gre predvsem za različne oblike kritike antropocentrizma, kapitalistične modernosti in napredka razvitega dela sveta ter poudarjanje medsebojne prepletenosti človeka in nečloveškega. Literarna in umetnostna zgodovina tako prevzemata nalogo, da znova premislita delo tako preteklih kot današnjih avtoric in avtorjev v luči sodobne teorije in hkrati raziščeta, kakšen vpliv ima umetnost na našo percepcijo in oblikovanje ekološke epistemologije.

Tema sopostavitve nadrealizma in ekologije odpira vprašanje, kako lahko vizualne matrice avantgardne umetnosti prve polovice 20. stoletja ponudijo novo razumevanje človeka in narave z možnostjo potencialnega prestrukturiranja odnosa do sveta in materije, ki nas obdaja. Ta pa vpliva na oblikovanje novih vsakodnevnih navad, ki so ključ za dejanske revolucionarne spremembe v smeri ekološkega vedenja.³ Vizualna umetnost in oblikovanje sta nedvomno gonilo družbenih sprememb, saj imata moč predrugačiti označevalec in popolnoma spremeniti dojemanje določenega objekta.⁴ V nadaljevanju bomo tako najprej izpostavili povezanost nadrealizma in ekologije prek ideje posthumanizma, nato bomo prešli na ključni umetniški postopek potujitve ter značilnosti epistemologije nadrealizma in nadrealističnega razumevanja objekta, da bi zaključili s predlogom razumevanja nadrealistične ekološke oz. ekoeistemologije. Na začetku velja izpostaviti dva nedavna znanstvena dogodka, ki pričata o tesni povezavi nadrealizma in ekologije v sodobnih humanističnih raziskavah in sta motivirala pričujočo raziskavo: zbornik *Surrealism and Ecology*⁵ in konferenca Mednarodnega društva za raziskovanje nadrealizma pod naslovom *All the Elements: A Periodic Table* (2021), ki se je s panelom »Surrealism's Ecological Ontologies, Epistemologies, and Aesthetics« posvetil obravnavi nadrealizma v luči sodobnega kritičnega razmišljanja o materializmu, estetiki in objektu usmerjeni ontologiji.

Posthumanistični projekt nadrealizma

V letu 2022 se je nadrealizem dvakrat znašel v središču največjih umetniških dogodkov in institucij. Velika razstava *Surrealism Beyond Borders* v Tate Modern je v duhu sodobnih študij t. i. globalne in svetovne umetnosti predstavila pluralizem nadrealizmov.⁶ Razstava je imela namen misliti nadrealizem širše, onkraj »klasičnega« nadrealizma, ki se je zgodil v Parizu v dvajsetih letih 20. stoletja. Stremela je k temu, da pokaže načine nadrealističnega subvertiranja realnosti in avtoritete ter gradnje novega sveta, ki je v nadrealizmu povezan z nezavednim in s sanjami – željami, ki nam sicer niso prezentne. Kot so zapisali ob razstavi: »Nadrealizem ni stil – ampak stanje duha.« Zaradi potenciala in moči, ki ju ima nadrealizem, pa tudi druga radikalna avantgardna gibanja, kot je dadaizem, danes med teoretiki prevladuje mnenje,

¹ Roberts, *The Ecological Imperative*; Roberts, *Surrealism and Natural History*.

² Steger, *Ekologizacija literarne vede*; Kusserow, *Picture Ecology*; Patrizio, *The Ecological Eye*; Dragona, *Degrowth and the Arts*.

³ Pedwell, *Revolutionary Routines*.

⁴ Germek, Pranjic, *Constructing New Signifiers with Aesthetic Intervention*.

⁵ Slavkova et al., *Surrealism and Ecology*.

⁶ D'Alessandro, Gale, *Surrealism Beyond Borders*.

da nadrealizem ni bil nikoli estetski projekt, ampak vedno politični, revolucionarni projekt.⁷

Naslednji ključni dogodek je 59. mednarodna razstava v Benetkah – beneški bienale, ki ga je kuratorica Cecilia Alemani nasloвила *The Milk of Dreams* po nadrealistični knjigi za otroke Leonore Carrington.⁸ Po besedah kuratorke je s temo nadrealizma želela odgovoriti na pritiske tehnoloških sprememb, vse večja družbena trenja, pandemijo in grožnje okoljske katastrofe. Tovrstna problematika je na razstavi protipostavljena temam reprezentacije telesa in njihovi metamorfozi, novim odnosom med individuumi in tehnologijami, človeškim in nečloveškim, svetom živali, telesom in Zemljo, odkrivanju novih hibridnih svetov in bitij ter novih identitetnih politik in lokalnega, avtohtonega védenja. Nadrealistična mešanica človeškega in nečloveškega, čaroben, magičen svet, v katerem se lahko telo spremeni oz. transformira, je ponudil kontekst za možnost nove definicije kategorij človeka in jaza.

Dadaizem in nadrealizem sta v vizualni umetnosti, literaturi, filmih, manifestih in performansih eksperimentirala s strategijami za pervertiranje in subvertiranje normativnega telesa, kar ni bilo zgolj rezultat upora proti družbenim normam, ampak je pomenilo predvsem raziskovanje in eksperimentiranje z novimi modeli individualne in kolektivne izkušnje, ki bi oblikovala »načrt možnega telesa«. Podobno se v tej umetnosti subvertirajo tudi monolitne, teleološke in racionalizirane definicije pojmov »človeškega bistva« in »jaza«, značilnih za zahodno kulturo. Nadrealistično eksperimentiranje z besedo, sliko in materialom je imelo namen izpodriniti človeško subjektivnost s tem, da je vneslo elemente sanj in nezavednega, hkrati pa je objektom in njihovim odnosom podelilo avtonomen (neodvisen od človeške subjektivnosti) estetski in pesniški značaj. Nadrealizem je lociral komunikacijo, pomen, delovanje in obstoj tudi onkraj človeka – kot nekaj, kar je inherenten del narave same. Tovrstno »harmoniziranje med človeškim in naravnim« oz. »fuzijo z nečloveškimi elementi narave« najdemo pri mnogih nadrealističnih umetnikih, kot so Joan Miró, André Masson, Roberto Matta, Gordon Onslow Ford, Toyen in Jacques Hérold.¹⁰

V kontekstu poigravanja z mejo med človeškim in nečloveškim je treba omeniti tudi teoretika Rogerja Cailloisa, ki je v svojem delu nenehno zavračal idejo, da je narava (skupaj s človekom) funkcionalna in utilitarna, s čimer je sledil Nietzschejevemu postulatam o razumevanju življenja kot nečesa, kar ni nujno usmerjeno v določen cilj, zaradi česar lahko omogoči »prostor za izgubo, tveganje, prosto igro in transformacijo«: »Ponovno,

nadrealistična kritika reduktivnega utilitarističnega pogleda na naravo predstavlja močno nasprotovanje argumentom družbenega darvinizma, ki uporabljajo naravne znanosti za legitimizacijo človekovega sebičnega interesa in ekonomskih načel konkurenčnosti, ki predstavljajo glavne ovire za ekološko transformacijo.«¹¹

Zgoraj omenjene značilnosti nadrealistične umetnosti govorijo o vidikih njene antiantropocentrične in posthumanistične narave. Posthumanizem razkriva novo perspektivo sveta, v katerem je človek izmeščen iz centra, statična subjektivnost je zamenjana s konceptom »nomadskega subjekta« in »postajanja«, materiji pa se priznavata njej lasten obstoj in delovanje.¹² Nadrealistični pogled nam daje možnost naučiti se opazovati asemblaže človeškega in nečloveškega, s katerimi se srečujemo v dnevnem življenju, ter razviti posebno posthumanistično etiko in skrb do okolja, s katerim smo v soodvisnosti.¹⁴ Z nadrealističnimi elementi fantazije, sanjskimi in nenavadnimi podobami okolja in pokrajine, notranjega in zunanjega življenja, hibridnih bitij, spletnjem nesopostavljivega, kar je vodeno z gonilom racionalne vizije ter nezavednega in sanj, imamo možnost dostopati do nenavadnega, fantastičnega sveta, ki nam sicer ni dostopen v vsakodnevem percipiranju našega okolja. Raziskovanje primerov nadrealistične umetnosti in fantastičnega nam lahko omogoči razumevanje globoke ekološke medsebojne povezanosti in »demokracije onkraj človeka«, ki ni vsakdanji pojav, ampak nenavadna izkušnja.¹⁵

Različni načini avantgardističnega distanciranja in preloma z vsakodnevnostjo so imeli cilj ponuditi prostor za izumljanje novih form in novega modela subjektivizacije. Nadrealizem je bolj kot katerikoli drugo avantgardno gibanje razgalil bogastvo vizualnega dožemanja odnosa med človekom in naravo. Nadrealistični pogled na naravo je kompleksen, čaroben, a tudi temen in ekscesen, zaznamovan tako s fragmentarnostjo kot organicizmom in medsebojno povezanostjo notranjega in zunanjega sveta. Tovrstno nadrealistično mešanje drugosti – drugih in drugačnih entitet – ter eksces nadrealistične percepcije daje možnost, da se človek znova znajde v stanju fascinacije nad svetom; rečemo lahko, da je nadrealizem zmožen oživitve.

7 Spiteri, *Convulsive Beauty*; Strom, »Avant-Garde of What?«.

8 Alemani, *Biennale Arte 2022*.

9 Adamowicz, *Dada Bodies*.

10 Roberts, *The Ecological Imperative*, str. 221–222.

11 Roberts, *The Ecological Imperative*, str. 224.

12 Braidotti, *Nomadic Theory*.

13 Bennett, *Vibrant Matter*.

14 Braidotti, *The Posthuman*; Tsing, *The Mushroom at the End of the World*.

15 Noheden, Jan Švankmajer; Morton, *Dark Ecology*.

Potujitev in deavtomatizacija percepcije

Pomemben postopek nadrealizma oz. nasploh avantgardnih umetniških smeri je potujitev oz. defamiliarizacija vsakodnevnega, s čimer se to odpira pogledu in refleksiji. Ta odmik od vsakodnevne percepcije z umetniško intervencijo je v formalistični teoriji pomenil postopek izmestitve nečesa iz siceršnjega, vsakodnevnega konteksta, s čimer se je dosegel efekt čudnega, šokantnega, zaradi katerega sta objekt in ozadje oz. njegov kontekst postala zares vidna. Potujitev omogoča vidnost objekta, hkrati pa daje možnost refleksije vnaprejšnjih predsodkov subjekta, njegovih verjetij itd. Gre za prvi korak, potreben za vzpostavitev dialoškega odnosa do okolja in narave. Potujitev so kot osrednji postopek umetnosti predstavili formalisti, in sicer je zasnovo za razumevanje deavtomatizacije v umetnosti prvi pojasnil Viktor Šklovski v eseju »Umetnost kot postopek« (1917), v katerem piše: »Avtomatizacija požira stvari, obleko, pohištvo, ženo in strah od vojne. 'Če vse zapleteno življenje mnogih ljudi poteka nezavedno, je to življenje, kot bi ga ne bilo.' In zato, da bi stvarjem vrnili občutek živosti, da bi jih začutili, zato, da bi bil kamen kamnit, obstaja tisto, čemur pravimo umetnost.«¹⁶

Nastanek postulatov formalistične teorije je bil tesno povezan s pesniškimi in intermedialnimi eksperimenti ruskih futuristov,¹⁷ ki so z novimi (vizualnimi in zvočnimi) oblikami (črke, jezika in glasu) želeli oživiti »okamenel« jezik z ekscesno pesniško besedo, kar naj bi prav tako privedlo do sprememb človeka in sveta. Jezikovni sistem je z vdorom vizualnosti (napisana/narisana črka) ali zvočnosti destabiliziral jezikovni sistem in naredil jezik in govorico znova vidno oz. čutno-spoznavno (estetsko). Iz teh idej nastanejo eksperimenti t. i. zauma ali transmentalnega jezika, dadaistične poezije in *parole in libertà*.¹⁸ Šklovski je v svoji prvi razpravi »Vstajenje besede« (1914) podprl eksperimente futuristov in jih prepoznal kot ključne za oživljanje »mrtvega« jezika v nov, živ jezik sodobnosti. Zagovarja postopke potujitve in otežene oblike, ki služijo za deavtomatizacijo zaznave v svetu »mrtvih reči«, ki jih človek ne občuti več:

»Zdaj je stara umetnost odmrta, nova pa še ni nastala; tudi stvari so odmrle – zgubili smo občutek za svet; podobni smo violinistu, ki ne čuti več loka in strun, v vsakdanjem življenju smo nehali biti umetniki, nimamo več radi svojih hiš in oblek in se lahkega srca poslavljamo od življenja, ki ga ne čutimo. Samo nastanek novih oblik lahko vrne človeku doživljanje sveta, stvari in ubije pesimizem.«¹⁹

Primer vizualnega potujevanja so dadaistični in nadrealistični kolaži in asemblaži, vsakdanji (*ready-made*) in najdeni (*objet trouvé*) predmeti, ki dobivajo v novem kontekstu in kombinacijah popolnoma nov videz in pomen.

Na področju oblikovanja in v okviru tematiziranja »globalne netrajnosti« je koncept potujitve uporabil Tony Fry v svoji knjigi *Defuturing: A New Design Philosophy*, v kateri zagovarja tezo, da je potujitev nujna za to, da nam nekaj postane znova vidno in misljivo (angl. *reviewable*).²⁰ Tako pomeni potujitev (»denaturalizacija in defamiliarizacija vsega, kar obstaja«)²¹ za Frya nujnost za kakršnokoli realno spremembo, saj smo v nasprotnem primeru primorani, da mislimo »novo« in »spremembo« v okvirih limite oz. obstoječega – torej netrajnostnega, evropocentričnega, antropocentričnega in produkcionistično naravnane oblikovanja, mišljenja in življenja.²² Fryevo delo je izredno pomembno, saj avtor izjemno lucidno poveže zgodovino oblikovanja s človeškim stanjem t. i. *defuturinga* – načrtnega uničenja prihodnosti oz. sveta, v katerem je odvzeta prihodnost ljudem in preostalim bitjem. Fry v svoji knjigi pokaže moč in težavo sedanjega narativa za naše vsakdanje delovanje v svetu. Prek raziskovanja zgodovine oblikovanja in človekovega odnosa do materialnega pokaže logiko vedno enakega antropocentričnega mišljenja in življenja, ki paradoksalno onemogočata prihodnost.

Objekt v nadrealistični umetnosti

Novo preišljevanje umetnosti, sveta in fenomenov skozi vizuro inovativnih in subverzivnih postopkov nadrealizma, kot je postopek potujitve oz. defamiliarizacije, je nadrealistom odprlo vprašanje epistemološkega statusa koncepta objekta in objektivnosti, s tem pa tudi vprašanje tradicionalno zastavljenih klasično-binarnih odnosov subjekta in objekta.

V eseju s pomenljivim naslovom »Križa objekta«, napisanem ob *Razstavi nadrealističnih objektov* v Galerie Charles Ratton v Parizu leta 1937, André

¹⁶ Šklovski, *Umetnost kot postopek*, str. 23.

¹⁷ Pranjic, *Formalne mistične prakse ruskega futurizma*.

¹⁸ Pranjic, *The Logic of Zaum*.

¹⁹ Šklovski, *Vstajenje besede*, str. 15–16.

²⁰ Fry, *Defuturing*, str. 60.

²¹ Fry, *Defuturing*, str. XX.

²² Fry, *Defuturing*, str. 37, 51.

Breton opozori na vzporedni liniji zgodovinskega razvoja znanosti in umetnosti, ki sta se zgodili v 19. stoletju. Primeri avtomatskega pisanja in radikalne kritike individualizma Isidore Ducasse in Arthurja Rimbauda (1870) na eni strani in vznik revolucionarne neevklidske geometrije (1830) na drugi, so po Bretonu pretresli samo osnovo prevladujočega kartezijanskega in kantovskega racionalističnega sistema mišljenja. In čeprav omenjena razloga za korenite spremembe prihajata z dveh različnih področij mišljenja – znanosti (matematike in geometrije) in umetnosti – je možno z njima detektirati pomemben obrat: radikalno spremembo čutnosti in senzibilnosti ter kolaps racionalnih navad uma, ki je podvomil o vrednosti kartezijanskega *cogita*. Vse to priča o novem odnosu do sveta, ki ga vzpostavlja radikalni uvid, da je možno razkleniti in na novo razkriti neskončne in še vedno neznane zmožnosti znanega sveta. Da sta to uvideli tako umetnost kot znanost, je za Bretona dodatna potrditev, da je pri modernem znanstvenem in umetniškem mišljenju na delu določena skupna strukturna identiteta.²³

Uvodne besede omenjenega Bretonovega eseja tako kažejo na potrebo po nekakšni primerjalni zgodovini znanstvenega in umetniškega delovanja in mišljenja. Breton namreč obžaluje, da ne obstaja knjiga o primerjalni zgodovini umetnosti in znanosti. Lahko rečemo, da je s temi besedami Breton postal pionir nove ideje in metodologije, ki danes dobiva vse več zanimanja strokovne javnosti, in to je natanko ideja nove epistemološke discipline – t. i. primerjalne epistemologije. Hub Zwart, veliki zagovornik in zastopnik primerjalne epistemologije, slednjo definira kot disciplino, ki kritično ocenjuje veljavnost in *vrednost* različnih oblik znanja, s tem, da priznava vednost ne samo znanstvenemu, temveč tudi umetniškemu mišljenju.²⁴ Tako recimo na področju raziskovanja in opazovanja naravnega okolja primerjalna epistemologija opozarja, da se ne moremo omejiti samo na znanstveno vednost o naravi, temveč da moramo upoštevati tudi umetniške prakse »spoznavanja« narave. Umetnost oblikuje specifičen epistemološki okvir, znotraj katerega se narava »pojavi« na določen način, ki ni preprosto reprezentiranje narave, kolikor gre bolj za komuniciranje z naravo na umetniški, pa tudi umetni način.

Uporabiti vsa inventivna sredstva znanstvenega in umetniškega delovanja in mišljenja je tudi Bretonova poanta. Breton tako predlaga združevanje *nadracionalizma* in *nadrealizma*, s čimer pravzaprav pritrdi ideji francoskega epistemologa Gastona Bachelarda, ki v besedilu *Nadracionalizem*, objavljenem istega leta kot *Kriza objekta*, pravi, da nadracionalizem mora biti v zavezništvu z nadrealizmom. Dojeta v novi fluidnosti sta oba sistema, tako sistem percipiranja kot sistem uma, odprla pot k novemu in drugačnemu doživetju in razumevanju fizičnega sveta. Bachelard v istem besedilu neposredno primerja »eksperimentalen

um«, ki bo vzpostavljen in usposobljen za reorganizacijo realnosti, z »eksperimentalnimi sanjami« Tristana Tzare, s katerimi se nadrealistično organizira pesniško doživljen svet. Nadrealistična logika je za Bachelarda izjemnega pomena, kajti ravno ta je potrebna, da bi lahko izrazili vse bogastvo konsekvenc impozantne matematične invencije neevklidske geometrije Lobačevskega, za katerega pravi, da je ustvaril »geometrijski humor«, povezujoč duh geometrije z duhom nečesa najbolj sofisticiranega. Toda namesto da bi se odzvali na inovativen potencial novega znanstvenega uma, nove znanstvene racionalnosti in duhovnosti, so se logiki (čemur Bachelard pravi »trmast podrealizem«) odvrnili stran od komaj odprtih zmožnosti. To, kar nagovarja Bachelard, pa pomeni ravno obratno – realizirati, dobesedno »nadrealizirati« novo racionalno svobodo na novo konfiguriranega znanstvenega uma. Ponovno pridobljena svoboda uma mora biti nadrealistično uporabljena, pravi Bachelard, kar pomeni, da mora razum doživeti svojo revolucijo. In za to revolucijo razuma se je treba vedno odločiti – izbrati je treba stran, kjer se stvari pojavljajo kot najbolj artificialne, kjer je razum najbolj v nevarnosti.²⁵

Sledeč Bachelardu, Breton tudi vztraja, da se morata nadrealizem in nadracionalizem povezati, ker tako nadracionalizem kot tudi nadrealizem nagovarjata enak slog mišljenja: prekiniti s starimi vzorci mišljenja ter se odpreti za objekte, ki se bodo osvobodili konvencionalne uporabnosti. Sklicujoč se na Bachelardovo vprašanje »Kaj je primordijalna metafizična funkcija Realnega?« in z odgovorom, da se to Realno ne more najti v neposredni danosti, je Breton najavil revolucijo koncepta objekta.²⁶ Če pustimo ob strani razlike med Bretonom in Bachelardom, bi lahko rekli, da revolucija objekta pomeni specifičen proces razpredmetenja objekta kot neposredne danosti oziroma pomeni proces denaturalizacije naravnega ter dehabitualizacije običajnega, vsakodnevnega, normativnega objekta.

Nadrealistični objekt je natanko objekt, ki nastane s procesom izmestitve, *dépayement*, modifikacije, odtujitve od običajnega konteksta. To ne pomeni, da je s tem procesom nadrealistični objekt manj realen ali nematerialen. Prefiks »nad« ne sugerira transcendence ali idealistično-racionalne ontologije. Ravno obratno, »nad« oznanja proces konstitucije tistega »realnega«, materialnega objekta, ki ostane v celoti nedosegljiv za navaden oz. avtomatiziran pogled. Nadrealistični objekt tako prekinja s formo avtomatizacije in običajnosti ter z načelom utilitarnosti in konvencionalne koristnosti in sili subjekt v izmestitev in v odtujevanje od avtomatiziranih navad. Navadni objekt je po drugi strani objekt komodifikacije, masovne potrošnje in kapitalistične fetišizacije. Nadrealistični objekt, objekt subverzivnega pogleda, je objekt prekinitve, ki je ustvarjen iz nepričakanega konteksta, nove permutacije in kombinacije

23 Breton, *Crise de l'objet*, str. 13.

24 Zwart, *Understanding nature*, str. 3–26.

25 Bachelard, *Surrationalism*, str. 186–189.

26 Breton, *Crise de l'objet*, str. 14.

forme ter razbija trdo tkivo biti ter objekt vzpostavi v transformativni fluidnosti, ki mu da možnost, da je na novo (iz)najden.

Za Bretona to pomeni, da se nadrealistični objekt vzpostavlja v postopku pozunanjenja nezavednih procesov in akta sanj, ki se prevajajo v neko določeno, konkretno formo. Salvador Dalí je po Bretonovih besedah nekaj podobnega naredil 1931, ko je nezavedno delo uma spravil v vidne, vizualne forme.²⁷ Dodajmo, da je nadrealizem s poudarkom na specifični zmožnosti vizualne forme, da ta neposredno in avtonomno uprizori nadrealistični objekt, odprl vrata za vzpostavitev še ene nove epistemološke discipline – t. i. vizualne epistemologije. Vizualna epistemologija je nova interdisciplinarna metodologija, ki uporablja koncept »epistemične slike«, ki jo razume kot samostojno obliko mišljenja – kot »vizualno mišljenje«, ki proizvaja drugačno obliko znanja kot besedilo, in ponuja bistveno drugačno logiko od jezikovne.²⁸ Znanstvene ilustracije na primer ne razumemo več kot didaktično orodje pisnega besedila, temveč kot posebno obliko produkcije in posredovanja znanja, ki ponuja nekaj »več« ali »nekaj drugega« kot besedilo samo. Prispevek nadrealizma k vizualni epistemologiji je več kot očiten v »vizualnem aksiomu« Renéja Magritta: med napisano frazo »To ni pipa« in sliko pipe je radikalna razlika. Tu gre za umetniško vizualno intervencijo, ki prekinja s hegemonijo jezikovne reprezentacije in nam sporoča, da jezikovna reprezentacija ni edini vir resnice o multiformni realnosti.

V tem smislu lahko rečemo, da nadrealizem s tehnikami denaturalizacije in dehabitualizacije ponuja priložnost za vzpostavitev radikalno nove ontologije objekta, fenomenologije pogleda (in celotnega sistema ekstremne vizualnosti) ter nove epistemologije umetniškega (vizualnega in pisnega) režima vednosti. S tovrstno ontološko, fenomenološko in epistemološko bazo nadrealizem dejansko omogoča oblikovanje novega odnosa do sveta.

Zaključek

V zaključku se bomo osredotočili na prispevek nadrealizma k ekokritičnim raziskavam, pri čemer bomo najprej izpostavili očiten paradoks med nadrealističnim in tradicionalnim ekološkim dojetjem narave.

Običajna definicija pravi, da je okolje celota vseh stvari v času in prostoru, celotno fizično vesolje, pri čemer pa je naravno okolje opredeljeno kot tisto, »kar je 'relativno nespremenjeno ali nemoteno s človeško kulturo'«. ²⁹ Navajeni smo, da povezavo med človekom in naravo razumemo na klasičen

²⁷ Breton, *Crise de l'objet*, str. 13.

²⁸ Klinke, *Art Theory as Visual Epistemology*, str. 1–8.

²⁹ Curtis, *Using the Visual and Performing Arts to Encourage Pro-Environmental Behaviour*, str. 4.

način dualistične logike interakcijskega subjekta in objekta interakcije, in ravno tako o interakciji človeka in narave menijo tudi vede, ki se posvečajo naravi in ekologiji. Na drugi strani pa imamo nadrealiste, za katere narava ni v nasprotju z domišljijo in fantazijo; imaginacijo namreč razumejo kot izredno pomemben medij. Nadrealizem uporablja »notranji model«, ki, upoštevajoč »notranjo izkušnjo« subjekta, razširja oziroma transformira klasičen, binaren model, po katerem je realnost nujno zunanja subjektivni izkušnji.

Na prvi pogled se nam lahko zazdi, da je med ekorealnostjo (realnost, ki je objekt raziskovanja ekologije) in nadrealnostjo (realnost, kot jo dojema nadrealizem) razcep, ki ga ni mogoče premostiti. Na eni strani imamo torej ekorealnost, ki zahteva od realnosti, da je »zelo realna«, kar pomeni, da potrebuje enoznačno, trdno vednost, osvobojeno slehernega mita, fantazije in iluzije o realnosti. Po drugi strani pa imamo umetniško in ustvarjeno realnost nadrealizma, ki komunicira z našo domišljijo in se manifestira skozi sanje. Toda, čeprav se spopad dveh različnih modelov dojetja realnosti zdi dokončen in nepremagljiv, je natanko nadrealizem v priložnosti ponuditi ekološkim teorijam novo matrico vizualne ekoeπισtemologije in novih kodov pismenosti, ki izhajajo iz ekstremne vizualnosti nadrealizma.

Kajti težava ekoloških ved ni v tem, da jim manjka vednosti o katastrofalnem stanju naravnega okolja, v katerem živimo. Ta vednost je namreč z vsakim dnem vse večja, širša, znanstveno poglobljena, razdelana in natančna. Težava je v tem, da *imeti* vednost še ne pomeni *razviti* družbene intervencije in *aktivirati* družbo, da bo začela radikalno spreminjati ekonomski, družbeni, politični in kulturni sistem, ki takšen, kot je zdaj, brez spremembe, nedvomno pelje celoten naravni sistem v propad. Tisto, česar kritično primanjkuje, je natanko drugačen pogled, drugačna imaginacija realnosti, ki lahko pokaže, da trenutno stanje stvari ni edino možno stanje stvari. V tem smislu nadrealizem z ekstremno vizualnostjo, osnovano na postopku potujitve, procesih denaturalizacije in defamiliarizacije, razvija novo percepcijo in razumevanje objekta ter narave, ki gre onkraj utečenih pojmov in definicij v ekologiji, kar predstavlja prispevek k vizualni pismenosti na področju okoljsko ozaveščene umetnosti in humanistike. Paradoksalno povedano, ravno z denaturalizacijo narave lahko delujemo dejansko radikalno, emancipatorično in trajnostno v smeri njenega ohranjanja.

Sklenemo lahko, da nadrealizem z novim razumevanjem narave, predstavljanjem sveta v njegovi čudovitosti in čudnosti ter s postopki potujitve, ki nam odtegnejo utečene vizualne in vrednostne sisteme, naredi določen objekt znova viden in občuten, zaradi česar ima možnost, da predrugači našo percepcijo in odnos do narave. Nadrealistično razumevanje in videnje sveta s tem lahko prispeva k razvijanju ekokritičnega svetovnega nazora ter na njem temelječih ekoloških odločitev in rutin.

VIRI IN
LITERATURA**Periodični tisk**

- Breton, André. Crise de l'objet. *Art and artists* 1, 1968, št. 4, str. 12–15.
- Germek, Magdalena, Kristina Pranjić. Constructing New Signifiers with Aesthetic Intervention: Using Coal in Design. *ZoneModa Journal*, 10, 2020, št. 1S, str. 121–132.
- Noheden, Kristoffer. Jan Švankmajer. Surrealism and Dark Ecology. *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture*, 42, 2017, str. 68–81.
- Pranjić, Kristina. Formalne mistične prakse ruskega futurizma. *Slavistična revija*, 67, 2019, št. 3, str. 479–486.
- Steger, Jožica Čeh. Ekologizacija literarne vede in ekokritika. *Slavistična revija*, 60, 2012, št. 2, str. 199–212.
- Strom, Kirsten. »Avant-Garde of What?«: Surrealism Reconceived as Political Culture. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62, 2004, št. 1, str. 37–49.

Literatura

- Adamowicz, Elza. *Dada Bodies: Between Battlefield and Fairground*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- Alemani, Cecilia. *Biennale Arte 2022 – The Milk of Dreams*. Woodbridge: Silvana, 2023.
- Bachelard, Gaston. *Surrationalism*. V: Julien Levy (ur.), *Surrealism*. New York: The Black Sun Press, 1936, str. 186–189.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Theory. The Portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. New York in London: Polity, 2013.
- Curtis, David (ur.). *Using the Visual and Performing Arts to Encourage Pro-Environmental Behaviour*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020.
- D'Alessandro, Stephanie, Matthew Gale. *Surrealism Beyond Borders*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2021.
- Fry, Tony. *Defuturing. A New Design Philosophy*. London: Bloomsbury, 2020.
- Klinke, Harald (ur.). *Art Theory as Visual Epistemology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Kusserow, Karl (ur.). *Picture Exology, Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 2021.
- Morton, Timothy. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye. Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- Pedwell, Carolyn. *Revolutionary Routines: The Habits of Social Transformation*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2021.
- Pranjić, Kristina. The Logic of Zaum. V: Perišić, Igor, Vladan Bajčeta (ur.). *Avangarda i komentari*. Beograd:

Institut za književnost i umetnost, 2021, str. 249–262.

- Roberts, Donna. The Ecological Imperative. V: Fijalkowski, Krzysztof in Michael Richardson (ur.). *Key Concepts*. London: Routledge, 2016, str. 217–227.
- Roberts, Donna. Surrealism and Natural History: Nature and the Marvelous in Breton and Caillois. V: Hopkins, David (ur.). *A Companion to Dada and Surrealism*. Oxford: John Wiley & Sons, 2016, str. 287–303.
- Spiteri, Raymond. Convulsive Beauty. Surrealism as Aesthetic Revolution. V: Erjavec, Aleš (ur.). *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*. Durham: Duke University Press, 2015, str. 80–112.
- Slavkova, Iveta, Anne Marie Butler in Donna Roberts (ur.). *Surrealism and Ecology*. Delaware: Vernon Press, 2022.
- Šklovski, Viktor. Umetnost kot postopek. V: Skaza, Aleksander (ur.). *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984, str. 18–32.
- Šklovski, Viktor. Vstajenje besede. V: Skaza, Aleksander (ur.). *Ruski formalisti: Izbor teoretičnih besedil*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984, str. 11–17.
- Tsing, Anna L. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton in Oxford: Princeton University Press, 2015.
- Zwart, Hub. *Understanding nature: case studies in comparative epistemology*. Dordrecht: Springer, 2008.

Viri

- Dragona, Daphne. Degrowth and the Arts. *Springerin*, 3, 2022. Dostopno na: [Springerin.at](https://springerin.at/en/2022/3/degrowth-und-die-kunst/), <https://springerin.at/en/2022/3/degrowth-und-die-kunst/>, pridobljeno 23. 4. 2023.

I
Z
K
U
S
T
V
O

D
I
G
I
T
A
L
N
I
H

M
E
D
I
J
E
V,
V,

N
E
V
R
O
M
E
D
I
A
L
N
O
S
T

I
N
N
E
V
R
O
M
O
R
F
N
E

T
E
H
N
O
L
O
G
I
J
E

Uršula Berlot Pompe

Uvod

Vsakdanja interakcija z digitalnimi mediji in dejstvo, da neposredno, fizično izkušnjo realnosti čedalje bolj nadomeščajo relacije v virtualnem okolju svetovnega spleta in družbenih omrežij, sprožata občutne spremembe na ravni spoznavanja in doživljanja realnosti. Te spremembe spodbujajo vprašanja o tem, kaj se dogaja z nami, ko reduciramo načine komuniciranja na raztelesen oblike interakcije na daljavo, ko uporabljamo interaktivne tehnologije in elektronske medije za namene komuniciranja in ustvarjanja, ter v kolikšni meri ti digitalni svetovi vplivajo tudi na načine doživljanja podob in vizualnosti v širšem smislu. Posledično nas danes zanimajo oblike sinhronizacije med telesom in strojem kot podaljškom telesa, načini prenašanja in shranjevanja podatkov v različnih medijih ter specifični vplivi digitalizacije na doživljanje in ustvarjanje podob. V tej perspektivi so nedavne interdisciplinarne (posthumanistične) raziskave na področju nevroestetike, eksperimentalne estetike in kognitivne znanosti osvetlile, kako se nevronske procese ujema z vizualizacijami in prenašanjem sporočil v elektronskem mediju ter kako se spreminja naša odzivnost na podobe glede na (analogni ali digitalni) medij, v katerem so posredovane. Govorimo o oblikah nevromedialnosti, ki opisuje dinamične prilagoditve med nevronskim in tehnološkim v interakciji s sodobnimi kognitivnimi tehnologijami. Obenem se medijske študije ukvarjajo z novimi oblikami tehnoloških vmesnikov, katerih razvoj usmerja uporabniška izkušnja, torej tehnološko prilagajanje mentalni ter fizični odzivnosti uporabnika. Opisane tendence spodbujajo k analitični refleksiji o funkcijah sodobnih elektronskih vmesnikov in k razmisleku o širšem pomenu nevromorfne tehnologije, kjer se v iskanju operativne podobnosti med naravnimi, cerebralnimi procesi in simulacijami umetnih nevronskih mrež zabrisuje ontološka razlika med naravo in tehniko.

Mediji v postdigitalnem času: vprašanje vmesnika

Že nekaj desetletij se z digitalizacijo vsakdana ukvarja teorija novih medijev, ki med drugim osvetljuje globlje spremembe doživljanja subjektivnosti in telesnosti v interakciji z digitalno virtualnostjo, ki jo posreduje ekran. Sodobni načini bivanja so vezani na uporabo zaslona, ki ima že dolgo zgodovinsko tradicijo: prehajal je oblike od klasičnega zaslona (renesančna slika, zamišljena kot okno v drug svet), dinamičnega zaslona (kino, video), interaktivnega zaslona (računalnik) do sodobnega prenosnega, haptičnega zaslona mobilnih naprav. V primeru klasičnega in dinamičnega zaslona je Lev Manovich opozoril na porajanje razcepa subjekta, saj ta v interakciji z virtualnim prostorom ustvari dvojno identiteto: hkrati obstaja v fizičnem prostoru lastnega telesa in v reprezentiranem, virtualnem prostoru zaslona.¹ Interakcija z ekranom predpostavlja negibnost telesa in hkrati dinamično mentalno projekcijo v prostorsko virtualnost, ta razcep subjekta pa je nekakšen kompromis za novo mobilnost slike.

Sodobne tehnologije virtualnosti z različnimi potopitvenimi učinki in interaktivnostjo ustvarjajo novo vrsto mobilnosti. Ob virtualni gibljivosti se je pred kratkim pojavila še dejanska mobilnost samega zaslona prenosnih digitalnih naprav (mobilni pametni telefoni, iPadi in prenosniki), ki uvajajo tudi drugačen način taktilnega gledanja. Ne gre za optično taktilnost, pri kateri vid pridobi taktilno funkcijo zaznavanja, ampak za dejansko taktilno in motorično interakcijo z napravo. Transparentnost medija je zamenjal haptični, mobilni zaslon; zaslon ni več le prozoren medij, ampak postane »tehnotelesna proteza, saj je telo tisto, ki je z dotikom prstov – performativno in na analogen način – sredstvo, ki sproži in ustavi digitalno reprodukcijo slik.² Sodobni novi mediji, zlasti tehnologije zaslonov na dotik, omogočajo, da so podobe dejansko bližje roki; prsti prevzemajo funkcijo oči in omogočajo »taktilno gledanje slik, ki jih lahko simultano gledamo, se jih dotikamo in z njimi ročujemo. [...] Kontemplacijo na določeni fizični razdalji je izpodrinila možnost potopitve v podobo, nekakšna poglobljena imerzija v umetniško delo. V dobi naprav z zaslonom na dotik živimo v imerzivnem, ne v kontemplativnem okolju.«³

Sodobne postdigitalne in postmedijske teorije umetnosti (Galloway, Thacker, Quaranta, Weibel) opozarjajo, da je danes, v času vseprisotne

¹ Manovich, *The Language of New Media*.

² Gallesse, *The Aesthetic World in the Digital Era*, str. 76.

³ Gallesse et al., *Behavioral and autonomic responses to real and digital reproductions of works of art*, str. 2–3.

digitaliziranosti družbe in z razvojem novih oblik interakcije z digitalnimi vsebinami (vmesniki na dotik), treba razmišljati onkraj optičnih funkcij zaslona in virtualnosti v smeri razumevanja kode in programske obdelave digitaliziranih podatkov. Postdigitalne teorije se usmerjajo k preizpraševanju materialnosti digitalnega, v smislu analize skritih struktur, kot so medmrežne tehnologije, jezik algoritmov in programskih procesov, ali preučujejo nove načine prepletanja digitalnega z realnim.⁴

V delu *The Interface Effect* Alexander Galloway vzpostavi historično in teoretsko distanco do Manovicheve teorije novih medijev, ki je teoretsko, kulturno in sociološko zrcalila prvo fazo internetne kulture, ki je v devetdesetih letih nosila revolucionaren naboj. Galloway opozarja, da »kar je bil nekoč subverzivni medij, je danes igrišče spektakla kot vsako drugo«⁵, in postavi pod vprašaj osnovno predpostavko Manovicheve knjige, »da je mogoče nove medije definirati s sklicevanjem na temeljni jezik ali nabor formalnih in poetičnih lastnosti, identificiranih v vseh vrstah novomedijskih objektov«⁶, ob čemer postavi pod vprašaj zlasti »modernistično« razmišljanje, da je digitalno v osnovi predvsem strukturno, abstraktno in sinhrono. Galloway meni, da je

»Manovicheva moč v opisu digitalnih tehnologij kot poetičnih in estetskih objektov. [...] Manovich ponuja številna opredeljujoča načela za digitalno tehnologijo in hkrati razkriva več mitov, ki jo obkrožajo. Petih načel – numerične predstavitve, modularnosti, avtomatizacije, variabilnosti in transkodiranja – ne gre razumeti kot univerzalnih zakonov novih medijev. Namesto tega opisujejo nekatere estetske lastnosti podatkov in osnovne načine, na katere se informacije ustvarjajo, shranjujejo in postanejo razumljive.«⁷

Medtem ko se je Manovich ukvarjal z genealogijo ekrana, Galloway osvetli dvojnost vmesnikov kot naprav, ki so hkrati površina (o kateri je pisal že Vilém Flusser), »ki pomeni dvodimenzionalno ravnino s pomenom, ki je vdolan vanjo ali posredovan skozi«⁸, in transparenten prehod, kot so vrata ali okno.

»Novi mediji postavljajo vmesnik v ospredje kot še nikoli doslej. Običajno nam pridejo na misel zaslone vseh oblik in velikosti: računalniški zaslone, kioski bankomatov, telefonske tipkovnice itd. [...] Pravimo, da so uporabniku prijazni ali uporabniku neprijazni. 'So intuitivni' ali 'niso intuitivni.' Kljub temu je precej običajno, da vmesnike razumemo manj kot površino, temveč kot

4 Berlot Pompe, *Interakcija z digitalnimi mediji*, str. 18.

5 Galloway, *The Interface Effect*, str. 2.

6 Prav tam.

7 Prav tam, str. 3.

8 Prav tam, str. 30.

vrata ali okna. To je jezik mejnih vrednosti in prehodov [...] Če sledimo tej poziciji, vmesnik ni nekaj, kar se pojavi pred vami, temveč je prehod, ki se odpre in omogoča prehod do nekega mesta onstran.«⁹

Prav zato Galloway opozarja, da »prejšnje razprave o vmesnikih kot vratih ali oknih zdaj razkrivajo lastne omejitve. Prestopiti je treba prag, tako rekoč, pragovne teorije vmesnika. [...] Diskurz je tako za vedno ujet v nesmiselno razpravo o odprtosti in zaprtosti, o popolnem prenosu in ideoloških blokadah.«¹⁰ Galloway razume vmesnik kot avtonomno območje estetske dejavnosti, torej ne vmesnik kot predmet, ampak vmesnik kot učinek. S tem se izogne vrednostnim opredelitvam o pozitivnih ali negativnih vidikih vmesnikov, ki bodisi omogočajo informacijski pretok, povezovanje in preglednost ali nasprotno predstavljajo tehnološko oviro neposrednosti in pristnosti med posameznikom in okoljem, kar omogoča manipulacije in zavajanja. Vmesnik je način posredovanja, njihovo razumevanje pa odpira vpogled v politično in družbeno situacijo določenega časa.

»Čeprav je (vmesnik) viden v stvareh, kot so zaslone in površine, je na koncu nekaj onkraj zaslona. Ima le površen odnos do površin digitalnih naprav, tistih kož, ki prosijo za dotik. Namesto tega je vmesnik splošna tehnika posredovanja, očitna na vseh ravneh; pravzaprav usmerja k načinu razmišljanja, ki stvari zastavi v smislu 'ravnin' ali 'plasti'. Te ravnine, ti številni vmesniki so predmet analize ne toliko zato, da bi razložili, kaj so, temveč da bi pokazali, da družbeno polje samo tvori velik vmesnik, vmesnik med subjektom in svetom, med površino in virom ter med kritiko in predmeti kritike. Zato je vmesnik predvsem alegorična naprava, ki nam bo pomagala pridobiti pogled na kulturo v dobi informacij. Iz tega razloga zdaj gledamo v 'globljo' domeno programske opreme, področje pod zaslonom, s pogledom na možno ideološko konstrukcijo tega skritega elektronskega kraljestva.«¹¹

Postdigitalne teorije izhajajo iz premise o temeljnem protislovju vmesnika, ki v bistvu ni to, kar gledamo, ampak je medij, ki razkriva strukturni jezik kode, algoritmov in druge programske opreme. »Kode nikoli ne vidimo take, kot je. Namesto tega je treba kodo prevesti, interpretirati, razčleniti in drugače skriti,«¹² kar izraža njeno inherentno nevidnost ali zamegljenost.

Nevidnost kode, programskega jezika in širših družbenih implikacij tehnoloških medijev je tudi temeljna premisa Bernarda Stieglerja (ki ga sicer povezujemo s kritično tradicijo politično levih teoretikov medijskih tehnologij, kot so Louis Althusser, Jean Baudrillard, Guy Debord, Theodor Adorno ali Giorgio Agamben), ki kodo poveže s procesom gramatizacije (termin povzame po Derridaju). Gramatizacija označuje »proces opisovanja

9 Prav tam.

10 Prav tam, str. 39–40.

11 Prav tam, str. 54.

12 Prav tam, str. 69.

in formaliziranja človeškega vedenja v črke, besede, pisavo in kodo z namenom, da ga lahko reproduciramo.«¹³ Gramatizacija je zmožnost kodiranja nečesa (miselnih procesov) v drugi kodi od te, v kateri je že kodirana. Stiegler opaža, da lahko procesom gramatizacije sledimo od paleolitskega obdobja (prenašanje misli in čustev v vizualno obliko, kot na primer v jamskih poslikavah) do različnih stopenj, ki jih je sprožal razvoj tehničnih medijev. Doba mehanične reprodukcije (razvoj fotografije, fonografije, telefonije, kinematografije, radia in televizije) je na primer sprožila novo stopnjo gramatizacije, ki je imela edinstveno značilnost, da je bila zmožna reproducirati natančen čas predmetov, ki jih je podvajala.¹⁴ Sodobne digitalne tehnologije reprezentiranja ustrezajo »novi stopnji gramatizacije, se pravi procesu diskretizacije, ki torej odpira možnost indeksiranja same materije.«¹⁵

Stiegler opozarja, da danes »nikakor nismo priča dematerializaciji, ampak ravno nasprotno, hipermaterializaciji: vse se preoblikuje v informacijo, torej v stanja snovi, ki se posreduje skozi materiale in naprave [...] Nenadoma snov postane nevidna. Problem torej ni v nematerialnosti, temveč v nevidnosti materije.«¹⁶ Ta nevidna materija vendarle potrebuje veliko materiala, ki ga predstavljajo materialni deli tehnoloških naprav. Hipermaterija je »kompleks energije in informacij, kjer ni več mogoče ločiti materije od njene oblike [...], niz stanj snovi, ki jih proizvajajo materiali, naprave, tehnološki dispozitivi. [...] Hipermaterija je tudi material, ki nosi svoje metapodatke, kot pravimo v kognitivnih tehnologijah.«¹⁷

Problem nevidnosti (kode, programskega jezika) sodobne tehnološke realnosti ni v procesih dematerializacije, ampak v procesu hipermaterializacije in perfidnih farmakoloških učinkih novih tehnologij in vmesnikov. Farmakološki vidik tehnologij označuje paradoksalno, dualistično naravo digitalnih tehnologij, ki imajo konstruktiven in negativen potencial, prinašajo tako korist kot škodo, delujejo lahko na primer emancipatorno ali nasprotno, represivno. Tehnologije reprezentacije so vedno tudi tehnologije manipuliranja, tehnologije psihomoči [*psychopouvoir*], zlasti ko gre za vprašanje pozornosti.¹⁸ Današnja nenehna izpostavljenost digitalnim napravam (mobilni pametni telefoni, iPadi, pametne ure ipd.) perfidno uničuje trajno in usmerjeno pozornost, ki se oblikuje v strukturah retencij in protencij (primarne retencije so čutne zaznave, sekundarne so spomini, želje, domišljija, sanje, terciarne oblikujejo mediji in kultura, gre za kulturni spomin), ki so nujne za razvoj psihične in kolektivne individuacije. Training pozornosti je dolgotrajen

13 Galloway, *French Theory Today*, str. 23.

14 Stiegler, *Économie de l'hypermateriel et psychopouvoir*, str. 115–116.

15 Prav tam, str. 112–113.

16 Prav tam, str. 111–112.

17 Prav tam, str. 111–113.

18 Prav tam, str. 116.

proces, ki se oblikuje v otroštvu in je osnova primarne identifikacije pri otroku. Tehnologije sodobne kulturne in kognitivne industrije so primarno usmerjene v ekonomijo pozornosti; gre za tehnologije, ki z vsemi sredstvi pritegnejo pozornost, povzročajo motnje pozornosti, odgovornosti in skrbnosti, s tem pa uničujejo osnovne psihološke pogoje procesov individuacije in sublimacije v razvoju zavesti ter kognicije; proizvajajo možgane brez zavesti, ustvarijo nečloveškega človeka.¹⁹

Tovrstnih učinkov sodobnih tehnoloških vmesnikov in programske opreme ne moremo preprosto razumeti le v negativnem, ampak prej v farmakološkem smislu. Stiegler, ki se ukvarja z mutacijami, ki jih sprožajo digitalne tehnologije, ugotavlja, da smo z uporabo informacijskih tehnologij in interneta postali hkrati bolj in manj inteligentni, individualizirani, edinstveni. Gre za intenziviranje naših kognitivnih in komunikacijskih zmožnosti, obenem pa smo priča kolektivni regresiji in množičnemu poneumljanju.²⁰ 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 potrebe tržne ekonomije in profit neoliberalnega kapitalizma oziroma v procesih, ki poskušajo reducirati ustvarjalnost in inteligentnost uporabnikov z namenom lažjega manipuliranja z njimi.

Vzporedno z vidnim upadom kulturnih in kognitivnih sposobnosti ter oblikami dehumanizacije in barbarstva na mnogih ravneh sodobne družbe lahko danes sledimo tudi izjemnemu eksponencialnemu razvoju novih tehnologij v smeri razvijanja ustvarjalnih potencialov umetnih tehnoloških sistemov, zlasti na področju razvoja umetne inteligence, nevronske, sinaptične in podobno. Razvoj teh sistemov temelji na povezovanju tehnologije in kibernetike z nevroznanostjo, kognitivno znanostjo in psihologijo. Tehnologija, ki omogoča ustvarjalno dvosmerno interakcijo med človekom in strojem, danes odpira potenciale novih oblik humanega, konstruktivnega in ustvarjalnega sobivanja z nečloveškimi digitalnimi »inteligentnimi« mehanizmi.

Kognitivna nevroznanost in medijske tehnologije

Temelji kognicije se vzpostavljajo relacijsko in izkustveno v razmerju doživljajočega subjekta do izkustvene realnosti, ki danes ni več le naravno okolje, ampak v veliki meri tehnološka medijska krajina, t. i. medijska ekologija. Umetna, digitalna orodja, s katerimi vzpostavljamo telesne in mentalne relacije z okoljem, po eni strani spreminjajo mehanizme

19 Prav tam, str. 130–131.

20 Théâtre du Rond-Point, Bernard Stiegler #1.

kognicije, po drugi pa samo predmetnost, fizičnost, ki nas obkroža. Kognitivne tehnologije so medijska orodja, ki omogočajo boljše prilagajanje okolju, prav tako pa digitalni mediji stremijo tudi k nadomeščanju sveta, saj spodbujajo postopno zabisovanje razlike med realnostjo in njeno reprezentacijo.²¹ Učinkovitost zabisovanja razlik med svetom in njegovo reprezentacijo (o kateri sta pisala že Debord in Baudrillard) podpira sam princip nevrofiziologije zaznavanja, saj so si nevrofiziološki in telesni mehanizmi izkušanja resničnega sveta in fiktivne reprezentacije zelo podobni.

Čutno-motorično povezovanje z okoljem je danes pogojeno z virtualnimi učinki zaslonskih prikazov in drugimi digitalnimi vmesniki, ki v pretežni meri aktivirajo taktilne zaznavne odzive. Če so bile še nedavne teoretske razprave interakcije z digitalnimi mediji vezane na spremenjene oblike doživljanja telesnosti ob potopitvah v optično iluzijo virtualnih digitalnih prostorov, pa se danes ob vsesplošni uporabi mobilnih zaslonov, pametnih telefonov in tablic z zasloni na dotik sprašujemo, kakšna je interakcija s podobo, ki jo doživljamo v intimnem periosebnem prostoru. Ob tem, da je tehnološki razvoj s pomanjšanjem in mobilnostjo zaslona pripeljal do modifikacij procesov gledanja, se je spremenila tudi narava zaslona: »Zaslon ni več le prozoren medij: postane tehnotesna proteza, saj je telo tisto, ki deluje – performativno in na analogen način – kot motor, ki sproža in zaustavlja digitalne reprodukcije slik, zahvaljujoč kontaktu s prsti naše roke.«²²

Sodobni mobilni zasloni na dotik so intimni predmeti, s katerimi rokujemo kadarkoli in kjerkoli, podoba in informacija pa sta podvrženi interaktivnemu rokovanju, procesom povečevanja, kadriranja, upočasnjevanja ali pospeševanja. »Zaslon postane ovojna, prozorna koža, ki se je gledalčevi prsti nenehno rahlo dotikajo: zaslon postane 'koža-zaslon'.«²³ Sprememba tehnološke narave zaslona je sprožila tudi spremembe v načinih doživljanja posredovanih vsebin; poudarjena postane performativna, taktilna vizija, ob kateri se lahko ponovno sprašujemo o pomenu in funkciji telesnosti kot take v procesih gledanja ter o tem, kako nove oblike medijske interakcije pogojujejo tudi dožemanje ali kreativno uporabo avdiovizualnih vsebin.

Tehnološke značilnosti sodobne medijske krajine porajajo vprašanja, ali občutimo svet digitalnih artefaktov (virtualne fikcije, simulacije in

druge digitalno posredovane reprezentacije) drugače, kot čutimo fizični svet. Empirične raziskave na področju nevroznanosti in eksperimentalne estetike²⁴ osvetljujejo, da so nevrofiziološki in telesni mehanizmi doživljanja obeh – digitalne in fizične realnosti – podobni, saj obe vrsti doživljanja temeljita na istih nevrofizioloških osnovah, ki jih določajo principi utelešene simulacije: »Utelešena simulacija lahko pojasnjuje, kako zaznavamo in si predstavljamo svet, pa tudi, kako gradimo in doživljamo vzporedne svetove fikcije. [...] Čutimo in se vživljamo v izmišljene podobe in like na podobne načine, kot občutimo resnične socialne partnerje.«²⁵ Utelešena simulacija sloni na novem modelu razumevanja zaznave in spoznanja, saj odkriva mehanizme empatičnega vzorca doživljanja podob, ki ga omogočajo zrcalni nevroni in nezaveden, prereflektiven gibalni možgansko-telesni odziv.

Vittorio Gallese poudarja, da je gledanje mnogo bolj zapleten proces kot zgolj aktiviranje vizualnega korteksa možganov. Gledanje je multimodalno, saj zajema aktiviranje motoričnih, somatosenzornih in čustvenih možganskih mrež. Gibalni nevroni ne povzročajo le gibov in dejanj, temveč se odzivajo tudi na telesne vizualne, otipne in slušne dražljaje, ki mapirajo prostor, predmete in dejanja drugih. Kortikalni (motorni) gibalni sistem ni le nadzornik mišic, ampak sestavni del našega kognitivnega sistema.²⁶ Gallese poudari:

»Vidne sledi ustvarjalnih potez aktivirajo v opazovalcu specifična motorična območja, ki nadzirajo izvajanje istih kretenj. Opazovalčeve oči ne zaznajo le informacij o obliki, smeri in teksturi zarez ali potez čopiča; s pomočjo utelešene simulacije prodrejo v dejanski motorični izraz umetnika pri ustvarjanju umetnine. Čutno-motorična komponenta percepcije podobe, skupaj z izzvanimi senzornimi in čustvenimi reakcijami, opazovalcem omogoča, da čutijo umetniško delo na utelešen način.«²⁷

Utelešena simulacija deluje enako pri opazovanju namišljenih, opazovanih ali realnih dejanj; delovanje zrcalnih nevronov, ki so osnova utelešene simulacije, omogoča vživetje in sočutje, torej, doživljanje čustev ali občutkov drugih ljudi na način, kot da so naša. Utelešena simulacija nas povezuje z drugimi in s svetom, prav zato eksperimentalna estetika poudarja družbeno naravo človeške ustvarjalnosti.²⁸ Eksperimentalna

21 Gallese, *The Aesthetic World in the Digital Era*, str. 67.

22 Prav tam, str. 76.

23 Prav tam, str. 77.

24 Neuroestetika je sodobna veja estetike, ki uporablja nevroznanstvene raziskave in radiološke tehnologije za raziskovanje estetskega odziva pri gledalcu ter razlaga tradicionalna estetska vprašanja o pomenu intuicije in navdiha, doživljanja lepote, empatije in sublimnega z uporabo empiričnih znanstvenih metodologij (MR-snemanja, EEG, sledenje očesnih gibov). Sodobnejša veja neuroestetike se imenuje eksperimentalna estetika (Gallese, *Visions of the Body*) in osvetljuje estetsko doživljanje ali umetniško ustvarjanje z vidika utelešene simulacije. Več o tem: Berlot Pompe, *Nevroumetnost, neuroestetika in vprašanje zavesti*; Berlot Pompe, *Interakcija z digitalnimi mediji*.

25 Gallese, *The Aesthetic World in the Digital Era*, str. 68.

26 Gallese, *Visions of the Body*, str. 8–9.

27 Prav tam, str. 13.

28 Berlot Pompe, *Interakcija z digitalnimi mediji*, str. 20.

estetika razume estetsko izkušnjo v širši domeni družbenega spoznanja in intersubjektivnosti, saj so umetniška dela in kulturni artefakti posredniki razmerja med subjektivnostjo umetnikov in opazovalcev.²⁹

Gallese poudarja, da so se po odkritju zrcalnih nevronov³⁰ njegove raziskave skoraj v celoti osredotočile na socialno spoznanje, intersubjektivnost in v sodelovanju z Davidom Freedbergom na estetiko.³¹ Prav v estetiki vidi ključno področje raziskovanja, saj zajame različne kognitivne procese, ki se oblikujejo z zaznavanjem, telesnim gibanjem, občutkom in domišljijo. Raziskave tovrstnih procesov so razvijali interdisciplinarno z vključevanjem nevroznanstvenikov, umetnostnih zgodovinarjev, filozofov in sociologov, rezultati skupnega dela pa so osvetlili nevrobiološke parametre estetskega doživljanja, ki je bistveno zaznamovano s sodobno digitalno medijsko krajino.

V interdisciplinarni raziskavi med Oddelkom za nevroznanost Univerze v Parmi in Muzejem za sodobno umetnost Castello di Rivoli v Torinu so med drugim leta 2018 izvedli nevroestetsko empirično študijo, ki je primerjala odzivnost na originalna umetniška dela in digitalne reprodukcije. Nevroestetska študija primera z naslovom *Vedenjski in avtonomni odzivi na realna umetniška dela in njihove digitalne reprodukcije* se je ukvarjala z vprašanjem, kako medij umetniškega dela vpliva na fiziološke in kognitivne odzive opazovalcev. Študija je preučevala kognitivni odziv gledalcev, ko so umetniška dela opazovali v njihovi originalni fizični obliki in v digitalni reprodukciji visoke ločljivosti v muzejskem kontekstu. Uporabljeni sta bili dve abstraktni sliki, delo Lucia Fontane (*Prostorski koncept*, 1956) in delo slikarke Eugénie Paultre (*Brez naslova*, 2016). Ob avtentičnih delih sta bili še njuni digitalni reprodukciji, prikazani na zaslonih, ki sta bili enake velikosti kot abstraktni originalni sliki. Ti štirje eksperimentalni objekti so bili nameščeni drug ob drugem na beli steni v posebni eksperimentalni sobi muzeja. Pred eksperimentalno seanso, v kateri je sodelovalo 60 udeležencev, so bila umetniška dela skrita za premičnimi belimi ščitniki. Raziskava je metodološko vključevala merjenje fizioloških odzivov (merjenje možganskih odzivov z elektroencefalografijo (EEG), merjenje ritmične srčne aktivnosti – EKG signalov) in izpolnjevanje vprašalnikov o doživljanju čustvene intenzitete, zaznavanju gibanja in barve, želje po dotiku ali o vrednotenju lepote in zanimivosti (zajem podatkov o imerzivnih težnjah in umetniški izkušnji, indeks medosebne reaktivnosti, sistem za ocenjevanje vedenjske aktivacije ali zaviranja, lestvica čustvene empatije). Sledile so statistične analize za oceno učinka formata (medija) umetniških del na eksplicitne sodbe, za vrednotenje spremenljivk, kot so estetika, barva, čustva, gibanje in dotik, korelacijske analize za vpliv posameznih

empatičnih lastnosti in imerzivnih tendenc na eksplicitno presojo ter analiza fizioloških odzivov.³²

Rezultati te raziskave so potrdili predpostavke o tem, da je v odzivu na originalna umetniška dela prisotna višja hedonska vrednost [*hedonic ratings*] oziroma intenzivnejša izkušnja estetskega užitka, ki zajema višjo slikovno zanimivost, prijetnost in vznemirljivost kot pri doživljanju digitalnih reprodukcij. Eksperimentalna raziskava je potrdila močne vplive formata (medija) na estetsko sodbo. Želja po dotiku in čustvena intenzivnost sta bili bolj izraženi ob izkušanju avtentičnega dela kot ob reprodukciji. Nasprotno pa ocenjevanje intenzivnosti barv, zaznanega gibanja in estetske vrednosti ni pokazalo bistvenih razlik v odzivnosti na digitalni reprodukciji in originalni umetniški deli, kar bi bila lahko posledica uporabe zveste visokokakovostne digitalne reprodukcije. Raziskava je potrdila, da lahko reprodukcije umetniških del v določenem smislu nadomestijo realno umetniško delo (študij konceptualnih vsebin, simbolnih, ikonoloških vsebin in likovnih parametrov kompozicije, barve, svetlobe ipd.), ne morejo pa nadomestiti celostnega psihofizičnega občutka, ki ga doživimo pred avtentičnim umetniškim delom.³³

Digitalni mediji so temeljno spremenili naš življenjski slog, načine sporazumevanja, socialne interakcije, mišljenja, ustvarjanja in imaginacije. Doživljanje sveta je danes prežeto z digitalnimi medijskimi artefakti, ki po eni strani omogočajo nove izkušnje virtualnosti in po drugi spreminjajo sam pojem realnosti. Nevroestetske raziskave doživljanja z odkritji zrcalnih nevronov, možganske plastičnosti, nevrofiziologije gledanja in empatičnega življenja razkrijejo univerzalne pogoje doživljanja, obenem pa omogočijo razumevanje partikularnosti posameznikove estetske izkušnje. Ti podatki so ključni tudi v kibernetični industriji, robotiki in informatiki, ki tovrstna nevroznanstvena spoznanja integrirajo v načrtovanje inteligentnih strojev (umetne inteligence) in računalniških vmesnikov, ki si prizadevajo preseči biološke in tehnološke razlike.

Nevromedialnost, umetna inteligenca in nevro-morfne tehnologije

Na področju sodobne kognitivne znanosti se raziskave doživljanja v interakciji z mediji usmerjajo v raziskovanje načinov telesnega in psihološkega ugaševanja z mediji. Analize vzročnega učinkovanja medijev na ustvarjalnega posameznika razkrivajo specifično zmožnost remediacije našega uma.³⁴ Uporaba

²⁹ Gallese, *The Aesthetic World in the Digital Era*, str. 56.

³⁰ Gallese et al., *Action Recognition in the Premotor Cortex*.

³¹ Freedberg in Gallese, *Motion, Emotion and Empathy*.

³² Berlot Pompe, *Interakcija z digitalnimi mediji*, str. 25.

³³ Gallese et al., *Behavioral and autonomic responses to real and digital reproductions of works of art*, str. 16.

³⁴ Fingerhut, *Enacting Media*, 2021.

medijev omogoča eksternalizacijo uma in participativno čutenje, ustvarjeni medijski in kulturni artefakti (kot so slike, filmi, digitalni mediji ali arhitektura) pa so novi generativni modeli realnosti, ki predstavljajo osrednje izkustvene modele realnosti.

Sodobne medijske teorije raziskujejo tehnološki ustroj (strojna in programska oprema, optični in taktilni vmesniki), zgodovinski razvoj in širši družbeni vpliv digitalnih tehnologij na porajanje medijske krajine. Kognitivna znanost, zlasti teorije utelešene in situirane kognicije preučujejo vpliv medijev na umske procese, utelešeno spoznavanje in imaginacijo posameznika in družbe. Kulturni medijski artefakti predstavljajo del kognitivnih tehnologij, ki širijo in usmerjajo naše kognitivne in izkustvene potenciale. Na tej osnovi teorije razširjenega uma [*extended mind theories*] razumejo medijske artefakte (analogne ali digitalne) kot mehanizme, ki udeležujejo duševna stanja ustvarjalca, hkrati pa ti objekti nadalje sprožijo kognitivne spremembe v interakcijah z drugimi subjekti (uporabniki). Interakcija z mediji sproža prilagoditvene procese, ko se navajamo na določen način rokovanja, gledanja, branja in razumevanja medijsko posredovanih vsebin. Kognitivna teorija medijev predpostavlja relacijsko naravo našega uma, ki se nenehno prilagaja medijem; opisuje vzajemno delovanje tehnologije in uma, pri čemer preučuje dinamike doživljanja, ki jih vzajemno določajo relacije med možgani, telesom in naravnim ali umetnim (tehnološkim) okoljem. Mediji torej preoblikujejo naše kognitivne, delovne in ustvarjalne sposobnosti, osrednja kognitivna dejavnost pa je čutenje, ki vznikla v dinamičnih interakcijah z okoljem.

Za opis tesnega prepletanja nevrnskih in medijskih procesov Joerg Fingerhut uporablja izraz nevro-medialnost,³⁵ ki opisuje specifičen vpliv medijev na um, na zmožnost spoznavanja ali ustvarjanja. Nevronski procesi se ujemajo in oblikujejo skozi medijske obdelave in prenose informacij, osrednje kognitivne dejavnosti (čutenje, doživljajsko izkustvo, misli) pa se oblikujejo v dinamiki med možgani, telesom, družbenim okoljem in medijsko tehnologijo.

Težnje v razvoju digitalnih medijev stremijo k hitri vzajemni prilagoditvi in brezhibni integraciji tehnologije s telesom uporabnika. Razvoj sodobne programske opreme, algoritmov in umetne inteligence usmerja želja po učinkoviti napovedni funkciji – zmožnosti prepoznavanja, usmerjanja in oblikovanja interesov uporabnika. Tehnološki vmesniki za fizično interakcijo z mediji (na primer zaslone na dotik) sledijo ideji učinkovite integracije telesnih kretenj v delovanje medija, obenem pa zahtevajo razvoj posebnih senzomotoričnih in telesnih veščin za njihovo učinkovito

uporabo. Vsebina in konfiguracija novih digitalnih medijev se poskušata prilagajati uporabnikom in stremita k čim večji odzivnosti, torej k aktivnim tehnologijam, ki bi zaznavale dejanja, fiziološke in nevrnske podatke uporabnika in temu ustrezno prilagajale povratne informacije. Nevromedialnost, ki obravnava dinamične vzajemne prilagoditve organskega (nevronskega, telesnega) in tehnološkega, je v tem pogledu uporaben koncept, ki nam pomaga razumeti kognitivno evolucijo uma, misli in čutenja.

Vzajemno prilagajanje tehnološkega in organskega poteka dvostransko – po eni strani se naša telesa, nefiziološki ter senzorični procesi nenehno prilagajajo novim tehnologijam in medijskim artefaktom, kar se kaže v spremembah pozornosti, vizualnih, taktilnih in drugih senzomotoričnih funkcijah, ki jih sproža interakcija z mediji. Po drugi strani pa je tendenca v razvoju tehnoloških orodij utemeljena v tehnološkem posnemanju nefizioloških procesov in v oblikovanju do uporabnikov prijaznih tehnoloških vmesnikov. Razvoj in uporaba nevro-morfni tehnologij – sinaptičnih čipov in umetnih nevronov, ki gradijo umetne možganske strukture – na področju informatike in kibernetike, zlasti v razvoju umetne inteligence in sistemov globokega učenja, predstavljata potencial, ki umetnim sistemom omogoča hitrejše, učinkovitejše in bolj prilagodljivo delovanje. Nevromorfni čipi posnemajo zasnovo nevrnskih struktur v možganih, obenem pa so sposobni tudi samostojnega učenja. Umetni nevroni oziroma umetna nevrnska omrežja [*ANN – artificial neural networks*] so sposobni hkratnega ohranjanja spomina in procesiranja podatkov in so kot taki zelo podobni nevrnskim in sinaptičnim povezavam v naravnih možganih. Njihova prednost je možnost specializacije (simulacije motoričnih, senzoričnih, multipolarnih ipd. nevronov) in izjemna hitrost obdelave podatkov. Osrednja razlika med delovanjem umetnih in bioloških možganov pa je še vedno v obdelavi podatkov (vzporedna in porazdeljena v možganih, v sistemu umetne inteligence pa zaporedna obdelava). Eksponentni razvoj aplikativnih nevro-morfni tehnologij oziroma aplikacij za hitro in učinkovito umetno inteligenco (Chat GPT, Dall-e idr.), ki smo mu priča zadnjih nekaj let, sproža hitre in intenzivne spremembe na različnih ravneh sodobne družbe in potrjuje pomen nevro-medialnosti.

Sklep

Evolucija kognitivnih tehnologij je z izumi novih tehnoloških orodij in medijev od nekdaj sprožala spremembe spoznavnih, komunikacijskih in mentalnih navad na ravni posameznika in na širšem družbenem področju. Tudi digitalne tehnologije so preoblikovale našo identiteto, čutnost, družbena razmerja, načine sporazumevanja, posredovanja in pridobivanja

35 Prav tam.

znanja. Nova digitalna medijska krajina je na poseben način estetizirala svet, dematerializirala podobe in besede ter v temelju preoblikovala subjektivne in kolektivne načine interakcije z okoljem (družbena omrežja, interakcije na daljavo, mobilna tehnologija ipd.). Povratno učinkovanje tehnoloških in medijskih artefaktov beležimo v spremembah zaznavnega in kognitivnega izkustva, kar poganja mehanizem zanke v razmerju vzajemnega učinkovanja med naravo in tehnologijo.

Segment novejših empiričnih in humanističnih znanosti, kot so nevroznanost, kognitivna znanost, filozofija uma in zavesti ipd., raziskuje spremembe, ki jih sodobne digitalne tehnologije sprožajo na ravni psihofiziologije zaznavanja, doživljanja in kognicije. Nevroznanstvene raziskave strukture in delovanja možganov, odkritja na področju fiziologije gledanja in doživljanja, razumevanje delovanja zrcalnih nevronov, možganske plastičnosti in multimodalnosti so omogočili nova razumevanja mentalnih procesov in tudi globljo analizo kognitivnih vplivov, ki jih sproža uporaba novih tehnologij.

Področje nevrobiologije je postalo navdihujoče za razvoj informatike, kibernetike in računalniških tehnologij, ki so v delovanju in strukturi možganov odkrile sistemski model pomnjenja in procesiranja podatkov, ki so ga prenesle v razvoj učinkovitih računalniških nevro-morfni tehnologij. Nevromorfni čipi so opremljeni z umetnimi nevroni in umetnimi sinapsami, ki posnemajo vrsto aktivnosti, ki se pojavljajo v človeških možganih. Ob tem se lahko sprašujemo, ali je tovrstna tehnologija res le mehanska in kam vodi dejanska (umetna) cerebralna podobnost med stroji in človeškimi možgani. Catherine Malabou opaža, da se razumevanje možganov kot plastične in decentralizirane strukture, ki ne deluje determinirano in programsko, ampak epigenetsko, zrcali v mnogih eksternaliziranih načinih družbene organizacije. Malabou meni, da nam nevrobiološki pristop pomaga razumeti, »kako prožne, tanke in neverjetne postajajo trenutno meje med ontologijo in biologijo – ali pa so morda že vedno bile«. ³⁶ V tem smislu se je smiselno vprašati tudi, kako definirati razlike med človekom in pametnim strojem ali, v kontekstu razmisleka o umetniški ustvarjalnosti, v čem se umetna ustvarjalnost in imaginacija razlikujeta od naravnih imaginativnih, ustvarjalnih in kognitivnih zmožnosti.

36 Malabou, *Plasticity*, str. 306.

VIRI IN LITERATURA

Periodični tisk

- Berlot Pompe, Uršula. Interakcija z digitalnimi mediji. Umetnost v času pandemije. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, L, 2022, št. 285, str. 13–32.
- Berlot Pompe, Uršula. Nevroumetnost, neuroestetika in vprašanje zavesti. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo*, XLIV, 2016, št. 265, str. 39–52.
- Freedberg, David in Vittorio Gallese. Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. *Trends in Cognitive Sciences*, 11, 2007, str. 197–203. DOI: 10.1016/j.tics.2007.02.003.
- Gallese, Vittorio et al. Behavioral and autonomic responses to real and digital reproductions of works of art. *Progress in Brain Research*, 237, 2018, str. 201–221. <https://doi.org/10.1016/bs.pbr.2018.03.020>.
- Gallese, Vittorio et al. Zoomed out: digital media use and depersonalization experiences during the COVID-19 lockdown. *Nature, Scientific Reports*, 12, 2022. <https://www.nature.com/articles/s41598-022-07657-8>.
- Gallese, Vittorio, Giacomo Rizzolatti et al. Action Recognition in the Premotor Cortex. *Brain* 119, 1996, str. 593–609.
- Gallese, Vittorio. The Aesthetic World In The Digital Era. A Call To Arms For Experimental Aesthetics. *Reti, saperi, linguaggi 1/2020 a.*, 9, 2020, št. 17m str. 55–84. https://www.academia.edu/43708296/the_aesthetic_world_in_the_digital_era._a_call_to_arms_for_experimental_aesthetics.
- Gallese, Vittorio. Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience. *Aisthesis* 1, 1, 2017, str. 41–50. https://www.academia.edu/33330368/Visions_of_the_Body_Embodied_Simulation_and_Aesthetic_Experience.
- Quaranta, Domenico. Reality is Overrated: When Media Go Beyond Simulation. *ARTPULSE*, 2010. <http://artpulsemagazine.com/reality-is-overrated-when-media-go-beyond-simulation>.

Literatura

- Galloway, Alexander R. *French Theory Today. An Introduction to Possible Futures. A pamphlet series documenting the weeklong seminar by Alexander R. Galloway at the Public School New York in 2010. Pamphlet 2: Bernard Stiegler, or Our Thoughts Are With Control*. New York: TPSNY/Erudio Editions, 2010.
- Galloway, Alexander R. in Eugene Thacker. *The Exploit, A Theory of Networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Cambridge in Malden: Polity Press, 2012.
- Malabou, Catherine. *Plasticity. The Promise of Explosion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.
- Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

Quaranta, Domenico. *Onkraj novomedijske umetnosti*.

Ljubljana: Aksioma, 2014.

Stiegler, Bernard. *Économie de l'hypermatériel et psychopouvoir, Entretiens avec Philippe Petit et Vincent Bontems*. Pariz: Mille et une nuits, 2008.

Viri

Fingerhut, Joerg. *Enacting Media. An Embodied Account of Enculturation Between Neuromediality and New Cognitive Media Theory*. Berlin: Berlin School of Mind and Brain, Department of Philosophy, Humboldt-Universität zu Berlin, 2021.

https://www.academia.edu/44608505/Enacting_Media_An_Embodied_Account_of_Enculturation_Between_Neuromediality_and_New_Cognitive_Media_Theory.

Video vsebine

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

A V T O R I C A H
I N
A V T O R J I
H

Dr. Uršula Berlot Pompe

ursula.berlotpompe@aluo.uni-lj.si
www.ursulaberlot.com

je vizualna umetnica, umetnostna teoretičarka in 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 o Duchampu (*Duchamp in mimesis*, 2011) in člankov s področja teorije umetnosti, ki tematsko obravnavajo vprašanja percepcije in reprezentacije prostora v likovni umetnosti, tehnologijo, neuroestetiko ter področja tradicionalne estetike, ki raziskujejo vprašanja reprezentacije, simulacije in mimesisa (*Interakcija z digitalnimi mediji*, 2022; *Dematerializacija umetnosti in hipermaterialov*, 2022; *Topologija virtualnosti in tehnoumetnost*, 2021; *Kompleksnost in tehnološki biomorfizem v sodobnem abstraktnem slikarstvu*, 2020; *Prostor in gledalec: utelešena zaznava v umetnosti instalacije*, 2018; *Pictorial Abstractions: Visualizing Space in the Eras of Modernism and Information*, 2018; *Intuicija in subliminalno v sodobni umetnosti*, 2017; *Nevroumetnost, neuroestetika in vprašanje zavesti*, 2016).

Dr. Petra Černe Oven

petra.cerneoven@aluo.uni-lj.si
linkedin.com/in/petracerneoven

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, iniciatorica konferenc, predavanj in delavnic, soustanoviteljica Fundacije Brumen in Inštituta za oblikovanje. Pri svetovni organizaciji za tipografijo Association Typographique Internationale (ATypI) je predstavnicica za Slovenijo. Skupaj z Barbaro Predan v Društvu Pekinpah urejata *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

Dr. Magdalena Germek

magdalena.germek@aluo.uni-lj.si

vizualnih komunikacij in je predstojnica Katedre za teoretične vede. Od leta 2024 je članica raziskovalne skupine v raziskovalnem programu Vizualna pismenost na UL ALUO.

je asistentka na področju filozofije, doktorirala je na Podiplomski šoli ZRC SAZU. Kot kreativna urednica je bila zaposlena v Založbi /*cf. Je članica uredniškega odbora Založbe /*cf., IUPL (International Union of Left Publishers) in mednarodnega heglavskega združenja Aufhebung. Njena področja zanimanja zajemajo zgodovinska in vizualna epistemologija znanosti (matematike, fizike in anatomije), primerjalna in vizualna epistemologija umetnosti (vizualne, plesne in glasbene umetnosti) ter zgodovina in epistemologija knjige. Od leta 2019 je organizirala več kot 100 dogodkov na temo humanističnih in družboslovnih problematik, med katere spadajo tudi dogodki Kooperative THD. V *Filozofskem vestniku* je objavila *Mathematical Science of Being* (2022), *Anatomy of the World* (2021) in *The Dialectic of Formalization* (2021). Od leta 2024 je članica raziskovalne skupine v raziskovalnem programu Vizualna pismenost na UL ALUO.

Dr. Petja Grafenauer

petja.grafenauer@aluo.uni-lj.si

je docentka na Katedri za teoretične vede UL ALUO in specialistka za regijsko umetnost po drugi svetovni vojni. Sodelovala je v ARRS raziskovalnem projektu J7-2606 *Modeli in prakse kulturne izmenjave Gibanja neuvrščeni: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik*, sodeluje pa tudi v projektu J6-3144 *Protesti, umetniške prakse in kultura spomina v post-jugoslovanskem kontekstu*, ki ju financira slovenska raziskovalna agencija ARRS. Redno objavlja v znanstvenih, strokovnih in splošnih medijih, med njimi tudi v *Third Text in Journal for Cultural Policy*. Napisala in uredila je več knjig o vizualni umetnosti, med njimi je raziskava o pop artu v Sloveniji, *Neuvrščeni pop* (2017), uredila je knjigo prispevkov o umetnostnem trgu v Sloveniji kot prilogo ČKZ (2022), knjigo Zdenke Badovinac *Avtentični interes* (2010) in obsežno monografijo o slikarju Aleksiju Kobalu (2008). Od leta 2024

Dr. Kristina Pranjić

kristina.pranjic@ung.si

je članica raziskovalne skupine v raziskovalnem programu Vizualna pismenost na UL ALUO.

je komparativistka in rusistka, doktorirala je na UL FF, deluje kot docentka na Akademiji umetnosti in Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici, kjer predava na področjih literature in umetnosti. Ukvarja se z avantgardo in sodobnimi umetniškimi praksami. Zanimajo jo alternativne epistemologije avantgard in poskusi presejanja mej reprezentacije v pesniškem in vizualnem jeziku. Delovala je kot kritičarka na področju vizualne in intermedijske umetnosti, trenutno je podpredsednica Strokovne komisije za področje intermedijskih umetnosti Ministrstva za kulturo. Na temo avantgarde je organizirala dve mednarodni znanstveni srečanja z umetniškim programom: Svet kot brezpredmetnost (2018) in Kozmični anarhizem (2021). Objavlja v slovenščini, angleščini, srbsčini/hrvaščini in ruščini. V članku z naslovom *The Change Must Come* je obravnavala jugoslovanske avantgarde v povezavi s konceptom krize v umetnosti (*European Avant-Garde and Modernism Studies*, De Gruyter, 2022).

Dr. Barbara Predan

barbara.predan@aluo.uni-lj.si

je izredna profesorica, teoretičarka, raziskovalka in oblikovalka. Znanstvena besedila je objavljala v zbornikih in revijah, kot so *Design Issues*, *The Design Journal*, *Sustainability*, *Design Principles and Practices*, *The International Journal of Design in Society*, *Filozofski vestnik* idr. Skupaj z dr. Petro Černe Oven sta pripravili besedilo za znanstveno monografijo *Information design: Research and Practice* (Routledge, 2017). V letih 2019–2020 je na povabilo organizatorjev skupaj s Tefvikom Balcioğluom sopredsedovala sklopu z naslovom »Politics and Design: Past, Present, Future« na mednarodni konferenci International Committee for Design History and Design Studies (ICDHS 12). Victor Margolin in založba Bloomsbury Press sta jo skupaj s Petro Černe Oven povabila k pripravi poglavja o zgodovini slovenskega oblikovanja za obdobje 1945–2000. Poglavje bo objavljeno v *World History of Design*, Volume III (Bloomsbury Press, 2025). Njeno nedavno obsežno raziskovanje, ki ga je izvedla v

sodelovanju s Špelo Šubic (MAO), je bilo osredotočeno na raziskovanje vloge žensk v oblikovanju. Prizadevanja so se zaključila s pregledno razstavo in znanstveno monografijo z naslovom *Zakaj je vaza podobna hiši? Od sistemskih do fantastičnih, z oblikovalko Janjo Lap* (MAO, UL ALUO in Pekinpah, 2023). Od leta 2024 je vodja raziskovalne skupine v raziskovalnem programu Vizualna pismenost na UL ALUO.

Dr. Tomo Stanič

tomo.stanic@aluo.uni-lj.si

je diplomirani arhitekt, magister kiparstva in doktor znanosti s področja teoretske psihoanalize. Že nekaj let se aktivno udejstvuje na področju kulture, tako skozi različne umetniške razstave, teoretske intervencije in različna mednarodna kulturna sodelovanja kot tudi znotraj znanstvenega področja (pisanje teoretskih razprav, sodelovanje na okroglih mizah, predavanja, uredništvo in založništvo strokovne revije s področja likovnih umetnosti in arhitekture). Zanimajo ga predvsem presečišče vizualne umetnosti s teorijo umetnosti. Od leta 2024 je član raziskovalne skupine v raziskovalnem programu Vizualna pismenost na UL ALUO.

Dr. Blaž Šeme,

blaz.seme@aluo.uni-lj.si

je akademski slikar in konservator-restavrator ter docent na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani (UL ALUO). Je član raziskovalnega inštituta UL ALUO, Inštituta UL za trajnostno varstvo dediščine (IULzTVD) in Mednarodnega znanstvenega odbora za stenske slike pri ICOMOS (ISC MP). Na UL ALUO je magistriral in doktoriral iz varstva likovne dediščine. Bil je podoktorski raziskovalec New Europe College v Bukarešti in ICCROM v Rimu leta 2006. Raziskovalno se usmerja na področja konservatorsko-restavratorske zgodovine, teorije, tehnologije in terminologije, monitoringa stanja umetnin, proučevanja likovnih materialov in tehnik in trajnostnega varstva dediščine. Blaž Šeme je avtor številnih člankov in prispevkov na konferencah z raznovrstnih področij konservatorstva-restavratorstva, med drugim teorije konservatorstva-restavratorstva, mozaika in tehnike sgraffiti (*Axiological and teleological dimensions of art heritage protection*

in conservation-restoration theory, 2023; *Conservation of socialist era mosaics in Slovenia*, 2022; *The Ljubljana sgraffiti: a diversity of architectures, techniques of executions, and degrees of preservation*, 2022).

Dr. Daša Tepina

dasa.tepina@ung.si

je bila asistentka za umetnostno teorijo in raziskovalka na Katedri za teoretične vede UL ALUO, trenutno pa je predavateljica in raziskovalka na Fakulteti za humanistiko in v Raziskovalnem centru za humanistiko Univerze v Novi Gorici. Njena glavna raziskovalna področja so družbena gibanja, avtonomija, umetnost, skupnosti in utopije. Sodelovala je v ARRS raziskovalnem projektu J7-2606 *Modeli in prakse kulturne izmenjave Gibanja nevrščenih: raziskovanje prostorsko-časovnih kulturnih dinamik* in J6-3144 *Protesti, umetniške prakse in kultura spomina v post-jugoslovanskem kontekstu*, ki ju financira slovenska raziskovalna agencija ARRS. Redno objavlja prispevke o družbenih gibanjih, umetnosti, utopijah, kulturnih izmenjavah in nevrščenosti, med drugim v mednarodni znanstveni reviji *Third Text*. Pri založbi Aristej je jeseni 2022 izdala znanstveno monografijo *Revolucionarne utopije*.

P O V Z E T K I

Blaž Šeme

Vizualna pismenost v konservatorstvu-restavraciji

Vizualna pismenost je sposobnost, ki je nujno potrebna v konservatorsko-restavracijskem poklicu. Je nepogrešljiva pri domala vseh neposrednih in posrednih postopkih zaščite in ohranjanja likovnih umetnin, pri strokovnem in znanstvenoraziskovalnem delovanju. Vizualna pismenost obsega vizualno branje (interpretativni vidik) in vizualno ustvarjanje (generativni vidik). Vizualno branje je še posebej pomembno v fazi preiskovanja in spremljanja stanja umetnine pred in med konservatorsko-restavracijskim posegom. Osredotoča se na prepoznavanje in analizo pripovedno-vsebinskega pomena, materialne sestave in tehnike, poškodb ter preteklih in tekočih posegov na umetnini. Vizualno ustvarjanje oziroma vizualno beleženje in informiranje je zlasti potrebno med neposrednimi estetskimi posegi na umetnini in pri izdelavi konservatorsko-restavracijske dokumentacije. Generativna vizualna sposobnost prihaja najbolj do izraza pri postopkih estetskega zapolnjevanja vrzeli na likovnih umetninah, kjer za odpravljanje ali zmanjševanje motenj v poškodovanem vizualnem sporočilu konservator-restavracija potrebuje dodatno likovno znanje in spretnost. Tudi vizualni del sodobne dokumentacije ni le dodatna ilustracija z risbami (po Beneški listini iz leta 1964), ampak mora biti podobno kot pisni oziroma verbalni del poročil tudi ta čim bolj kritičen in analitičen. Prednosti vključevanja kvalitetnih vizualnih gradiv v konservatorsko-restavracijsko dokumentacijo je več. Med drugim nam omogočajo, da bolj jasno in poenostavljeno prikažejo tisto, kar je kompleksno, omogočajo hipen pogled na celoto nekega pojava, je način, s katerim lažje predstavimo uporabljene ali načrtovane koncepte, postopke, materiale naročnikom in javnosti ter s tem sredstvo učinkovitejše komunikacije.

KLJUČNE BESEDE:

vizualna pismenost, likovna umetnost, konservatorstvo-restavracija, estetski posegi, dokumentiranje

Daša Tepina, Petja Grafenauer

Hegemonija kapitalizma in vizualni kod v neuvrščeni Sloveniji

Prispevek obravnava proučevanje umetnosti in njenega vizualnega koda skozi hegemono ideologijo kapitalizma v Sloveniji v okviru nekdanje

Jugoslavije, ki je ena izmed ustanoviteljic gibanja neuvrščenih. Poskuša odgovoriti na vprašanje, kako se je vizualni kod neuvrščenosti soočal s hegemonim kodom kapitalizma ter kako se je umetnost spreminjala glede na razmere, v katerih je nastajala po drugi svetovni vojni, v obdobju bipolarnega sveta, v katerem se je v šestdesetih letih prejšnjega stoletja pojavila tudi t. i. tretja pot neuvrščenosti.

V času dekolonialnih političnih premikov, s politično emancipacijo in nastankom številnih novih političnih entitet, se kolonialni preteklosti ni uspelo izogniti; preselila se je na druge ravni novih oblik kolonializma. Sledimo tezi, da gre v tem obdobju za prenos kolonializma na področje kulture in vizualnega. Na podlagi primerov ljubljanskega grafičnega bienala in galerijskih politik v Ljubljani poskušamo razumeti razsežnosti kulturnega imperializma v kontekstu neuvrščene socialistične Jugoslavije. Proučevanja oblik modernizma tistega časa na omenjenem prostoru nam razkrivajo, kaj je ta nosil v sebi in kako so ravno prek modernističnih trendov v umetnosti potekali temeljni prenosi kapitalističnih vrednot.

KLJUČNE BESEDE:

vizualni kod, kulturni imperializem, Ljubljanski grafični bienale, politika, umetnost

Petra Černe Oven

Vizualizacija poezije skozi konstruktivni dialog urednika in oblikovalca na podlagi analize primera *Integrali '26*

Prispevek obravnava oblikovanje ikonične zbirke konstruktivistične poezije Srečka Kosovela *Integrali '26* (1967), ki jo je načrtoval eden najpomembnejših slovenskih modernističnih grafičnih oblikovalcev Jože Brumen. Besedilo analizira Brumnovo sodelovanje z urednikom Antonom Ocvirkom pri pripravi knjige, ki je izšla 40 let po tem, ko je pesnik dela dejansko napisal. V podrobni analizi se loteva vprašanj vizualizacije posameznih pesmi in se pri tem opira na intervjuje, ki so bili dostopni v tisku in drugih medijih, na arhivske materiale muzejev in zasebnih zbirk in poskuša predstaviti potek, metode in orodja, ki sta jih v sodelovalnem odnosu uporabljala Ocvirk in Brumen pri svojevrstni vizualni interpretaciji. Čeprav velja knjiga za presežek v oblikovanju knjig v modernističnem obdobju na jugoslovanskem področju, je sprožila v polju literarnih ved tudi prenekatero pomisleke in kritike o vlogi urednika in oblikovalca pri posthumni interpretaciji pesnikovih umetniških del. Prispevek zato zajame tudi vpliv obeh ključnih osebnosti, povezanih s projektom, predstavi pa tudi zgodovinsko-tehnološki kontekst tiskarske industrije, ki je vplival na vizualizacijo in produkcijo knjige.

KLJUČNE BESEDE:

tipografija, poezija, konstruktivizem, modernizem, Jože Brumen

Tomo Stanič

Umetniški jezik

V uvodnem delu članka sta glede na siceršnjo problematičnost klasificiranja umetnosti predstavljena dva modusa gradnje in delovanja umetniškega dela – to sta reprezentacija in performativnost. Performativnost ni toliko predmet obravnave kot bolj negativ določitev polja raziskave. V nadaljevanju je pojem reprezentacije obravnavan predvsem z vidika jezika in komunikacije, kajti besedilo vztraja pri tezi, da vizualna reprezentacija ni nič drugega kot vizualni jezik – jezik je ena od osnovnih oblik reprezentacije in hkrati njeno vstopno polje. Vprašanje je torej, ali se lahko iz jezika nekaj naučimo o vizualni reprezentaciji? Ali obstaja nekaj takega kot »umetniški jezik« in ali je ta vprežen v tok namenske komunikacije? Odgovor, ki ga ponuja razvoj besedila, je sestavljen predvsem iz tega, da čeprav je vsaka umetniška reprezentacija jezikovna – ima strukturo jezika – pa ta reprezentacija nikakor ni v službi komunikacije, nasprotno, umetniški jezik vznikna ravno na mestih, kjer komunikacija spodleti. Reprezentacija ni vizualna komunikacija. Za argumentacijo navedene pozicije se avtor sklicuje na različne primere: Jakobsonova poetska funkcija jezika, Lacanov jezik in problem matema, Kleistovo postopno dovrševanje govora, Freudovo nezavedno in druge jezikovne figure. Če je reprezentacija res jezikovnega značaja, pomeni, da ni sestavljena zgolj iz strogih (lingvističnih, ali v našem primeru likovnih) pravil, temveč vključuje tudi same meje in odstopanja od teh pravil; tako tudi vsaka sistematizacija reprezentacije prej ali slej pokaže lastne omejitve. Jezik je tvorba številnih meja, ki so zanj konstitutivne. Pri jeziku reprezentacije je pogosto omenjena funkcionalnost kot zmožnost komunikacije, a povsem enako teži nosi pojem disfunkcionalnosti. V disfunkcionalnem jeziku izraža lastno svojeglavost, a zaradi tega ni nič manj zgovoren, dejaven ali ustvarjalen. Treba se je zavedati dialektičnega obrata smisla – prav to, kar je na prvi pogled hiba govorice, njena nezmožnost, nenatančnost in nenehna spodletelost, jo šele zares odpira in ji daje neznansko moč, tako laži kot spekulacije, smiselnosti in nesmisla, poetičnosti in register resničnosti. Zaključna misel je naslednja: jezik ne opisuje sveta, temveč ga izreka in povsem enako velja za reprezentacijo. Reprezentacija ni sekundarnega značaja, ne podvaja sveta, ga ne zgolj upodablja, temveč ga soustvarja. Če vizualna reprezentacija ni nič drugega kot jezik, potem ne more preprosto biti podvojitve nečesa, imenovanje stvari, podoba sveta, temveč neka razdvojitve – v svet vnaša neki nemir.

KLJUČNE BESEDE:

reprezentacija, jezik, komunikacija, disfunkcionalnost, govorica

Barbara Predan

Med praznino in substanco kritične analize v oblikovanju

Čeprav v večini primerov naše ravnanje z objekti poteka na na videz spontani in pogosto (zaradi same navade) nezavedni ravni, pa pravzaprav prav vsak objekt od nas zahteva razumevanje o ravnanju, uporabi. Za uspešnost uporabe je zahtevana vizualna pismenost, ki se jo – pogosto s pomočjo opazovanja – sproti učimo od rojstva. Šele objekt, s katerim ne znamo ravnati, nas prisili, da ugledamo sebe s pomočjo objekta in se zavemo, da smo prav vsakič mi sami vsebina, ki polni praznino objekta. Prav to razmerje, soodnosnost dveh tipov značilnosti – Alain Badiou ga opredeli kot razmerje med praznino in substanco – sestavlja tudi bistvo kritične analize v oblikovanju. Martin Heidegger soodnosnost ujame v premisleku o pomenu reči z zastavitvijo vprašanja, kaj je vrč. Sta vrč stena in dno ali pa je to morda praznina, ki jo ustvarjata dno in stena, ter s tem omogočata zajemanje (in izlivanje)? Ta praznina, ta nič, ne določa torej le vrča samega, temveč tudi delo oblikovalca, ki vrč oblikuje in izdelava. Bistvo vrča je v zajeti praznini, v po navadi spregledanem ničju, ki tekočini (ali zraku) omogoča, da vrč napolni ali izprazni. Torej, čeprav se vrč zdi nekaj glinenega, oprijemljivega, je to, kar se zdi, da je, bistveno zgolj toliko, kolikor ponuja možnost polnjenja in zadržanja potencialne vsebine. Pa četudi je ta vsebina v primeru praznega vrča nič. Ali povedano drugače, besedilo se ukvarja z iskanjem bistva v ničju, ki ni nič. S pomočjo izbranih praktičnih primerov se ukvarja z iskanjem razpoka med govorjenjem o tem, kar je, in mislijo o tem, kar bi lahko bilo.

KLJUČNE BESEDE:

komunikacija, retorika, branje izdelkov, vrednotenje, tehnološka nepokorščina

Magdalena Germek, Kristina Pranjić

Percepcija nadrealizma in potencial njegove vizualne ekoepistemologije

Članek obravnava nadrealizem na presečišču ekokritične humanistike in epistemologije. Čeprav so močne ekološke težnje v nadrealistični umetnosti znanstveno že izpričane, pričujoči prispevek prispeva k razumevanju mehanizma in logike nadrealizma prek ključnega postopka potujitve (denaturalizacije in defamiliarizacije) ter nadrealističnega razumevanja objekta in narave. Tovrstno novo razumevanje omogoči nadrealizmu, da postane pomembno orodje za vizualno senzibiliziranje in ekološko ozaveščanje v trenutnih razmerah vsakovrstnih in ponavljajočih se kriz, ki zahtevajo od človeka takojšnjo in radikalno spremembo vsakdanjih, avtomatiziranih ravnanj. Prav avantgardistične tehnike distanciranja in prelamljanja z vsakodnevnostjo so namreč imele cilj ponuditi prostor za izumljanje novih form in modelov subjektivizacije. Nadrealizem je bolj kot katerokoli drugo avantgardno gibanje razgalil bogastvo vizualnega dožemanja odnosa med človekom in naravo; nadrealistični pogled na naravo je kompleksen, čaroben, a tudi temen in ekscesen, zaznamovan

tako s fragmentarnostjo kot organicizmom in povezanostjo notranjega in zunanjega sveta.

Tematiziranje nadrealizma in ekologije uvedemo prek posthumanističnih in antiantropocentričnih idej, nato predstavimo ključni formalistični postopek – potujitev, in orišemo osrednje značilnosti nadrealistične epistemologije ter nadrealističnega objekta prek Bretonovega prelomnega besedila *Kriza objekta*. Ob tem predstavimo pomembnost novih epistemologij, kot sta vizualna in primerjalna, ki pomembno prispevata k zasnovi razumevanja predlagane ekoepistemologije v zaključku prispevka. Prispevek sklenemo z ugotovitvijo, da nadrealizem s svojo ekstremno vizualnostjo razvija novo percepcijo in razumevanje objekta ter narave, ki sega onkraj utečenih pojmov in opredelitev v ekologiji, kar predstavlja prispevek k vizualni pismenosti na področju okoljsko ozaveščene umetnosti in humanistike.

KLJUČNE BESEDE:

nadrealizem, ekokritika, posthumanizem, ekoepistemologija, potujitev, nadrealistični objekt

Uršula Berlot Pompe

Izkustvo digitalnih medijev, nevromedialnost in nevromorfne tehnologije

Sodobna digitalizacija vsakdana sproža vidne spremembe v doživljanju ali ustvarjanju umetniških podob, ki nastajajo pod vplivom nove medijske ekologije. Osvetlitev interakcije z digitalnimi mediji na področju teorije medijev, nevroznanosti, eksperimentalne estetike in kognitivne znanosti razkriva nevrološke osnove doživljanja digitalnih vsebin, ki temeljijo na posredništvu ekrana in drugih interaktivnih vmesnikov. Razprava raziskuje zaznavne razlike v interakciji z različnimi vrstami digitalnih vmesnikov, opredeli postdigitalne pristope v teoriji medijev in nevroznanstveno metodo eksperimentalne estetike v preučevanju percepcijske odzivnosti na analogno in digitalno posredovano umetniško delo. Izpostavi pomen nevromedialnosti v razumevanju procesov stapljanja in povratnega učinkovanja nevronske in medijske procesov ter razmišlja o funkciji podobnosti med biološkim (možgani) in tehnološkim, ki usmerja razvoj nevromorfne tehnologije, na katerih sloni umetna inteligenca.

KLJUČNE BESEDE:

digitalni mediji, medijska ekologija, nevroznanost, nevromedialnost, nevromorfna tehnologija

A B S
T R A
C T S

Blaž Šeme

Visual literacy in conservation-restoration

Visual literacy is an essential skill in the conservation-restoration profession. It is indispensable in virtually all procedures for the protection and conservation of visual artworks, both direct and indirect, as well as in professional and scientific research work. Visual literacy encompasses visual reading (the interpretive aspect) and visual creativity (the generative aspect). Visual reading is especially important in the phase of studying and monitoring the condition of a work of art prior to and during the conservation-restoration intervention. It focuses on the identification and analysis of the narrative-content meaning, material composition and technique, damage, and finally the past—as well ongoing—interventions carried out on the artwork. Visual creation or visual recording and information-gathering is especially necessary during direct aesthetic interventions on the artwork and in the production of conservation-restoration documentation. Generative visual skill is most critical when aesthetical gap-filling in works of art is required, where the conservator needs additional artistic knowledge and skill to eliminate or reduce the distortion of the visual message due to damage. Similarly, the visual part of modern documentation is more than just an additional illustration with drawings (in accordance with the Venice Charter of 1964); like the written—verbal—part of the reports, it needs to be as critical and analytical as possible, and thus more complex. Including high-quality visual material in conservation-restoration documentation has several advantages. Among them are that such material enables us to illustrate even complex matters in a clearer and simplified way, that it provides at a glance a full view of a particular phenomenon and that it is a better way of presenting the employed or planned concepts, procedures and materials to the clients and the public, and thus a more effective means of communication.

KEYWORDS:

visual literacy, fine arts, conservation, aesthetic interventions, documentation

Daša Tepina, Petja Grafenauer

The hegemony of capitalism and the visual code in Non-Aligned Slovenia

This paper concerns itself with the study of art and its visual code through the hegemonic ideology of capitalism in Slovenia in the context of the former Yugoslavia, one of the founding members of the Non-Aligned Movement. It seeks to answer the question of how the visual code of non-alignment interacted with the hegemonic code of capitalism and how art changed under the influence of the post-WW2 conditions in which it was produced, in the period of a bipolar world which, in the 1960s, saw the emergence of the so-called third way of non-alignment.

At a time of decolonial political shifts, with political emancipation and the emergence of numerous new political entities, the colonial past could not be completely escaped; it shifted instead to different levels, ushering in novel forms of colonialism. Our thesis is that in this period, colonialism was transferred to the cultural and visual spheres. Using as examples the Ljubljana Biennale of Graphic Arts and the gallery exhibition politics in Ljubljana, we attempt to understand the scope of cultural imperialism in the context of the non-aligned socialist Yugoslavia. Studying the forms of modernism at the time in the area in question reveals what it entailed and how modernist trends in art served as the vehicle for the fundamental transmission of capitalist values.

KEYWORDS:

visual code, cultural imperialism, Ljubljana Biennale of Graphic Arts, politics, art

Petra Černe Oven

Visualisation of poetry through a constructive dialogue between the editor and the designer—a case study of *Integrali '26*

The paper examines the design of the iconic collection of constructivist poetry by Srečko Kosovel *Integrali '26* (1967), designed by one of the foremost Slovenian modernist graphic designers, Jože Brumen. The text analyses Brumen's collaboration with editor Anton Ocvirk in preparing the book, which was published 40 years after the poet actually wrote the works. In an in-depth analysis it addresses the issue of the visualisation of individual poems; in doing so it draws on interviews available in print and other media, as well as archival materials from museums and private collections. It attempts to illustrate the process, methods and tools used by Ocvirk and Brumen in their collaborative relationship that resulted in the unique visual interpretation. Although the book is seen as a benchmark of book design in the modernist period in Yugoslavia, it also raised numerous concerns and criticisms in the field of literary studies concerning the role of the editor and designer in the posthumous interpretation of the poet's works. The paper therefore also considers the influence of the two key figures associated with the project, along with the historical

and technological context of the printing industry that influenced the visualisation and production of the book.

KEYWORDS:

typography, poetry, constructivism, modernism, Jože Brumen

Tomo Stanič

The language of art

In the introduction of the article two modalities of the construction and functioning of an artwork—representation and performativity—are presented in relation to the otherwise problematic classification of art. Performativity is not so much the object of the analysis as it is the negative of the field of study. The article continues with a discussion of the notion of representation, which proceeds primarily from the point of view of language and communication, since the thesis advanced in the text is that visual representation is nothing other than visual language—language is one of the basic forms of representation and at the same time its field of entry. The question is therefore whether language can teach us anything about visual representation. Is there something like a “language of art” and is it a part of the intentional flow of communication? The answer put forward in the text as it develops is primarily that any artistic representation, albeit linguistic in nature—in the sense that it has the structure of language—is by no means intended to serve as communication; on the contrary, artistic language emerges precisely in those places where communication fails. Representation is not visual communication. In arguing his position, the author references various concepts: Jakobson's poetic function of language, Lacan's *lalangue* and the problem of the *matheme*, Kleist's gradual construction of thoughts during speech, Freud's unconscious mind and other linguistic figures. If representation is truly linguistic in nature, it follows that it is not only composed of strict (linguistic, or in our case visual) rules, but also includes the very limits and deviations from these rules. Any systematisation of representation thus sooner or later shows its own limitations. Language is a product of numerous boundaries that are themselves constitutive in relation to it. In the context of the language of representation, functionality is often mentioned as the capability for communication, but the notion of disfunctionality carries the same weight. In the dysfunctional, language expresses its own self-will or whimsicality, but is no less meaningful, active or creative for it. It is important to be aware of the dialectical reversal of meaning—the very thing that seems at first sight to be the weakness of language, its lack of capability, imprecision and constant breakdowns, is really what liberates it and gives it a tremendous power: of falsehood and speculation, sense and nonsense, poetics and even to very register of reality. The concluding thought is that language does not describe, but expresses the world—and the same is true of representation. Representation is not secondary,

it does not duplicate the world and it does not merely portray, but co-create it. If visual representation is nothing other than language, then it cannot simply be a duplicate of something, or a way of naming things, an image of the world, but a kind of division—bringing into the world a kind of restlessness.

KEYWORDS:

representation, language, communication, dysfunctionality, speech

Barbara Predan**Between the void and being of critical analysis in design**

Although in most cases, our interactions with objects remain at a seemingly spontaneous and often (through habit) unconscious level, every object in fact requires an understanding of how it is interacted with, how it is used. Successful use requires visual literacy, a skill continuously acquired—often through observation—since birth. It takes an object we do not know how to handle to force us to see ourselves through the object. To force an awareness that we ourselves are the content that fills the void of the object. It is this relationship, this correlation of two types of properties—Alain Badiou defines it as the relationship between void and being—that lies at the heart of critical analysis in design. Martin Heidegger articulates this correlation in his reflection on the nature of things by asking “what is a jug?” Is the jug its wall and its bottom or the void that they enclose and which facilitates the jug’s function of gathering (and pouring out)? This void, this nothingness, therefore defines not only the jug itself but the work of the designer designing and producing the jug. The essence of the jug is in the void it encloses, the habitually overlooked nothing that yields place to the liquid (or air) in the act of filling or emptying the jug. So, even if the jug appears as a tangible object made out of clay, this appearance is only significant insofar as it permits the filling and subsequently containing of its potential contents. Even when this content, as in the case of an empty jug, is nothing. The text, in other words, endeavours to find being in the nothing that is not nothing. With the assistance of selected practical examples, it engages in seeking the fissures between discussing what is and contemplating what could be.

KEYWORDS:

communication, rhetoric, reading objects, evaluating, technological disobedience

Magdalena Germek, Kristina Pranjić**The perception of surrealism and the potential of its visual eco-epistemology**

The article deals with surrealism at the intersection of ecocritical humanities and epistemology. Although the strong ecological tendencies in surrealist art have already been scientifically noted, this paper contributes to the understanding of the mechanism and logic of surrealism

through the key process of defamiliarisation (or denaturalisation) and the surrealist understanding of the object and nature. By means of this novel understanding, surrealism becomes an important tool for visual sensitisation and raising awareness of ecological issues in the current circumstances, in which diverse and recurring crises demand immediate and radical changes of everyday, habitual behaviour on the part of humans. It was the avant-garde techniques of distancing and breaking with the everyday that sought to provide space for the invention of new forms and models of subjectification. More than any other avant-garde movement, surrealism revealed the richness in the visual perception of the relationship between man and nature. The surrealist view of nature is complex, magical, but also dark and extreme, marked by fragmentation as well as organicism and interconnectedness of the internal and external worlds.

After introducing the thematisation of surrealism and ecology via posthumanist and anti-anthropocentric ideas, we present the key process of formalism—defamiliarisation—and outline the central features of surrealist epistemology and the surrealist object by way of Breton’s seminal text *The Crisis of the Object*. Additionally, we present the significance of new epistemologies, such as visual and comparative, which importantly contribute to the construction of the understanding of the proposed eco-epistemology that features in the conclusion of the paper. The work concludes with the observation that surrealism, with its extreme visuality, develops a new perception and understanding of the object and nature; one that goes beyond the established notions and definitions in ecology, thus contributing to visual literacy in the field of environmentally conscious art and humanities.

KEYWORDS:

surrealism, ecocriticism, posthumanism, eco-epistemology, defamiliarisation, surrealist object

Uršula Berlot Pompe**The experience of digital media, neuromediality and neuromorphic technologies**

The modern digitalisation of everyday life is visibly changing how artistic images produced under the influence of the new media ecology are being experienced and created. Shining a spotlight on interaction with digital media in the fields of media theory, neuroscience, experimental aesthetics and cognitive science reveals the neurological basis of how digital content mediated by screens and other interactive interfaces is experienced. This work explores the perceptual differences in interaction with different types of digital interfaces, and defines post-digital approaches in media theory and the neuroscientific method of experimental aesthetics in the study of perceptual responsiveness to analogue and digitally mediated artworks. It highlights the importance of neuromediality in understanding the fusion

of and feedback between neural and media processes and speculates on the functional significance of the similarity between the biological (the brain) and the technological that guides the development of neuromorphic technologies that are the foundation of artificial intelligence.

KEYWORDS:

digital media, media ecology, neuroscience, neuromediality, neuromorphic technology

I M E N
S K O
K A Z A
L
O

A

Adamowicz, Elza 140, 148
Adorno, Theodor 46, 47, 59, 155
Agamben, Giorgio 127, 128, 129, 134, 155
Aldrich, Frances 36, 40
Alemani, Cecilia 140, 148
Althusser, Louis 155
Angelov, Ljubomir 54
Aristoteles 95, 120
Arnheim, Rudolf 7, 15
Austin, John Langshaw 102, 114, 120
Autenrieth, Hans Peter 25, 40
Avgerinou, Maria D. 23, 40

B

Bachelard, Gaston 144–145, 148
Badiou, Alain 105, 120, 124, 134, 177, 182
Bajčeta, Vladan 148
Baudrillard, Jean 47, 59, 155, 158
Bayer, Herbert 76
Beech, Dave 46, 59
Berlot Pompe, Uršula 13, 150, 154, 159, 161, 165, 169, 178, 183
Bernik, Janez 51, 54, 56
Bernik, Stane 84, 85, 87
Bissière, Roger 51
Boljka, Janez 51
Borčič, Bogdan 51
Borges, Jorge Luis 92, 120
Botton, Alain de 9, 15
Bourdieu, Pierre 44, 59
Braidotti, Rosi 141, 148
Brajer, Isabelle Eve 34, 35, 40, 41
Branzi, Andrea 131, 134
Brejc, Tomaž 84, 88
Breton, André 13, 144–146, 148, 149, 178, 183
Bridle, James 119, 120
Bronner, Stephen Eric 45, 59
Brumen, Jože 64–67, 69–73, 77–87, 175, 180–181
Buchanan, Richard 12, 125–126, 128, 134
Burri, Alberto 56
Butina, Milan 19, 40

- C**
 Caillois, Roger 140, 149
 Cankar, Izidor 53
 Cassin, Barbara 120
 Ciuha, Jože 51
 Conner Farris, Aundreta 40
 Cowen, Tyler 46, 59
 Curtis, David 146, 148
- Č**
 Černe Oven, Petra 7, 11, 62, 64, 87, 124, 125, 134, 169, 171, 175, 180
 Černigoj, Avgust 66, 70, 84
 Čobal Sedmak, Vlasta 34, 37, 40
 Čolakovič, Rodoljub 54
- D**
 D'Alessandro, Stephanie 139, 148
 Dalí, Salvador 146
 Debenjak, Riko 50, 51, 53, 56
 Debes, John L. 8, 15, 23, 24, 40
 Debord, Guy 45, 59, 155, 158
 Delak, Ferdo 66
 Delcoigne, Georges 54
 Deleuze, Gilles 98, 107, 111, 113, 120
 Dennett, Daniel 115, 120
 Derrida, Jacques 155
 Dilnot, Clive 132, 133, 134
 Dine, Jim 56
 Dobida, Karel 53
 Doesburg, Theo van 72
 Dolar, Mladen 98, 103, 105, 107, 108, 109, 111, 117, 120
 Dovič, Marijan 65, 81, 82, 87
 Dragona, Daphne 138, 149
 Dražil, Gregor 49, 57, 59
 Ducasse, Isidore 144
- E**
 Eco, Umberto 91, 120
 Edgar, Lerma 15
 Elkins, James 46, 59
 Erjavec, Aleš 149
 Estève, Maurice 51
- F**
 Federici, Silvia 44, 59
 Felici, Alberto 34, 40
- Fijalkowski, Krzysztof 149
 Fingerhut, Joerg 161, 162, 166
 Flusser, Vilém 7, 15, 154
 Fontana, Lucio 160
 Ford, Gordon O. 140
 Fransecky, Roger Barnum 15
 Freedberg, David 160, 165
 Frelih, Črtomir 19, 40
 Freud, Sigmund 109–111, 120, 176, 181
 Friedlaender, Johnny 50, 51, 53
 Fry, Tony 143, 148
- G**
 Gailus, Andreas 101, 120
 Gale, Matthew 139, 148
 Gallese, Vittorio 153, 158, 159–161, 165
 Galloway, Alexander R. 153–156, 165
 Gamulin, Grgo 52
 Gerbec, Boris 67, 88
 Germek, Magdalena 12, 136, 139, 148, 170, 177, 182
 Gopnik, Blake 46, 59
 Grafenauer, Niko 85
 Grafenauer, Petja 11, 42, 49, 59, 170, 174, 180
 Grohar, Ivan 51
 Gspan, Alfonz 67, 83–85, 87
 Guattari, Felix 111
 Guidotti, Gastone 54
- H**
 Hall, Stuart 7, 15, 44, 60
 Harman, Graham 118, 120
 Hartley, Daniel 44, 60
 Hayter, S. W. 51, 53
 Heidegger, Martin 124–125, 134, 177, 182
 Hérold, Jacques 140
 Hérold, Toyen 140
 Höch, Hannah 72
 Hopkins, David 149
 Horkheimer, Max 59
 Howard, Jesse 129, 130, 134
 Hozo, Dževad 51
 Hruščov, Nikita 53
 Hustwit, Gary 125, 135
- J**
 Jager, Felix Macmillian 46, 60
 Jakac, Božidar 50, 53
 Jakobson, Roman 12, 96, 97, 99, 120, 176, 181
 Jakopič, Rihard 51
 Jama, Matija 51
 Jameson, Fredric 48, 59
 Jemec, Andrej 51
- K**
 Kalliney, Petre 45, 60
 Kandinski, Vasilij 69, 87
 Kiar, Meško 51
 Kierkegaard, Søren 92
 Kim, Alice 59
 Klee, Paul 19
 Kleist, Heinrich von 12, 101–102, 120, 176, 181
 Klinke, Harald 146, 148
 Knape, Joachim 128, 134
 Kosovel, Srečko 64–68, 70–85, 87, 175, 180
 Košak, Grega 85, 87
 Kovič, Kajetan 64
 Kozak, Ferdo 54
 Kraigher, Boris 54
 Krašovec, Metka 57
 Kržišnik, Zoran 49–55, 59–60
 Kusserow, Karl 138, 148
- L**
 Lacan, Jacques 12, 97–99, 104–109, 111, 113, 115, 120, 176, 181
 Lap, Janja 124, 134, 172
 Le Moal, Jean 51
 Lecercle, Jean-Jacques 98, 100, 112–113, 115, 120–121
 Legerom, Fernand 53
 Levy, Julien 148
 Lissitzky, El 72, 83
 Lobačevski, Nikolaj I. 145
- M**
 Magritte, René 146
 Makuc, Vladimir 51
 Malabou, Catherine 164–165
 Maleš, Miha 50, 52–53
 Manessier, Alfred 51
 Manovich, Lev 153–154, 165
 Maraž, Adriana 51
 Marinetti, Filippo Tommaso 76
 Masson, André 140
 Matta, Roberto 140
- Mattick, Paul 47, 60
 Mayakovsky, Vladimir 83
 McAndrew, Clare 46, 60
 McLuhan, Marshall 12, 126–128, 133, 134
 Meillassoux, Quentin 118
 Mihelič, France 50, 53, 56
 Miklavčič, Zvone 53
 Mikuž, Jure 55–56, 60
 Milner, Jean-Claude 95, 105–106, 120–121
 Miró, Joan 140
 Mitchell, William John Thomas 7, 10, 15
 Mladenovič, Ajda 35, 40
 Morton, Timothy 141, 148
 Muhovič, Jožef 19, 40, 134
 Mušič, Zoran 53
- N**
 Nietzsche, Friedrich 140
 Noheden, Kristoffer 141, 148
 Norman, Don 125, 134
 Note, Margot 24, 26, 40
- O**
 Ocvirk, Anton 64–66, 69–71, 73, 80–85, 87, 175, 180
 Oroza, Ernesto 131–132, 135
 Orsamaa, Niilo 54
 Oska, Sandra 13, 15
- P**
 Papadopoulos, Dimitris 129, 135
 Parnet, Claire 107, 118, 120
 Patrizio, Andrew 138, 148
 Pattenden, Frieda 40
 Paultre, Eugénie 160
 Pavček, Tone 64
 Pedwell, Carolyn 139, 148
 Perišič, Igor 148
 Pettersson, Rune 23, 40–41
 Philippot, Paul 34
 Picasso, Pablo 49, 53
 Pignon, Edouard 51, 53
 Pijade, Moša 52
 Pilon, Veno 53
 Pogačnik, Marjan 51
 Poliakov, Serge 51
 Porstmann, Walter 76
 Pranjic, Kristina 12, 136, 139, 142, 148, 171, 177, 182
- Predan, Barbara 12, 59–60, 66, 87–88, 122, 124, 134, 169, 171, 177, 182
- Q**
 Quaranta, Domenico 153, 165–166
- R**
 Ravnikar, Edvard 124, 133–134
 Rawsthorn, Alice 125
 Richardson, Michael 149
 Rimbaud, Arthur 144
 Ristič, Marko 54
 Rizzolatti, Giacomo 165
 Roberts, Donna 138, 140–141, 149
 Rodchenko, Alexander 72
 Rubin, Edgar 33
 Ruhe, David S. 23, 40
 Rupert, Marijan 65, 88
- S**
 Saussure, Ferdinand de 27, 40, 114
 Schmid, Werner 40
 Schudel, Walter 36, 40
 Schwitters, Kurt 72
 Sedej, Maksim 50
 Sepič, Tilen 129–130, 135
 Sheppard, Linda 36, 40
 Singier, Gustave 51
 Sitar, Mateja Neža 40–41
 Skaza, Aleksander 149
 Skupina 53 50
 Slavkova, Iveta 139, 149
 Smolej, Tone 64–65, 87
 Snoj, Marko 20, 41
 Sonesson, Göran 7, 15
 Soulages, Pierre 51
 Spencer, Herbert 83, 88
 Spiteri, Raymond 140, 149
 Srša, Ivan 34, 41
 Stabej, Jože 64
 Stallabrass, Julian 46, 60
 Stanič, Tomo 11, 66, 88, 90, 172, 176, 181
 Steger, Jožica Čeh 138, 148
 Stegovec, Tinca 51
 Stele Možina, Melita 51, 60
 Stele, France 53
 Stepančič, Lilijana 49, 59
 Sterle, Ana 38
 Sternen, Matej 52
- Stiegler, Bernard 155, 156–157, 165–166
 Strom, Kirsten 140, 148
- Š**
 Šeme, Blaž 10, 17, 32–33, 35, 37–38, 172, 174, 179
 Šklovski, Viktor 142–143, 149
 Škrjanec, Breda 49, 60
 Šubic, Ive 51
 Šubic, Špela 124, 134, 172
 Šušteršič, Marjeta 79–80, 87
 Švankmajer, Jan 141, 148
- T**
 Tacar, Urh 37
 Tàpies, Antoni 56
 Tepina, Daša 11, 43, 49, 60, 173–174, 180
 Teržan, Vesna 49, 60, 87
 Thacker, Eugene 153, 165
 Topf, Joel 15
 Tršar, Drago 54
 Tschichold, Jan 72, 77, 87
 Tsing, Anna L. 141, 149
 Turek, Peter 25, 40
 Tzara, Tristan 145
- V**
 Vasarely, Victor 51
 Vidmar, Josip 53–54
 Virno, Paolo 107, 121
 Vrečko, Janez 82, 87
- W**
 Wacquant, Loic 44, 59
 Williams, Raymond 44–45, 60
 Wismann, Heinz 105, 120
- Z**
 Zadkine, Osip 53
 Zeki, Semir 15
 Zelenko, Karel 51
 Zgonik, Nadja 46, 57–58, 60
 Zlobec, Ciril 65, 71
 Zupančič, Alenka 106, 109, 111, 113, 120–121
 Zwart, Hub 144, 149
 Zwart, Piet 72
- Ž**
 Žerovc, Beti 49, 59

Iz recenzije
prof. dr.
Gregorja
Torkarja

Znanstvena monografija občutljivo in subtilno obravnava vizualno pismenost, ki v sodobnem času vse bolj sooblikuje naš vsakdan. Je zelo pomemben prispevek k temeljitejšemu preišljevanju tega zapostavljenega področja raziskovanja. Znanstvena monografija [...] opozarja [tudi] na nujnost interdisciplinarnega raziskovanja na tem področju. Prispevki pričujoče znanstvene monografije tvorijo zanimiv temelj za nadaljnje poglobljanje tematik o vizualni pismenosti.

Avtorice in avtorji:
Uršula Berlot Pompe
Petra Černe Oven
Magdalena Germek
Petja Grafenauer
Kristina Pranjić
Barbara Predan
Tomo Stanič
Blaž Šeme
Daša Tepina