

HETEROTOPIČNE POKRAJINE: PROSTORSKA PLASTENJA V SLIKARSKEM DELU SUZANE BRBOROVIĆ

Urška GOLOB

Stari trg 15, 1000 Ljubljana, Slovenija
e-mail: ursgolob@gmail.com

Uršula BERLOT POMPE

Univerza v Ljubljani, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Erjavčeva 7, 1000 Ljubljana, Slovenija
e-mail: Ursula.BerlotPompe@aluo.uni-lj.si

IZVLEČEK

Članek predstavlja fenomenološko študijo primera Suzane Brborović med ustvarjanjem likovnega dela – *Konstrukcijska nasičenost* (2014). V prvem delu sta predstavljeni analiza dinamike izkustva delovanja med njegovimi sestavnimi elementi (nazdor, pristotnost, telesno doživljanje, zaznavanje medijske vzročnosti), ki je bila izvedena po vzoru metode deskriptivnega vzorčenja (Hurlburt & Heavy, 2006) in eksplikativnega intervjuja (Petitmengin, 2006), in motivika dela, ki umetnico umesti v širši bivanjski in družbeni prostor. V drugem delu se raziskava usmeri na odnos med doživljanjem in ustvarjalnimi postopki, ki se jih umetnica poslužuje z namenom ustvarjanja nove oblike mnogoplastnega prostora, ki ga opisujemo s pojmom heterotopije (Foucault, 1986). Plastna metodologija, s katero opazujemo prostorsko razpravo, ki nastaja pri ustvarjanju, sovpada z novimi posthumanističnimi pristopi, ki se uporabljajo pri kvalitativnem raziskovanju nove materialnosti (Jewitt, 2016; St. Pierre, 2013). Namen prispevka je razkriti pogoje nastanka heterotopičnega prostora, ki zajema vprašanja moči digitalnega medija na delovanje umetnice, njeno avtonomijo in avtentičnost, ki ji jo ta dopušča.

Ključne besede: heterotopija, fenomenologija likovnega ustvarjanja, izkustvo delovanja, utelešeno doživljanje, digitalni mediji

HETEROTOPIC LANDSCAPES: SPATIAL LAYERING IN SUZANA BRBOROVIĆ'S PAINTINGS

ABSTRACT

The paper describes the phenomenological case study of a painter Suzana Brborović during the creation of her artwork — *Structural Saturation* (2014). The first part of this paper depicts the analysis of agency and its constituent (control, presence, physical experience, the perception of media affordances), which was completed with the help of descriptive sampling (Hurlburt & Heavy, 2006), elicitation interview (Petitmengin, 2006), and the motive of the artwork that places the artist in the wider social and cultural context. The second part of the paper focuses mainly on the relationship between the experience and the artistic procedure that the artist uses to construct a new form of multifaceted space, which is described with the term heterotopy (Foucault, 1986). The methodological plasticity, with which we observe the spatial discussion that arises during the artist's creative process, coincides with the new post-humanist approaches used in qualitative research of new materiality (Jewitt, 2016; St. Pierre, 2013). The purpose of this paper is to discover the prerequisites for the emergence of a heterotopic space that encompasses the issues of digital media influence on the artist's agency as well as autonomy and authenticity that it permits.

Keywords: heterotopia, phenomenology of artistic creation, experience of agency, embodied experience, digital media

UVOD

Fenomenološka študija primera likovne umetnice Suzane Brborović, ki jo bomo predstavili v tem prispevku, je sestavni del obsežnejše študije več primerov slovenskih umetnikov, kjer smo obravnavali vpliv digitalnega medija (v primerjavi z analognim) na doživljanje v ustvarjalnem procesu (Golob, 2014; 2015). Raziskava je bila interdisciplinarnar narave in je posegala na področje likovne umetnosti, digitalne tehnologije in fenomenologije ustvarjanja.

Umetnica S. Brborović, predstavnica mlajše generacije likovne umetnosti, se je v času našega raziskovanja ukvarjala z bivanjsko problematiko (slovenskega) prostora. Analiza njenega dela in procesa daje vpogled v nastajanje novih hibridnih prostorov, ki temeljijo na Foucaultovem konceptu heterotopije (Foucault, 1980; Foucault & Miskowicz, 1986). Heterotopija je v tem primeru prostor drugačnosti in reprezentira stanje moči ter s tem politiko nadzora, ki se dogaja v relaciji z digitalnimi mediji (Matthewman, 2010). Umetnica v svojem delu *Konstrukcijska nasičenost* združuje utrip sodobnih socialno-političnih razmer v odnosu do preteklosti; v delu gre za digitalno razgradnjo in rekonstrukcijo socialistično-modernističnih urbanističnih utopij, ki so značilne za okolje, iz katerega izhaja. Njena razkrivanja različnih prostorskih odnosov predstavljajo socialno angažiran proces, ki ni razpoznaven zgolj iz tematike njenega dela, temveč se razkriva tudi skozi ustvarjalni proces. Način ustvarjanja je namreč, kot v svoji raziskavi ugotavljata Chan et al. (2015), neposredno povezan s habitatom in situiranostjo umetnika. Po Lefebvru prostor namreč ni zgolj naravna danost, temveč družbeni konstrukt, ki ga tvorijo prostorske prakse, reprezentacije prostora in prostor reprezentacij (Lefebvre citirano v Pahor, 2012, 26).

Slikarski prostor v delu S. Brborović strukturira večplastno semiotiko, ki povezuje čutnozaznavni, slikarski in digitalni prostor. Umetniško delo je v tem pogledu konstrukt različnih prostorskozaznavnih perspektiv, ki razpirajo širšo ontološko problematiko postmoderne realnosti. Ta ne temelji več na jasni dihotonomiji med objektom in zaznavajočim subjektom, ampak je zaznavno fluidna in variabilna, vzpostavlja se v povratnem, dvosmernem procesu, ki je odvisen od konteksta (Tarnas, 2011). Jewitt et al. (2016), ki proučujejo vpliv digitalnosti na materialnost, opisuje ta premik od dualizma k posthumanizmu in „novim materialističnim“ (St.

Pierre, 2013; St. Pierre, 2016; Lather & St. Pierre, 2013) kvalitativnim metodam kot odziv na medijsko posredovano in digitalno določeno kulturo.

V očeh posthumanističnih teorij je materialnost videna kot neskončna gnetljiva entiteta, neskončen proces, in ne kot nekaj a priori statičnega in pasivnega (Law, 2004; Mol, 2002), kar Law razume kot udejanjanje (angl. enactment) procesnosti. V likovnem ustvarjanju lahko soočenje slikarske materialnosti s procesnostjo, ki vključuje digitalne postopke, ustvari večplastno strukturo prostora in nastanek novih likovnih predstavnic (oblikovnih in idejnih) in nepredstavnic izkustvenih vsebin.

Ustvarjalni proces materializira dinamični čutnozaznavni prostor, ki se konkretizira v novi likovnoprostorski strukturi. Prostorska razčlenitev na različne (ne)predstavnostne komponente v procesu ustvarjanja umetnice, predstavlja odklik od „ustaljenih“ likovnih raziskovanj ter ponuja novo videnje (likovnega) prostora, ki se zgodi kot interaktiven in večdimenzionalni proces. Ti naj bi se dotikali vprašanja o lastnem vplivu procesnosti umetnika/ce; razpirali njegov kritični odnos do samega bivanja, doživljanja narave, zaznavanje lastnega delovanja¹ in njegovih socialno-političnih odnosov, ki so danes pod vplivom sodobne znanosti in tehnologije (St. Pierre, 2013).

V nadaljevanju članka bomo najprej predstavili metodologijo raziskovanja, ki smo jo uporabili za zbiranje in analizo doživljajskih podatkov. Predstavili bomo bivanjsko okolje umetnice in motiviko, nato pa bo sledila predstavitev glavnih doživljajskih kategorij, skozi katere bo obravnavana tudi analiza likovnega procesa. Izsledke likovne in doživljajske analize bomo podali v obliki karakterizacije doživljajske dinamike in na novo nastalega prostora v razpravi. Temeljna spoznanja raziskave in predloge za nadaljna raziskovanja bodo predstavljena v sklepu.

METODOLOGIJA RAZISKOVANJA

Bistvo analitične razprave je, da se ne osredinja na singularne perspektive, temveč raziskuje mnogoterost raznovrstnih pogledov (Cheek & Rudge citirano v Powers, 2007). Postmodernistična analitična razprava razkriva strukturiranost različnih pogledov, ki gradijo ustvarjalni proces in ki, kot meni Hewitt (2009), postanejo izraziti šele, ko jih primerjamo med seboj. Na podlagi te predpostavke smo v članku uporabili

¹ Zaznavanje lastnega delovanja smo prevedli iz besede agentnost ali [angl.] *agency*. Agentnost v slovenskem jeziku ni uveljavljena beseda. V SSKJ najdemo le njej sorodno besedo *agens* - *kar povzroča, pospešuje kako dogajanje ali delovanje, gibalno*. V splošnem pomenu se agentnost nanaša na sposobnost ali zmožnost posameznika za aktivno delovanje (Schlosser, 2015; Moor, 2016) ali, z drugimi besedami, označuje sposobnost zaznavanja in udejanjanja posameznikovega *agensa*. Prevod besede se razlikuje predvsem glede na disciplino in smer raziskovanja. Na primer v psihologiji Musek (2010) uporablja besedo kot komunost ali aktivno obnašanje posameznika, Chatman in Sparrow (2011) pa kot „dejavnost“ sebe. Tudi sami se v tem prispevku nagibamo k temu prevodu in sledimo konceptu, ki ga vpeljuje Gallagher (2012, 17), ta pojasnjuje koncept agentnosti kot zelo „tanko“, a hkrati zelo kompleksno fenomenološko področje opazovanja lastnega delovanja, ki tako obstaja na več ravneh zaznavanja (Pacherie, 2007). Koncept izkustva agentnosti ali [angl.] *sense of agency* opisuje, *kako subjekt doživlja lastno delovanje* (ali ima subjekt občutek, da je avtor lastnega početja, ali pa je zgolj vlogi opazovalca lastnih dejanj (Gallagher, 2000). Za več glej Zahavi, 2008; Gallagher in Zahavi, 2008; Gallagher, 2012.

dvoplastni pristop, s katerim smo analizirali posamezne komponente ustvarjalnega procesa; za doživljajski ustvarjalni vidik umetničnega ustvarjanja smo uporabili kvalitativno – fenomenološko študijo primera, medtem ko smo za proučevanje likovnosti uporabili likovno analizo.

Vzorčenje izkustva

Glavni cilj fenomenologije je odgovoriti na vprašanje, kako se doživljanje pojavlja (Gallagher, 2012), pri čemer se ne sprašujemo, kaj in zakaj nekaj počnemo, ampak se raje usmerjamo na opis izkustva. Za ta fenomenološki pristop smo izbrali metodo deskriptivnega vzorčenja izkustva – DVI (Hurlburt & Heavey, 2006), ki smo jo priredili za potrebe raziskave. Metoda se odlikuje v tem, da je bolj prožna oziroma prilagodljiva pri zajemanju izkustva udeleženca v njegovem naravnem okolju in predvideva uporabo prenosne elektronske naprave za opozarjanje beleženja doživljanja znotraj trenutnega dogajanja, ki ob naključnih trenutkih spusti zvok ter nosilca pozove k zapisu doživljanja v trenutku pred zvokom (Hurlburt & Heavey, 2006; Hurlburt & Heavey, 2008). Zaradi hipne narave ustvarjanja in njegove dinamike smo oblikovali prenosni računalniški program (aplikacijo), ki je omogočal minimalno motenje toka ustvarjanja. Umetnica je program namestila na prenosno napravo Ipod. Program je imel možnost vnosa opomomb/dnevnika ali možnost „hitrega“ vnosa doživljanja. Zadnja je vsebovala opcijo že vnaprej pripravljenih možnosti opisov, ki so bili razviti na podlagi fenomenološke in psihometrične raziskave umetniške kreativnosti po Nelsonu (2005). Aplikacija je omogočala tudi vnos fotografije. Beleženje in zbiranje podatkov umetnice se je nadaljevalo skozi ves proces nastajanja umetnine.

Intervju

Ko je udeleženka z aplikacijo zbrala svoje doživljajske podatke, smo vpogled v *doživljanje* še poglobili skozi eksplikativni intervju² po Petitmenginu (2006). Intervju je bil odprtega tipa, brez vnaprej določenih vprašanj, saj bi ta po Hurlburtu in Heaveyju (2008) lahko omejila možnosti za odkrivanje nepredvidenih novih izkustev. Tak pristop je omogočil raziskovanje »čistejše« strukture doživljanja, osnovnih gradnikov oziroma vzorcev, ki sestavljajo posameznikovo izkustvo, ne glede na pomen, ki mu ga pripisuje doživljajoči (Kordeš et al.,

2015, 43). Časovni okvir med vnosom doživljajskih zapisov in nadaljnjim intervjujem je moral biti čim krajši, s tem smo poskrbeli, da sta se ohranili svežina in avtentičnost podatkov. Ko je bil projekt končan, je bila opravljena še serija strukturiranih intervjujev, ki so dodatno pojasnili slikarkino prakso, s čimer se je razširil vpogled v njen proces dela in na podlagi tega smo lahko opravili ustrezno likovno analizo nastajanja slike.

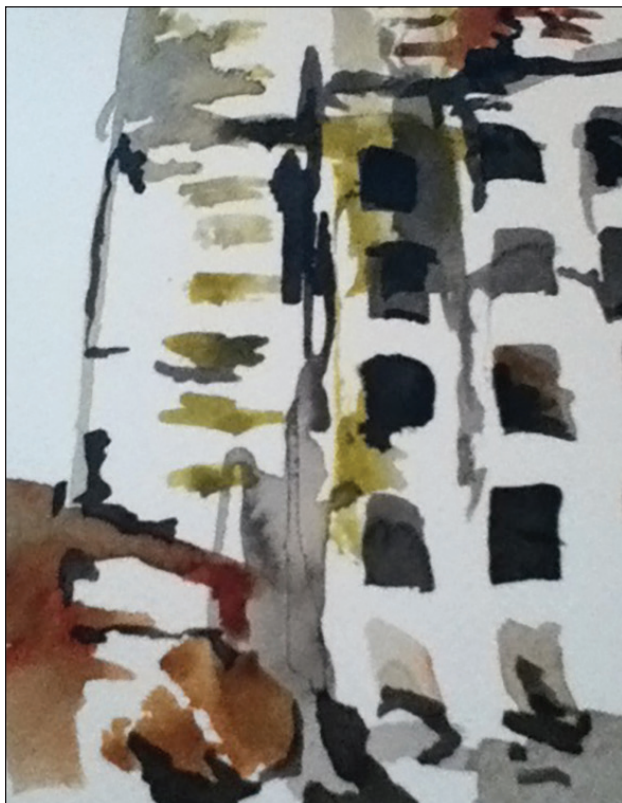
Analiza in kategorije doživljanja

Analiza doživljanja umetnice je potekala kot proces usklajevanja podatkov iz aplikacije in (odprtega in polstrukturiranega) intervjuja. Analiza tega kolaža [assemblage] podatkov je bila obravnavana po klasičnem kodirnem sistemu (Flick, 2009), pri katerem smo oblikovali glavne teme in kategorije. Analiza je razkrila spremembe v doživljajski dinamiki na ravni doživljanja lastnega *delovanja* sebstva³ in njegovih sestavnih elementov, ki so *nadzor*, *vzročnost*, *telesno zavedanje in prisotnost*. Pri oblikovanju kategorij smo se zgledovali po Hurlburtu & Heaveyju (1999) in po njegovi kodirni tabeli. V nadaljevanju besedila (spodaj) prikazujemo kratek opis kategorij, katere dinamika bo v nadaljevanju obravnavana skupaj z likovnimi ustvarjalnimi postopki/likovno analizo umetnice.

- *Nadzor* predstavlja subjektivni občutek obvladovanja (Wen et al., 2015) in je bil pri pridobivanju empiričnih podatkov določen s pomočjo jezikovne analize oz. z določitvijo slovničnih lastnosti subjekta pri izražanju lastnega delovanja (Shaklee, 1975; Linell, 2016; Duranti, 2004).
- *Vzročnost* opisuje doživljanje zmožnosti medija, ki je v veliki meri odvisno od njegovih naravnih lastnosti in situiranosti (Eugeni, 2011, 2–4). Glede na tipologijo pikturalnega medija (Ettlinger, 2015) lahko umetnica vzpostavlja različne odnose med sabo in medijem.
- *Telesno doživljanje* opisuje različne načine pojavljanja telesnih senzacij, ki pripadajo kateremu koli modusu percepcije, na primer vidu, dotiku, sluhu ipd. (Gallagher, 2003).
- *Prisotnost* pomeni biti v določenem času na določenem mestu in se nanaša na področje zavedanja naše celosti (Kordeš, 2012). Zavedanje prisotnosti torej pomeni, koliko je subjekt fizično in umsko prisoten pri stvari, ki jo počne oziroma kjer se nahaja.

2 Eksplikativni intervju pomeni retrospektivno podoživetje realne situacije, skozi katero se posameznik osredini na različne dimenzije doživljanja do zahtevane ravni natančnosti. To zahteva stabilizacijo pozornosti intervjuvanca, ki usmeri pozornost s »kaj« na »kako« oz. naredi premik od splošnih reprezentacij k posamezni izkušnji. Ustrezna izvedba zahteva, da sta intervjuvanec in raziskovalec dobro izurjena in da je med njima vzpostavljeno zaupanje (Kordeš et al., 2015; Petitmengin, 2006).

3 Sebstvo ali [angl.] *Self* je samostojni pojem, ki z vidika psihologije pomeni utelešeno emocionalno-afektivno aktualno občutenje sebe oziroma trenutno doživljajsko stanje, ki pa se hkrati oblikuje tudi pod vplivi socialnih in komunikacijskih procesov. Kot ugotavlja Kuhar (2007, 437–438), sebstvo pomeni tako stabilnost, edinstvenost in kontinuiteto kakor tudi dinamičnost in mnogoterost ter je s tega vidika vitalni projekt vsakdanjega življenja in pojem, ki daje možnost refleksije družbene klime in eksistenčnih dilem.



Slika 1: Skiciranje – Konstrukcijska nasičenost III. Tehnika akvarel, tuš (Osebni arhiv).

Kontekstualna opredelitev in situiranost umetnice

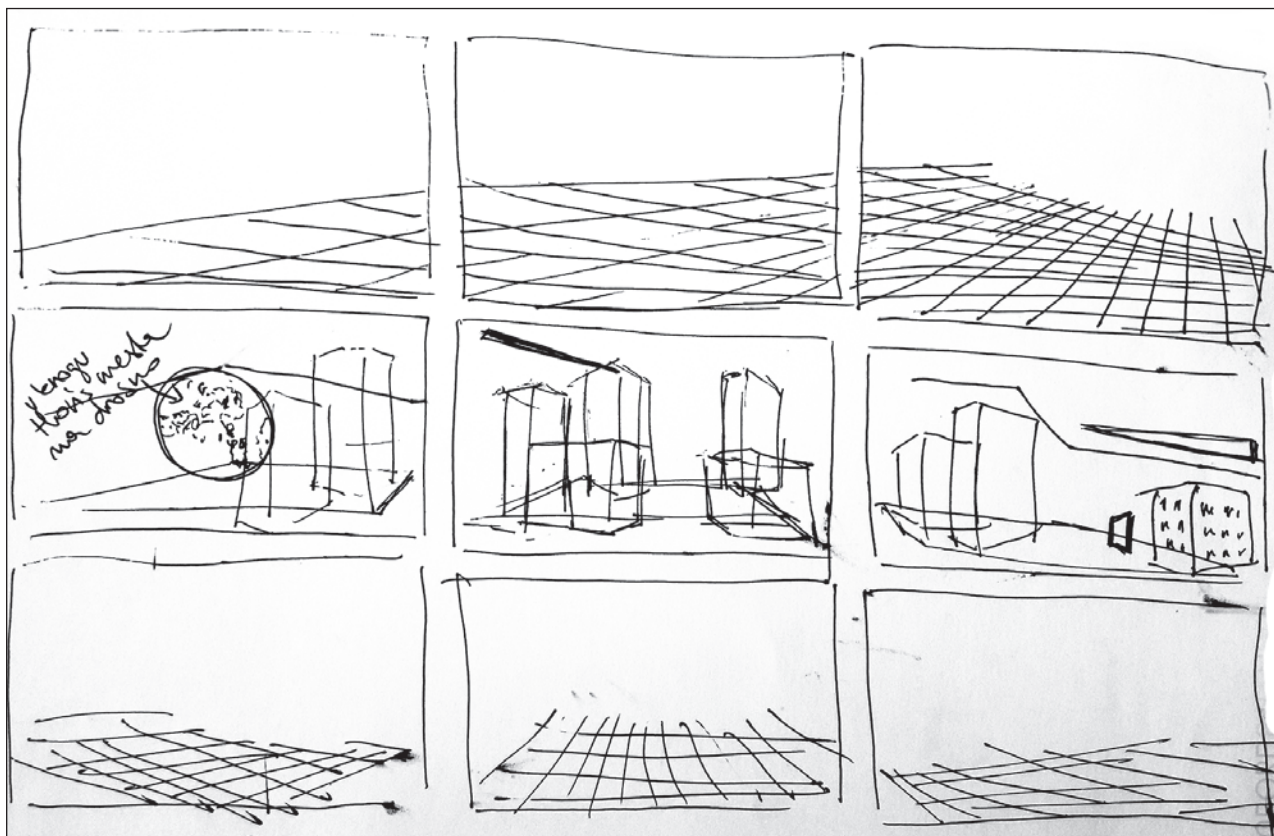
Opredelitev situiranosti⁴ umetnice je v fenomenološki metodi raziskovanja ključna; omogoča vpogled v analizo procesa v posamični situaciji (Powers, 2009) ter predstavlja vzajemno delovanje med kontekstom in situacijo (Rohlfing et al., 2003). Za razumevanje delovanja umetnice je torej treba omeniti mikro- in makrodejavnike, ki so po Galensovi raziskavi relevantni elementi oblikovanja načina in strategije ustvarjanja (Chan et al., 2015). Izhodiščno/idejno ozadje ustvarjanja umetnice namreč razgrinja informacije o njenem osebnem in angažiranem odnosu do družbenega okolja.

Ustvarjanje S. Brborović izhaja iz konceptualne zasnove, ki zajema tudi procesnost samega ustvarjanja. Ta je natančno (kronološko) načrtovana po stopnjah izvedbe in dokumentirana v različnih medijih (deskriptivni opis, skica, fotodokumentacija), s katerim umetnica pridobi različne perspektive/pogleda na izbrani prostor oz. motiviko. Izvedba dela sledi načrtu, kjer umetnica predvidi tudi vnos deloma neopredeljivih elementov, na primer abstraktne oblike iz vodenih medijev, s čimer dopušča določeno stopnjo naključnosti, odstopanja oziroma spremembe v nastajanju likovnega dela. Proces umetničnega ustvarjanja je torej kombinacija dveh načinov delovanja; gre za usklajevanje med predvidljivim in nepredvidljivim (eksperimentalnim) načinom ustvarjanja. Eksperimentalni način ustvarjanja naj bi bil po mnenju Chana et al. (2015) v osnovi socialni in ne individualni postopek, česar pri umetnici ne izkazuje le proces ustvarjanja, temveč tudi izbira same motivike.

Dela umetnice Suzane Brborović zaznamujejo izrazito prostorsko iluzionistične podobe, ki zbujajo aluzije arhitekturnih krajin (Bašin citirano v Brborović, 2013, 77–79), izhajajočih iz kritične drže umetnice do bivanjske ali socialne problematike. V likovnem delu *Konstrukcijska nasičenost*, ki je tretji del triptiha, umetnica skozi arhitekturno govorico prostora predeluje identiteto kraja ter poudarja socialne anomalije in odnose družbene neenakosti. Arhitektura v tem primeru odslikava uprostorjenje družbenega reda,⁵ ki ga zaznavamo v likovnem delu v podobju elementov časa (npr. utopične ideologije: totalitarna, preišljena (tlorisna) organiziranost prostora in uporaba materialov ter detajlna pozornost oblogam površin in spajanju konstrukcij, ki se prepletajo z vtisi trenutne ureditve, npr. pluralnost, heterogenost, razpršenost, odprtost mreže(nja)). Podoba urbane krajine kot fizično in socialno degradirane soseke, ki si jo je umetnica izbrala za motiv ustvarjanja, razkriva moč nadzora politike nad oblikovanjem prostora. Slikarska upodobitev degradirane arhitekturne krajine predstavlja prostor kot ideološko prizorišče političnih in družbenih razmerij, ki (neopazno) pogojujejo in spreminjajo tudi njeno intimno/osebno doživljajsko pokrajino.

4 Situiranost je teoretični koncept, ki opisuje kognicijo kot ontološko in funkcionalno vpletenost v naravni sistem oziroma okolje individua. Po tem so psihološke dejavnosti najboljše razumljene kot vzajemni proces med delovanjem posameznika in okoljem (Costello, 2014). Za več glej Gallagher (2006, 2009).

5 Umetnica pripada pozni generaciji 80. let, ki je živel v času, ko je bilo blokovsko naselje na Planini (I, II in III) dokončno zgrajeno. Družbenopolitični sistem je takrat temeljil na totalitarni ureditvi, ki je težila k napredku, mednarodnemu odpiranju slovenskega prostora, socialno pravični organiziranosti družbe. Arhitektura je v tem pogledu odražala politično in družbeno ideologijo, ki je temeljila na višji kakovosti bivanja, razumni uporabi materialov, preišljeni ekonomični tlorisni organizaciji in posebnih detajlih pri oblogah površin ter spajanju konstrukcij itd. Gradnja prostora je bila usmerjena v civilizacijski (socialno-ekonomski) razvoj, humanizacijo bivanja, in znanstveno-tehnični napredek (Deu, 2011). Tranzicija političnega reda, vzpon in padec »socialistične demokracije« pa so nato vzpostavili nov, pluralni, parlamentarni sistem (Fink-Hafner, 1991). Slovenski prostor je v tem obdobju doživel različne demografske spremembe, staranje prebivalstva, rast števila gospodinjstev, upad njihovega članstva in spremembo njihove sestave, razvoj informacijske tehnologije in razmer na trgu dela, reorganizacijo delovnih prostorov, individualizacijo družbe – razvoj virtualnega druženja itd. (Kerbler, 2015; Kučan & Zapušek, 2009), porast brezposelnosti, odseljevanje ekonomsko sposobnejših stanovalcev oziroma priseljevanje ekonomsko in socialno šibkejših skupin in upad družbene kohezije.



Slika 2: Načrt za izvedbo slike – Konstrukcijska nasičenost III. Tehnika grafični svinčnik (Osebni arhiv).

NASTAJANJE SLIKE IN DOŽIVLJANJE

Analiza nastajanja slike je metodološka združitev doživljajskih podatkov in postopkov umetničnega ustvarjanja. Beleženje doživljajskega izkustva umetnice med likovnim ustvarjanjem s pomočjo podatkov, pridobljenih z uporabo opisane aplikacije, je potekalo v različnih fazah slikarskega ustvarjanja (inspiracija in snovanje ideje, analogno ustvarjanje, dokumentarno-raziskovalna faza, prenos v digitalni medij, digitalna (re)konstrukcija, faza slikanja). Opisu postopkov nastajanja slike sledita razlaga in osvetlitev podatkov, pridobljenih z analizo doživljajskega procesa umetnice. Z vzporednim spremljanjem obeh ravni, doživljanja in likovnega ustvarjanja smo poskušali osvetliti tudi vpliv ustvarjalnega medija na dinamiko izkustva in na oblikovanje značilnosti likovnega prostora.

Snovanje in oblikovanje ideje z uporabo analognega medija – inspirativna faza

Izhodišče ustvarjalnega procesa S. Brborović je bila pri nastajanju slike Konstrukcijska nasičenost spominska zasnova kraja, v katerem je bivala. Umetnica je začela ustvarjati v analognem mediju, v tem primeru z akvarelom. Akvarelna podoba (glej sliko 1) prikazuje začetek

stopnje ustvarjanja – poustvarjanja intimnega vidika domačega prostora – naselja modernistično-socialističnih stolpnic, ki so se dopolnjevale z natančnimi načrti za izvedbo slike v obliki besedila in grafičnega osnutka. V tem delu ustvarjanja je umetnica združevala vtise arhitekturnega prostora, ki ga je z barvnimi elementi preoblikovala v abstraktnejše likovne elemente. Grafična risba (glej sliko 2) je bila osnutek za načrtovanje ustvarjanja slikovnega prostora po plasteh, medtem ko je akvarelna podoba vsebovala barvno paletu, s katero je ustvarila razpoloženje v sliki.

Prisotnost v tem delu analogno-ustvarjalnega procesa je izražena kot nihanje zaznavanja lastne prisotnosti in odsotnosti v procesu: „[...] Medtem ko naredim tisto prvo packo in začnem razmišljati o njej na način, kaj bi lahko iz nje nastalo, se notranje pogovarjam sama s seboj [...] in potem, ko se začne formulirati podoba, vzamem neko drugo nianso in začnem temniti ter spet zaidem v neke detajle. Takrat me ponovno odnese [...]“ (Brborović, 2013). Pozornost se je gibala od izrazito ozko usmerjene do popolne odsotnosti. Njena prisotnost se je vrnila ob nastanku likovnega problema ali izziva, kar pomeni, da je umetnica izmenjevala dve ravni zavedanja; reflektivno (miselno, zavestno) in predreflektivno. Nadzor nad notranjim delovanjem oz. doživljanjem je, kot lahko vidimo iz opisa, samodejen proces, na kate-



Slika 3: Fotoreportaža naselja za sliko *Konstruktivna nasičenost III*. Digitalna fotografija (Osebni arhiv).

rega umetnica ni mogla vplivati. Medijsko *vzročnost* je opredelila kot preprosto, lahko in spontano doživljanje. *Telesno doživljanje* je bilo zaznano zgolj v obliki senzornega/čutnega zavedanja.

Dokumentacija prostora: prenos podobe v digitalni medij

Umetnica je stvarni prostor fotodokumentirala, saj kot pravi, tako v današnji poplavi podob dobi unikaten pogled, ki ji dodatno izboljša kakovost opazovanja. Fotodokumentacija S. Brborović je bila časovno organizirana; umetnica je poročala, da se je po prostoru premikala glede na čas nastanka oziroma gradnje stolpnic, kar naj bi v okviru triptiha pomenilo simbolično dimenzijo časa, po kateri je potekalo urejanje prostora. Poleg časovnosti pa sta jo zanimala predvsem način pogleda na izbrani motiv in izziv prenosa stvarne perspektive skozi različna reprezentativna „okna“ (Ettlinger, 2015), na primer prenos stvarne perspektive v digitalni prostor in naprej na slikarsko platno ter prenos barvne strukture (razpadajoče sivine ometa ipd.).

Med urejanjem fotodokumentacije (terensko delo) je bil izpostavljen *nadzor* nad notranjimi procesi/doživljanjem; predvsem nad usmerjanjem lastne pozornosti. Umetnica je poudarila povezanost med *prisotnostjo* in *vzročnostjo*; svojo prisotnost je pojmovala glede na stopnjo vzročnosti oz. 'absorbiranosti' v lastnem početju. Le-to je zaznavala kot „polno“ zavedanje svojega ustvarjanja in nadzora vizionarske pozornosti (načrtovanja). O *telesnem doživljanju* ni poročala, zato bi lahko sklepali, da gre v tem delu ustvarjanja za izrazitejšo miselno kot telesno prisotnost zavedanja.

Digitalna (re)konstrukcija prostora

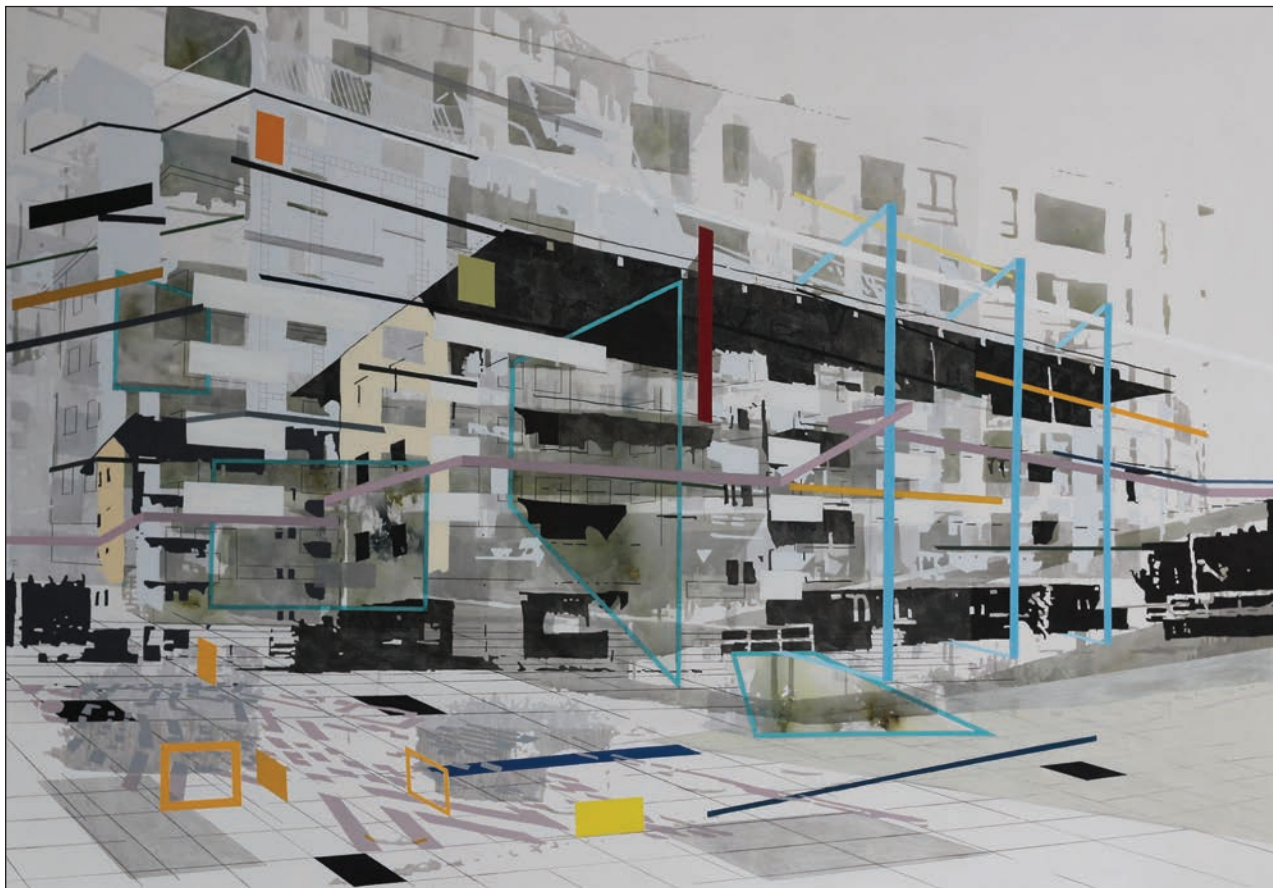
Umetnica je stvarnost prostora prenesla iz digitalne kamere v računalniški medij, kjer je podobe blo-



Slika 4: Digitalna obdelava fotografij za sliko *Konstruktivna nasičenost III* (Osebni arhiv).

kovskih naselij (stolpnic) v digitalnem programu abstrahirala do osnovnih geometrijskih elementov. To je storila v računalniškem programu Photoshop s filtrom *Threshold*, ki je fotografijo pretvoril v črno-belo risbo; s tem je povzročila „razpad“ motiva, ki je hkrati izgubil tudi svoj prvotni pomen. Tako je fotografijo pretvorila v simbolne elemente, ki jih je nato v naslednjem koraku združila s tlorisi stavbe. Te je črpala s spletnih depositov. V tem delu je bila pozorna na ustvarjanje novih struktur (ali rastrov), ki simulirajo strukturo podobe. Razpad fotografije lahko vidimo kot razgradnjo in fragmentacijo podobe z namenom nadaljnje reorganizacije, ki je v skladu s principi delovanja novih medijev. Fragmenti so tako plastno organizirani, kar omogoča nadaljnjo večjo samostojnost in hkrati variabilnost v njihovi sintezaciji (Manovich, 2001).

Med ustvarjanjem likovnega dela v digitalnem mediju bi lahko *prisotnost* umetnice označili kot razpršeno; miselno procesiranje je bilo zaznati, kot da umetnica nima najboljšega občutka, kje se pravzaprav nahaja: „*Ne vem, ali sem ravno izginila. Sem prisotna, vem, da sem tu in da gledam v računalnik. Proces miselnega 'procesiranja', ki je bilo usmerjeno v 'iskanje nečesa, kar fascinira'*“ (Brborović, 2013), in v vizualizacijo podobe. *Nadzor* nad notranjimi procesi umetnica zaznava, je zunaj njene moči delovanja: „*To je neki notranji proces, nad katerim nimam nadzora*“ (Brborović, 2013). Kot vidimo iz poročila, se je umetnica le deloma zavedala nadzora nad svojim ustvarjalnim početjem, kar zbuja tudi vprašanje o njeni vzročnosti digitalnega medija in avtonomnosti samega procesa. V tem delu ustvarjanja je *telesno doživljanje* manj pomembno, saj umetnica ni zabeležila telesnih izkustev. *Vzročnost* je beležila kot odprt in dinamičen proces. Zaznana dinamika doživljanja in vzpostavljanja odnosa s računalniškim medijem se je ustvarila z (vizualnim in miselnim) prehajanjem med samimi „okni“ računalniškega programa. Njena interakcija z medijem je na tej stopnji ustvarjanja temeljila



Slika 5: „Konstrukcijska nasičenost, Del III“ 2014, akril in črnilo na platnu, 190 x 270 cm (Zasebna zbirka).

na delno intuitivni rabi računalnika v odkrivanju in soočanju z novimi likovnimi oblikami in strukturami, kar ji je omogočilo več prostora za doživljanje „presenečenja“ (Brborović, 2013).

Prehod iz digitalnega medija v slikarsko materijo – faza slikanja

Umetnica S. Brborović opisuje začetek slikanja kot ustvarjanje abstrakne kompozicije z vodenimi mediji, v tem primeru s tušem (Brborović, 2014). Slikanje začne s spontanimi barvnimi potezami, ki se subtilno prelivajo in združujejo s podobami stolpnice. Ta izhodiščna organskost in naključnost razlivanja ter prelivanja barv je umetnici določila smer razvoja likovnega dela. Na podlagi abstraktnega «izliva» je umetnica uravnavala in oblikovala digitalne podobe, iz katerih je nastajala nova likovna krajina.

Ustvarjanje vodene abstrakcije je doživela kot menjavanje prisotnosti. Telesno doživljanje je vsebovalo nabor različnih občutenj, od daljših telesnih stanj, celostnega zavedanja telesa do zelo ozkega telesnega zaznavanja, npr. posameznih (bolečih) telesnih predelov. „Med delom sem bila ves čas sklonjena, v mukah

in bolečinah, ampak to sem čisto odmisllila, saj me je ustvarjanje povsem potegnilo noter“ (Brborović, 2013). Zanimivo je, da kljub zaznavanju neprijetnosti - bolečine zaradi dolgotrajne sključenosti oz. neprijetne države, to pri umetnici ni izzvalo negativnih čustvenih odzivov; vzročnost medija je zaznavala kot stanje popolne ‘absorpcije’. Njeno izkustvo „potopitve“ v proces priča o zaznavanju zunanjih dejavnikov kot entitete z lastnim delovanjem in spremembo v nadzoru.

Prenos digitalnih podob na platno (projekcija)

Umetnica je na abstraktno podlago s tušem izrisala mrežno kompozicijo, ki je bila temelj slike tako v simboličnem pogledu kot tudi v smislu graditve likovne podobe stolpnice. Mrežno podobo je prenesla s pomočjo svetlobnega projektorja. Prenašanje in plastenje digitalnih in naslikanih podob se skozi nastajanje slike ponavlja, kar je ena poglobitnih značilnosti njenih slikarskih postopkov.

Doživljanje prenašanja podobe in samo vzročnost medija je zaznavala kot „sproščen in nezahteven proces“ (Brborović, 2013), v katerem je njena prisotnost nihala med razpršenostjo in delno odsotnostjo; zaznavala

je uhajanje pozornosti k nepovezanim mislim, spominjanju in pojavom notranjega govora, kar vsebinsko ni bilo vezano na likovno dogajanje: „[...] *Zelo dobro se spomnim, katero sliko sem delala in v kateri fazi sem bila. To se zelo dobro spomnim. Ostalo pa, mislim, da je bilo bolj stanje, ko sam s seboj nekaj premlelaš* [...] še vedno sem bila prisotna, da se ne zmotim [...]“ (Brborović, 2014). V citatu opazimo tudi spremembo v govoru, zlasti v prehodu iz prvoosebnega v drugoosebni govor: „*premlevam/premlelaš*“, kar kaže na spremembo v zavedanju *nadzora* nad delovanjem lastnega sebstva in posledično tudi v doživljanju samega procesa, pri čemer umetnica postaja bolj opazovalka lastnega početja kot izvajalka.

Slikanje podobe naselja

Umetnica je začela (slikarsko) gradnjo stolpnic na podlagi abstraktnih barvnih kompozicij in mrežnih elementov (npr. gradbena armaturna mreža) s plastenjem polprosojnih barvnih nanosov. Plastenje le-teh je kombinirala z vodenimi nanosi tuša. Izvedbeno natančen in tehnično zahteven proces plastnega nanašanja barv je uprizarjal modularno združevanje podobe (če vzamemo za primer združevanja slik v Photoshopu) s prosojnostjo ali odsevnostjo barve. Umetnica je v barvnih nanosih izkoriščala različne kakovosti akrilnih gelov, ki so se razlikovali tako po svoji pastoznosti kot tudi po odsevnosti površine (od svetlečega do mat učinka). Brborovićeva je nastanek slikarske gradnje blokovskega naselja opazovala skozi različne medije (fotoaparati, pametni telefon, računalniški zaslon, ogledala), ki so ji omogočili novo – večdimenzionalno izkustvo prostora. Digitalna orodja niso le „okna“ opazovanja, temveč omogočajo tudi oblike nesnovnega procesa slikanja; umetnica je na določenih stopnjah ustvarjanja s pomočjo digitalnega posnetka prenesla sliko nazaj v digitalni prostor, kjer je nanjo nanesele nove kombinacije rekonstruiranih arhitekturnih elementov stolpnic. Te je potem projicirala prek svetlobnega aparata na slikarsko platno, kjer jih je znova materializirala. Ta postopek prenašanja oziroma projiciranja podobe in slikanja menjavanja perspektive gledanja, prenašanja in dematerializiranja slike ter njene rekonstruiranja se je skozi proces slikanja ponavljal vse do zaključka. Končna podoba slike *Konstruktivska nasičenost* je sestavljena iz najmanj desetih plasti ponovitve tega postopka.

Doživljanje procesa slikanja se je spreminjalo glede na stopnjo razvoja slike; bolj ko se je približevala zaključku, močnejše je bilo doživljanje njenega *nadzora* in *prisotnosti*. Umetnica je med samoopazovanjem in predelovanjem slike poročala o doživljanju polne prisotnosti ter ozko usmerjeni pozornosti (fokusu), kar je bilo znova pogojeno z *vzročnostjo* medija in njenim življenjem (absorpcijo) v lastno početje, premlevanjem in načrtovanjem, ki ne vsebujejo

izrazitega *telesnega doživljanja*. V tej fazi ustvarjanja oziroma slikanja (prenašanje podobe iz digitalnega v analogni medij) podatki kažejo, da ima umetnica bolj osredinjeno pozornost, prisotnost lastnega sebstva in nadzor nad ustvarjanjem, zaradi česar je miselno tavanje neizrazito.

RAZPRAVA

Primerjalna analiza oblikovanja doživljajske krajine in njenih sestavnih elementov (zaznavanje lastnega delovanja, nadzor, telesno doživljanje, prisotnost in vzročnost medija) ter likovnih in semantičnih značilnosti likovno ustvarjenega prostora v sliki *Konstruktivska nasičenost* osvetli dinamična razmerja med notranjim občutenjem umetnice in zunanjim zaznavanjem prostora.

Heterotopična pokrajina: značilnosti na novo nastalega likovnega prostora

Ustvarjen likovni prostor v delu *Konstruktivska nasičenost* deluje prostorsko iluzionistično; tega v prvem koraku podpira velikost formata, ki povabi gledalca, da v sliko „vstopi“ (Butina, 1997, 183–185). Z drugim korakom se gledalčevo oko seznani s prosojno kompozicijo deformiranih arhitekturnih elementov, mreže in gradbenih elementov stavb, ki so ponekod abstrahirani vse do geometrijskih vzorcev. Ti so breztežnostno postavljeni na belino platna in ob pozornem pogledu razkrijejo različno kakovost površine, ki mnogokrat postane optično zaznavna šele v odsevu ali lesketu s specifične razdalje in iz kota opazovanja. Njihova plastnost ustvarja zasičeno globino prostora.

Vstop v sliko je prehod v deformiran likovni prostor, ki se spreminja glede na zorni kot gledalca in pomeni novo, drugo stvarnost prostora oz. arhitekturne stvarne krajine. Večplastnost prostora nastaja v združevanju različnih prostorskih kvalitet/perspektiv: primarnih čutnozaznavnih (subjektivnih) pogledov in sekundarnih digitalno-zaslonskih perspektiv. Primarne dimenzije pomenijo odnos *med* različnimi „okenskimi“ iluzijami (Ettlinger, 2015), kot so na primer fotoaparati, pametni telefon, računalniški zaslon, ogledala itd., medtem ko sekundarne dimenzije pomenijo odnose, ki nastajajo *znotraj* posameznega „okna“ iluzije. Pri primarnem pogledu umetnica združuje različne „medokenske“ ali interrelacijske čutne zaznave, medtem ko pri sekundarnem pogledu manipulira s specifično vidno zaznavo prostora (na primer obdelovanje različnih segmentov posameznega vidika prostora in večplastno združevanje teh podob v programu Photoshop) „znotrajokenske“ iluzije oz. intrarelacijske čutne zaznave. Tako združitev primarnega in sekundarnega pogleda prostora ustvarja medprostorsko razpravo, ki povezuje različne intra in interrelacijske prostorske perspektive (na primer izkustvo likovnega prostora skozi obrnjeno

Tabela 1: Pregled kategorij doživljanja delovanja po fazah ustvarjanja.

Faze ustvarjanja	Prisotnost	Telesno doživljanje	Nadzor	Vzročnost	Medij
Snovanje in oblikovanje ideje	Nihanje pozornosti od ozko usmerjene do popolne odsotnosti	Senzorno čutno	Ni nadzora nad notranjimi procesi	Lahkotnost Spontanost	Anal.
Dokumentacija prostora	„Polna“ prisotnost in pozornost	Ni poročila	Nadzor nad procesom ustvarjanja in notranjimi procesi	Absorbiranost	Dig.
Digitalna (re) konstrukcija prostora	Razpršenost	Ni poročila	Ni nadzora nad notranjimi procesi	Odprtost Dinamika Delna intuitivnost	Dig.
Prehod iz digitalnega medija v slikarsko materijo	Nihanje	Daljšega telesna stanja celostno-ozko zavedanje	Nadzor nad procesom ustvarjanja	Absorbiranost	Anal. Dig.
Prenos digitalnih podob na platno (projekcija)	Nihanje Razpršenost – delna odsotnost	Ni poročila	Spremenljivost nadzora	Sproščena Lahkotnost	Anal. Dig.
Slikanje podobe naselja	„polna“ prisotnost ozko usmerjena pozornost	Zanemarljivo Propriocepcija	Stopnjevanje nadzora nad ustvarjanjem	Absorbiranost	Anal. Dig.

zrcalo in nastanek ploskovite dimenzije prostora s filtrom *Threshold*.⁶

Uporaba primarne perspektive kot način sprevačanja pogleda na prostor se ujema s Foucaultovo metaforo odseva v ogledalu, ki jo je uporabil za ponazoritev koncepta heterotopije. Foucaultov odsev v ogledalu pomeni dualnost in hkrati kontradikcije realnosti ter nerealnosti utopičnih objektov.

V ogledalu se vidim tam, kjer nisem, v nerealnem prostoru, ki se odpira za površjem [...] Tam, kjer sem odsoten: to je utopija ogledala. Toda to je tudi heterotopija, če je v resnici ogledalo, v katerem deluje nekakšno nasprotje položaju, ki ga zasedam z vidika ogledala, odkrivam svojo odsotnost s kraja, kjer sem, saj se tam vidim [...] (Foucault et al., 2007, 217–218).

Foucaultova razlaga v primeru utopičnih objektov Suzane Brborović zajema pravzaprav obe perspektivi. „Heterotopija lahko na enem samem mestu ustvari več prostorov, več samih mest, ki so sama po sebi nezdržljiva. Tako zaslon prinaša pravokotni prostor, na koncu katerega se na dvodimenzionalnem zaslonu vidi projekcija tridimenzionalnega prostora“ (Foucault & Miśkowiec, 1986, 25).

Sinteza digitalnih heterotopičnih perspektiv je v večji meri pogojena z vzročnostjo medija in njegovih možnosti [angl. *affordances*]; modularnega principa oblikovanja podob (Manovich, 2011, 2001) na primer vpliva na to, kako umetnica poustvari globino prostora s platenjem polprosojnih ploskovitih površin. Tako denimo slika ne vsebuje tonskih gradientov, ki bi ustvarjali iluzijo plastičnosti prostora, temveč je ustvarjena zgolj z linijo in barvnimi ploskvami.

Umetnica z združitvijo primarnega in sekundarnega načina gledanja širi koncept heterotopije in razkriva razsežnosti tega vmesnega prostora (Hayles, 2012), ki se dogaja znotraj „sočasno obstoječih heterotopij“ (Piñuelas, 2008, 166). V ustvarjenem likovnem prostoru umetnica z „razločitvijo materialnih plasti“ in upodabljanjem (nasičene) prosojnosti doseže zapleteno izkustveno estetiko dela, ki odseva trenutno stanje hiperkompleksne družbe⁷ in njen razvoj tehnologije nadzora (kamere, medicinski pripomočki za opazovanje notranjosti telesa), s katero prodira v intimno sfero družbe (Lehmann, 2012, 177).

Doživljajska pokrajina

Oris „doživljajske krajine“ (Kordeš, 2008, 12) umetnice je prikazal spremenljivost doživljanja občutka

6 Filter *Threshold* je del sistemske opreme/softverskega programa Adobe Photoshop Elements (2017), s katerim lahko določimo mejno vrednost točke [angl. *pixel*] slikovnega objekta, ki se bo pretvorila v belo ali črno barvo. Z aplikacijo tega filtra lahko pretvorimo slikovno podobo (njene barve in sivine) v visokokontrastno, črno-belo podobo.

7 Qvortrop povezuje hiperkompleksnost z razvojem kompleksnejših sistemov, ki imajo zmožnosti novih načinov komuniciranja in samonadzorovanja družbe. Koncept ‚hiperkompleksna družba‘ je kritično, kompleksno-teoretsko razumevanje družbe, ki se ukvarja s trenutnim stanjem hiperkompleksnosti in policentrizma. Za več glej Hypercomplex Society (Qvortrup, 2002).

nadzora, umetnica je med slikanjem občutila različno obvladovanje nadzora nad zunanjim in notranjim dogajanjem. Doživljanje nadzorovanja se je razlikovalo glede na to, kakšna je bila njena usmerjenost nadzorovanja; ali je bila usmerjena v nadzorovanje zunanjega dogajanja (medij in postopki ustvarjanja) ali v nadzor nad notranjimi doživljajskimi procesi. Umetnica je med procesom pogosto poročala o deljenosti zaznavanja nadzora, medtem ko je beležila nadzor nad medijem in postopki ustvarjanja, se je njen lastni proces doživljanja zdel, kot da poteka brez oz. zunaj njenega nadzora, npr.: „[...] *To je neki notranji proces, nad katerim nimam nadzora*“ (Brborović, 2013). Vstop v neznano območje, pomanjkanje kritičnega načina razmišljanja ter nepredvidljivost rezultata zmanjšujejo občutek nadzora (Nelson, 2005), kar smo opazili tudi pri umetničnem zaznavanju. Doživljanje nadzora se je spreminjalo skozi faze ustvarjanja; v prvem delu ustvarjanja – interakciji z analognimi mediji je bilo zelo spremenljivo; bolj ko se je umetnica približevala koncu slike, večja je bila intenzivnost njegovega zaznavanja.

Vendar pa umetnica ne ostaja v stanju intuitivnosti med celotnim procesom, temveč se analitični in intuitivni način delovanja izmenjujeta oz. potekata ciklično (Golob, 2014), kar pomeni, da se občutek nadzora in z njo povezan občutek za lastno delovanje spreminjata v vsaki posamezni fazi. Bolj ko se načrtovanje oz. reflektivno/miselno delovanje ujema z dejanskim izidom, močnejši je občutek nadzora in občutek za lastno delovanje in nasprotno (Wollner, 2003; Wen et al., 2015; 2016). Pri umetnici smo zaznali, da se je njeno psihofizično delovanje spreminjalo glede na *vzročnost*; lastnosti predvidljivosti in načrtovanja, ki jih ponuja medij. Uporaba analognih medijev je umetnico spodbudila k večji telesni dejavnosti, saj so bile možnosti za predvidevanje manjše. Interakcija z analognimi mediji in doživljanje *vzročnosti* sta bila določena predvsem s taktilnimi in kinestetičnimi lastnostmi materije, na primer z viskoznostjo in vpojnostjo površine, ki je povzročila nepredvidljive razlike in nastanek novih oblik ter je v določenih trenutkih zahtevala višjo stopnjo osredinjenosti. Pri interakciji z digitalnimi mediji, dejavnostih, pri katerih je šlo za povečano kritično mišljenje (npr. faza rekonstrukcije prostora), je bila *pozornost/prisotnost* bolj razpršena in deljena.

Na podlagi podatkov vidimo, da je sprememba nastala tudi na ravni *telesnega doživljanja* umetnice; njeno zaznavanje telesnosti v interakciji z analognimi mediji je postalo celovitejše in intenzivnejše kot pri digitalnih medijih. Umetnica je poročala o neprekinjenem zavedanju lastne telesnosti, predvsem na ravni propriocepcije, gibanja v prostoru ali položaja posameznih delov telesa v razmerju do celote, medtem ko je telesna dimenzija v večini primerov z digitalno interakcijo povsem izgini-la. Čeprav kaže interakcija z analognimi mediji povečano stopnjo nepredvidljivosti, pa je tudi interakcija z digitalnimi mediji potekala na podoben način, saj so ji

prav tako „*ponujali presenečenja*“ (Brborović, 2014) in je *vzročnost* pomenila enako doživljanje absorpcije oz. „*potopitev*“ v ustvarjanje.

Čeprav ostajata *telesno doživljanje* in *prisotnost* v ozadju umetničnega zavedanja, se zdita za sam proces, kjer poteka interakcija z digitalnimi vsebinami, ključna; gre za prenos subtilnih senzorično dislociranih pojavov v haptično zaznavni prostor. Proces materializacije in utelešenja digitalnih vsebin poteka kot nenehen proces razreševanja digitalne doživljajske izkušnje na materialni ravni in nasprotno. Občutek breztežnosti in razpršenost digitalnega prostora je, na primer, uprizorila z velikostjo slike, kjer se gledalčevo oko izgubi med razpršenimi elementi. Svetlobni pojavi (npr. odsevnost površine) se na sliki kažejo kot gelasti in glazurni odleski na belini platna. Nasičena prosojnost ustvarja sivo ali medlo razpoloženje prostora, ki se ujema s pasivnimi stanji, ki jih je bilo mogoče opaziti pri njeni interakciji z digitalnimi orodji. Umetnica je materializirala tudi druge digitalne lastnosti, kot sta na primer preverljivost in predvidljivost digitalne tehnologije. To je ponazorila z linearno organiziranostjo procesa in načinom zamejevanja tekočih slikarskih substanc (npr. tuša).

Doživljajski podatki, ki so bili pridobljeni z raziskavo, prikazujejo nastanek medijske preslikave/prenosa, kot jo na primer opisujeta (Manovich, 2001) in Turkle (1985) in potek materializacije (heterotopičnih) digitalnih, ki v sami osnovi simbolizirajo „umetelni“ red in moč obvladovanja prostora (Pahor, 2012; Matthewman, 2010). Vpogled v umetnično doživljanje je torej prikaz njenega prehajanja med množico heterotopičnih perspektiv in njihovega obvladovanja. Kot je razvidno iz podatkov, gre za uspešno ohranjanje določene ravni nadzora nad medijem ter postopki in z njim povezanim izkustvom *delovanja*. Proces je tako prikazal doživljanje in hkrati strategijo navigiranja reflektivnega načina delovanja z nereflaktivnim/intuitivnim načinom delovanja umetnice med prehajanjem in uravnavanjem množico perspektiv; vpliva medijske vzročnosti s katerim načrtuje in ustvarja prostor za „spontanost“ (Brborović, 2014) in hkrati avtentičnost svobodnega izražanja. Tako večplastna metodologija razkrije inovativnost umetnice, ki se ne kaže samo skozi senzibiliteto njenega zaznavanja različnih heterotopičnih vsebin, ampak tudi skozi proces likovnega spajanja in navigiranja njihove kompleksnosti.

SKLEP

V članku je bila predstavljena fenomenološka študija umetnice Suzane Brborović, ki nas je popeljala skozi ustvarjanje likovnega dela *Konstrukcijska nasičenost*. Večplastna metodologija, ki je združevala različne vidike raziskovanja, je razkrila dinamiko med mikro- in makroprocesji njenega ustvarjanja: doživljanje med delom in preplet vpliva medija ustvarjanja z izhodiščno prostorsko motiviko. Umetnica je pri ustvarjanju slike

Konstruktivna nasičenost obravnavala uprostorjenje družbeno-politične ureditve in njeno modernizacijo. Tranzicija in premik politične ureditve, ki sta sprožila spremembe v arhitekturni in družbeni ureditvi izhodiščne urbane krajine, se v slikarkini interpretaciji odražata v obliki formalne decentralizacije, ki ustvarja razpršenost in večplastnost likovnega prostora. Analiza posameznih plasti in njihovo združevanje razkrivata medsebojno raznolikost in protislovnost, ki pogojujeta nastanek heterotopije. Ta kljub družbeno-političnim premikom in vpletanju digitalnosti vsebuje nekatera ideološka načela (totalitarnosti) urejanja in nadzorovanja družbe ter usmerjanje k njeni produktivnosti in optimizaciji, ki smo ju zaznali tudi skozi umetničino prakso.

Neposreden stik s prostorom je vplival na psiho-fizično delovanje umetnice oz. dinamiko doživljanja izkustva lastnega delovanja. Način ustvarjanja (likovnega) prostora je temeljil predvsem na kritičnem/miselnem načinu delovanja, v katerem je bil intuitivni/spontani način izražanja skrbno premišljen in načrtovan. Iz tega sklepamo, da se ta dva načina ustvarjanja razlikujeta tudi v *zaznavanju lastnega delovanja*, pri katerem je v primeru kritičnega/miselnega ustvarjanja, izkustvo *delovanja* okrepljeno, medtem ko pa se v primeru intuitivnega/spontanega ustvarjanja občutek *delovanja* izgublja (umetnica prehaja iz akterske vloge v vlogo opazovalke).

Na makroravni družbeno-politični nadzor in organiziranost s svojim delovanjem vplivata na mikroravni delovanja posameznika (umetnice). Skozi obravnavo motivike in njene uprostoritve družbeno-političnih sprememb smo videli, kako pride do spremembe v zaznavanju izkustva delovanja umetnice in s tem tudi do rekonstrukcije odnosov do lastne subjektivnosti oz. zaznavanja sebe kot delujočega agensa. Način, kako je umetnica zaznavala lastno delovanje, je pokazal težnjo

po zunanjem nadzorovanju prostora, medtem ko je njen lastni – notranji prostor ostajal v ozadju njenega zavedanja. Razlika je bila še bolj izrazita v interakciji z digitalnimi mediji, kjer smo opazili spremembo v zaznavanju telesnosti in pozornosti. Telesno doživljanje je bilo manj zaznavno, pozornost pa bolj razpršena.

Delo Suzane Broborović se je izkazalo kot zanimiv primer za analizo heterotopičnih lastnosti in njene prostorske raznolikosti, ki so posledica čedalje večje pluralnosti našega bivanja. Združevanje različnih metodologij, zlasti tistih, v katerih se dopolnjujeta prvo- in tretjeosebni pristop raziskovanja, se kaže kot plodovit pristop za raziskovanje kompleksnih in dinamičnih sistemov (Jewitt et al., 2017; Ceja & Navarro, 2012). Kljub temu pa je zapletenost opazovanja izkustva delovanja sestva postavljena pred izziv, in sicer kako zaobiti raziskovalni paradoks; kajti bolj ko se poglobljamo in približujemo nezavednemu delu ustvarjanja in težimo k njegovemu ozaveščanju, bolj se ta izmika in spreminja svojo naravo (Golob, 2014). To se zdi še posebej relevantno pri proučevanju umetniškega delovanja v interakciji z digitalnimi mediji, kjer pride do sprememb v zaznavanju telesnosti, kar pomeni, da procesa ne moremo opazovati z enakimi metodami kot druge fizično zaznavne pojave. Delno bi to težavo premostili uporaba raznolike tehnične podpore/digitalnih orodij npr. pametnih naprav (Trena et al., 2017) in združitev raziskovanja z različnimi tehnikami (refleksivnega) povpraševanja oz. zbiranja doživljajskih podatkov, s katerimi bi bolje dostopali do subtilnih/predreflektivnih ravni doživljanja izkustva. Prispevek ob koncu ne ponuja zaključenih odgovorov na zastavljena vprašanja, pač pa različne iztočnice za nadaljnje raziskovanje digitalnega vpliva v likovnem ustvarjanju, ki je trenutno še vedno v začetni fazi zbiranja „metuljev“ ali, kot bi poimenovali (post) fenomenološko odkrivanje, *nove materialnosti*.

PAESAGGI ETEROTOPICI: LE STRATIFICAZIONI SPAZIALI NELLA PITTURA DI SUZANA BRBOROVIĆ

*Urška GOLOB*Stari trg 15, 1000 Ljubljana, Slovenia
e-mail: ursgolob@gmail.com*Uršula BERLOT POMPE*University of Ljubljana, Academy of Fine Arts and Design, Erjavčeva 7, 1000 Ljubljana, Slovenia
e-mail: Ursula.BerlotPompe@aluo.uni-lj.si

RIASSUNTO

Nel presente articolo abbiamo presentato lo studio fenomenologico dell'artista Suzana Brborović che ci ha condotti attraverso la creazione della sua opera intitolata Saturazione strutturale (2014). Lo studio ha incluso una metodologia multilivello che ha riunito diversi aspetti della ricerca; la prima parte tratta un'analisi della dinamica dell'esperienza di interazione tra i suoi elementi costitutivi (il controllo, la presenza, la percezione fisica, la percezione della causalità del mezzo di comunicazione), modellata secondo il metodo di campionamento descrittivo (Hurlburt & Heavy, 2006) e l'intervista esplicativa (Petitmengin, 2006), seguita dallo studio dell'insieme dei motivi dell'opera che collocano l'artista in un ambiente abitativo e sociale circostante più ampio. Nella seconda parte ci siamo concentrati sul rapporto tra le emozioni e il processo creativo che l'artista aveva utilizzato per realizzare nuove forme di spazio a più livelli descritto con il termine eterotopia (Foucault, 1986). Lo scopo della presente ricerca è quello di mettere in luce le condizioni della creazione dello spazio eterotopico, che tratta le questioni del potere e dell'impatto dei media digitali sull'opera dell'artista, la sua autonomia e autenticità.

L'approccio multilivello rivela la dinamica tra i processi di micro e macro creazione dell'artista, in cui abbiamo potuto osservare il cambiamento nella percezione dell'esperienza operativa dell'artista stesso e quindi anche nella ricostruzione di rapporti relativi alla propria soggettività, ossia la percezione di sé quale agente in operato. Il contatto immediato con lo spazio ha influenzato il funzionamento psicofisico dell'artista, cioè la dinamica di vivere l'esperienza del proprio esercizio. Le modalità della creazione dello spazio (artistico) si sono basate principalmente sul sistema critico/razionale, nell'ambito del quale lo schema di espressione intuitivo/spontaneo risulta attentamente studiato e programmato. Il modo in cui l'artista stessa percepiva il proprio operato ha segnalato la tendenza verso un controllo esterno dello spazio, mentre il suo spazio interno personale si soffermava sullo sfondo della sua consapevolezza. La differenza si è rilevata ancora più evidente nell'interazione con i media digitali, dove abbiamo osservato un cambiamento della percezione del proprio fisico (minore) e della concentrazione (diffusa aumentata). L'articolo infine offre una varietà di spunti relativi alle ulteriori ricerche (post)fenomenologiche dell'impatto digitale (sulla creazione di opere d'arte) e agli studi della nuova materialità.

Parole chiave: eterotopia, fenomenologia della creazione artistica, esperienza operativa, esperienza incarnata, media digitali

VIRI IN LITERATURA

- Bašin, M. (2012):** Suzana Brborović „Odsev zamika“ Slike 2011–2012. Ljubljana, Bežigradska galerija. Citirano v Brborović, S. (2013): *Odsev zamika: Urbana krajina kot konstrukt med slikarstvom in družbeno-socialnim kontekstom*. Ljubljana, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Univerza v Ljubljani, str. 77–79.
- Brborović, S. (2013):** Suzana Brborović, 1988, likovna umetnica. Ustno izporočilo. Zvočni zapis pri avtorju.
- Brborović, S. (2014):** Suzana Brborović, 1988, likovna umetnica. Ustno izporočilo. Zvočni zapis pri avtorju.
- Butina, M. (1997):** Prvine likovne prakse. Ljubljana, Debora.
- Ceja, L. & J. Navarro (2012):** “Suddenly I get into the Zone’: Examining Discontinuities and Nonlinear Changes in Flow Experiences at Work. *Human Relations*, 65, 9, 1101–1127.
- Chan, J., Bruce, J. & R. Gonsalves (2015):** Seeking and Finding: Creative Processes of 21st Century Painters. *Poetics*, 48, 21–41.
- Chatman, L. & B. Sparrow (2011):** Ravni analize občutka »dejavnega sebe« – Vplivi zaznanega nadzora na učenje. *Psihološka obzorja*, 20, 3, 73–91.
- Cheek, J. & T. Rudge (1994):** Inquiry into Nursing as Textually Mediated Discourse. In: Chinn, P. (ed.): *Advances in Methods of Inquiry for Nursing*, Gaithersburg, MD: Aspen, 59–67. Citirano v Powers, P. (2007): *The Philosophical Foundations of Foucaultian Discourse Analysis. Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*, 1, 2, 18–34.
- Costello, M. (2014):** Situatedness. In: Thomas, T. (ed.): *Encyclopedia of Critical Psychology*. New York, Springer New York, 1757–1762.
- Deu, Ž. (2011):** O urbanizmu in arhitekturi v času socialistične družbene ureditve. *Arhitektov bilten*, 41, 190–191, 51–56.
- Duranti, A. (2004):** Agency in Language. In: Duranti, A. (ed.): *A Companion to Linguistic Anthropology*. Malden, MA, Blackwell Publishing, 435.
- Ettlinger, O. (2015):** Like Windows to Another World: Constructing a Systematic Typology of Pictorial Mediums. *Leonardo*, 48, 3, 251–256.
- Eugeni, R. (2011):** A Semiotic Theory of Media Experience In “Media Experiences and Practices of Analysis. For a Critical Pragmatics of Media”. Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), University of Amsterdam.
- Fink-Hafner, D. (1991):** Posebnosti politične modernizacije v Sloveniji 1980–1990. *Teorija in praksa*, 28, 3–4, 445–451.
- Flick, U. (2009):** *An Introduction to Qualitative Research*. Los Angeles, Sage.
- Foucault, M. (1980):** *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. New York, Pantheon.
- Foucault, M. & J. Miskowiec (1986):** Of Other Spaces. *Diacritics*, 16, 1, 25–27.
- Foucault, M., Badiou, A., Šumič-Riha, J., Kernev-Štrajn, J., Likar, V., Mihelič, M., Rotar, K., Tomšič, S. & A. Žerjav (2007):** *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*. Ljubljana, ZRC SAZU, 217–218.
- Gallagher, S. (2000):** *Philosophical Conceptions of the Self: Implications for Cognitive Science*. *Trends Cog. Sci.*, 4, 1, 14–21.
- Gallagher, S. (2003):** Bodily Self-awareness and Object Perception. *Theoria Et Historia Scientiarum*, 7, 1, 53–68.
- Gallagher, S. (2006):** Introduction: The Arts and Sciences of the Situated Body. *Janus Head*, 9, 2, 1.
- Gallagher, S. (2009):** Philosophical Antecedents to Situated Cognition. In: Robbins, P. & M. Aydede (ed.): *Cambridge Handbook of Situated Cognition*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gallagher, S. (2012):** Multiple Aspects in the Sense of Agency. *New Ideas in Psychology* 30, 1, 15–31.
- Gallagher, S. & D. Zahavi (2008):** *The Phenomenological Mind; An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. London, New York, Routledge.
- Golob, U. (2014):** Vpliv samoraziskovanja na ustvarjalni proces v likovni praksi. *Slovenska revija za psihoterapijo*, 8, 1/2, 44–56.
- Golob, U. (2015):** Doživljanje telesa v interakciji z digitalnimi mediji v likovnem procesu: v telesu umetnika. V: Port, J. (ur.): *Telo in tehnologija: zbornik 8. kulturološkega simpozija*. Ljubljana, Kult.co, društvo kulturologov, 119–135.
- Hayles, N. K. (2012):** *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*. Chicago, University of Chicago Press.
- Hewitt, S. (2009):** *Discourse Analysis and Public Policy Research*. Center for Rural Economy Discussion paper series, 24, 1–16.
- Hurlburt, R. T. & C. L. Heavey (1999):** *Descriptive Experience Sampling manual of terminology*. Available at: <http://hurlburt.faculty.unlv.edu/codebook.html> (zadnji dostop: 2. 7. 2017).
- Hurlburt, R. T. & C. L. Heavey (2006):** *Exploring Inner Experience the Descriptive Experience Sampling Method*. Amsterdam, John Benjamins Pub.
- Hurlburt, R. T. & C. L. Heavey (2008):** *The Phenomena of Inner Experience. Consciousness and Cognition*, 17, 3, 798–810.
- Jewitt, C., Price, S. & A. Sedo Xambo (2016):** *Conceptualising and Researching the Body in Digital Contexts: Towards New Methodological Conversations Across the arts and Social Sciences. Qualitative Research*.
- Jewitt, C., Xambo, A. & S. Price (2017):** *Exploring Methodological Innovation in the Social Sciences: The Body in Digital Environments and the Arts. International Journal of Social Research Methodology*, 20, 1, 105–120.
- Jurić Pahor, M. (2012):** Čezmejni in transkulturni imaginariji: Alpsko-Jadranski prostor v kontekstu njegovega zamišljanja in o(d)smišljanja. *Annales, Series historia et sociologia*, 22, 2, 409–424.

- Kerbler, B. (2015):** Population Ageing and Urban Space. *Annales, Series historia et sociologia*, 25, 1, 33–48.
- Kordeš, U., Smrdu, M., Kajtna, T. & Z. Knap (2015):** Osnove kvalitativnega raziskovanja. Koper, Založba Univerze na Primorskem.
- Kordeš, U. (2008):** Fenomnološko raziskovanje v psihoterapiji. *Kairos*, 2, 3–4, 12.
- Kordeš, U. (2012):** Thinking of Experience, Experiencing Thinking. *Interdisciplinary Description of Complex Systems*, 10, 3, 223–234.
- Kučan, A. & A. Zapušek (2009):** Stanovanjske krajine in kakovost bivanja: izbrani primeri iz srednje Evrope in Mediterana: predstavitev ukrepov za izboljšanje bivalne kakovosti. *Annales Series historia et sociologia*, 19, 1, 1–18.
- Kuhar, M. (2007):** Sebstvo v medosebnem komuniciranju. *Annales, Series historia et sociologia*, 17, 2, 429–440.
- Lather, P. & E. A. St. Pierre (2013):** Post-qualitative Research. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26, 6, 629–633.
- Law, J. (2004):** After Method Mess in Social Science Research. Routledge, International Library of Sociology.
- Lefebvre, H. (1991 [1974]):** The Production of Space. Malden–Oxford–Carlton, Blackwell Publishing. Citirano v: Jurić Pahor, M. (2012): Čezmejni in transkulturni imaginariji: Alpsko-jadranski prostor v kontekstu njegovega zamišljanja in o(d)smišljanja. *Annales, Series historia et sociologia*, 22, 2, 26, 409–424.
- Lehmann, A. (2012):** Taking the Lid off the Utah teapot. *The Materials of Computer Graphics*. In *Zeitschrift für Medien und Kulturforschung* edited by Lorenz Engell und Bernhard Siebert.
- Linell, P. (2016):** On Agency in Situated Linguaging: Participatory Agency and Competing Approaches. In: *New Ideas in Psychology*, 42, 39–45.
- Manovich, L. (2001):** Language of New Media. Cambridge, MA; London, MIT Press.
- Manovich, L. (2011):** Inside Photoshop. November 2011. Available at: <http://computationalculture.net/article/inside-photoshop> (zadnji dostop: 8. 8. 2017).
- Matthewman, S. (2010):** Foucault as Theorist of Technology. The Australian Sociological Association.
- Mol, A. (2002):** The body multiple: Ontology in medical practice. Durham, Duke University Press.
- Moor, W. J. (2016):** What Is the Sense of Agency and Why Does it Matter? *Frontiers in Psychology*, 7, 1272
- Musek, J. (2010):** Psihologija življenja. Vnanje Gorice, Inštitut za psihologijo osebnosti.
- Nelson, C. B. (2005):** The Creative Process: A Phenomenological and Psychometric Investigation of Artistic Creativity. Dissertation, Department of Psychology, The University of Melbourne, Melbourne.
- Pacherie, E. (2007):** The Sense of Control and the Sense of Agency. *Psyche* 13, 1, 1–30.
- Petitmengin, C. (2006):** Describing One's Subjective Experience in the Second Person: An Interview Method for the Science of Consciousness. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5, 3–4, 229–269.
- Piñuelas, E. (2008):** Cyber-Heterotopia: Figurations of Space and Subjectivity in the Virtual Domain. In *Watermark* edited by Aaron M. Carroll. Long Beach, CA, Department of English California State University.
- Powers, P. (2007):** The Philosophical Foundations of Foucaultian Discourse Analysis. *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*, 1, 2, 18–34.
- Qvortrup, L. (2002):** Hypercomplex Society. New York, Lang Publishing Co.
- Rohlfing, K. J., Rehm, M. & K. U. Goecke (2003):** Situatedness: The Interplay between Context(s) and Situation. *Journal of Cognition and Culture*, 3, 2, 132–156.
- Schlosser, M. (2015):** Agency. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, Metaphysics Research Lab. <https://plato.stanford.edu/> (zadnji dostop: 12. 4. 2018).
- Shaklee, M. E. (1975):** Grammatical Agency and the Argument for Responsibility in Paradise lost. *ELH* 42, 4, 518–530.
- St. Pierre, E. A. (2013):** The Posts Continue: Becoming. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, 26, 6, 646–657.
- St. Pierre, E. A. (2016):** New Empiricism and New Materialism Conditions for New Inquiry. *Cultural Studies*.
- Tarnas, R. (2011):** The Passion of the Western Mind: Understanding the Ideas that have Shaped Our World View. New York, Ballantine Books.
- Trena M. P., Jackson, K. & Davidson (2017):** Digital Tools for Qualitative Research: Disruptions and Entanglements. *Qualitative Inquiry*, 23, 10, 751–756.
- Turkle, S. (1985):** The Second Self: Computers and the Human Spirit. New York, Simon & Schuster.
- Wen, W., Yamashita, A. & H. Asama (2015):** The Influence of Goals on Sense of Control. *Conscious Cogn.*, 37, 83–90.
- Wen, W., Yamashita, A. & H. Asama (2016):** Divided Attention and Processes Underlying Sense of Agency. *Front Psychol.*, 7, 35.
- Wollner, C. (2003):** Self-recognition of Highly Skill. *Trends in Cognitive Sciences*, 7, 2.
- Zahavi, D. (2008):** Subjectivity and Selfhood: Investigating the First-person Perspective. Cambridge, Massachusetts, London, MIT press.