

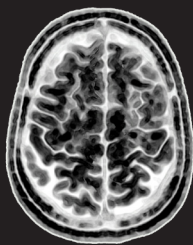
The background features a central grayscale brain scan (MRI) overlaid with vibrant, flowing ribbons in shades of blue, yellow, and purple. The ribbons appear to be moving or vibrating, creating a sense of dynamic energy and complexity.

UMETNOST V ČASU
NEVROZNANOSTI:
KRITIKA, ESTETIKA
IN PERSPEKTIVE

ZNANOST
V OBLIKOVANJU

GRAFITI

časopis
in
kritiko
znanosti
let. XLIV, 2016, št. 265



ART IN TIMES OF NEUROSCIENCE: CRITICISM, AESTHETICS AND PERSPECTIVES

EDITORIAL

- 7 **Uršula Berlot Pompe:** Art, neuroscience and neuroaesthetics: critical perspective
- 13 **Urban Kordeš:** Two kinds of freedom
- 23 **Zvezdan Pirtošek:** Art and brain
- 39 **Uršula Berlot Pompe:** Neuroart, neuroaesthetics and the question of consciousness
- 53 **Slavoj Žižek:** Breaking the spell to reality
- 61 **Sowon Park:** Dilemma of cognitive literary studies
- 74 **Temenuga Trifonova:** Neuroaesthetics and neurocinematics: reading the brain/ film through the film/brain

SCIENCE IN DESIGN

EDITORIAL

- 93 **Barbara Predan:** Science in design
- 97 **Barbara Predan:** Design: pursuit of thought and/or meaning?
- 109 **Toni Pustovrh:** The responsible (re)design of the living world from the home bio-workshop
- 120 **Petra Černe Oven:** Searching for synergies between science and design
- 134 **Miran Erič and Franc Solina:** Visual language and today's (discordant) use
- 148 **Barbara Predan and Petra Černe Oven:** Co-occurrence, interdependence, and a different logic of becoming

GRAFFITI

EDITORIAL

- 163 **Eric Ušić:** Graffiti and street art: vivid tissue of urban spaces
- 169 **Robert Bobnič:** Short theoretical refrain on graffiti
- 184 **Monika Kropej:** Graffiti and street art as mobilising practice
- 199 **Sandi Abram:** Spray Cans Nowhere in Sight: Digitalization and Cybernetic Incorporation of Graffiti and Street Art
- 214 **Tea Dežman:** Advertisement masked as graffiti
- 226 **Tea Šabić:** Murals in Rijeka as holders of the cultural memory
- 240 **Martina Marinović:** Graffiti as a form of visual communication within the subculture of graffiti writing
- 253 **Gregor Kocijančič:** Tilen Sepič and his first dimension
- 264 **Helena Konda:** Ljubljanian Graffiti during the Second World War
- 279 **Eric Ušić:** Political, subcultural and artistic practices: analysis of three types of visual representations and interventions in the city of Vodnjan

UMETNOST V ČASU NEVROZNANOSTI: KRITIKA, ESTETIKA IN PERSPEKTIVE

UVODNIK

- 7 **Uršula Berlot Pompe:** Umetnost, nevroznanost in nevroestetika: kritične perspektive
- 13 **Urban Kordeš:** Dve vrsti svobode
- 23 **Zvezdan Pirtošek:** Umetnost in možgani
- 39 **Uršula Berlot Pompe:** Nevroumetnost, nevroestetika in vprašanje zavesti
- 53 **Slavoj Žižek:** Odpori razčaranju
- 61 **Sowon Park:** Dilema kognitivnih literarnih študij
- 74 **Temenuga Trifonova:** Nevroestetika in nevrokinematografija: Branje možganov/ filma skozi film/možgane

ZNANOST V OBLIKOVANJU


UVODNIK

- 93 **Barbara Predan:** Znanost v oblikovanju
- 97 **Barbara Predan:** Oblikovanje: iskanje misli in/ali smisla?
- 109 **Toni Pustovrh:** Odgovorno (pre)oblikovanje živega sveta iz domače bio-delavnice
- 120 **Petra Černe Oven:** Iskanje sinergij med znanostjo in oblikovanjem
- 134 **Miran Erič in Franc Solina:** Slikovni jezik in današnja (neskladna) raba
- 148 **Barbara Predan in Petra Černe Oven:** Sočasnost, soodvisnost in drugačna logika postajanja

GRAFITI

UVODNIK

- 163 **Eric Ušić:** Grafiti in street art: živo tkivo urbanih prostorov
- 169 **Robert Bobnič:** Kratek teoretski refren o grafitiranju
- 184 **Monika Kropelj:** Grafiti in street art kot mobilizacijska praksa
- 199 **Sandi Abram:** O sprejih ne duha ne sluha: digitalizacija in kibernetska inkorporacija grafitov in *street arta*
- 214 **Tea Dežman:** Ko se oglas pritihotapi na ulice v obliki grafita
- 226 **Tea Šabić:** Reški murali kot nosilci kulture spomina
- 240 **Martina Marinović:** Grafiti kot oblika vizualne komunikacije v subkulturi pisanja grafitov
- 253 **Gregor Kocijančič:** Tilen Sepič in njegova prva dimenzija
- 264 **Helena Konda:** Ljubljanski grafiti med drugo svetovno vojno
- 279 **Eric Ušić:** Od političnih do subkulturnih umetniških praks: Analiza treh vrst vizualnih reprezentacij in intervencij v mestu Vodnjan



**UMETNOST V ČASU
NEVROZNANOSTI:
KRITIKA, ESTETIKA
IN PERSPEKTIVE**

Umetnost, nevroznanost in neuroestetika: kritične perspektive

Razvoj nevroznanosti in odkritja o tem, kako čutno-zaznavni aparat in možgani sprejemajo ter preoblikujejo informacije, je v zadnjih desetletjih vplival na širjenje novih teorij o kogniciji, subjektivnosti, zavesti in evoluciji. Na področju teorije umetnosti in estetike se uveljavlja nevrokognitivni pristop razumevanja umetnosti, ki so ga omogočila nevrološka proučevanja možganov s sodobnimi medicinskimi tehnologijami, kot so na primer funkcionalna magnetna resonanca, pozitronska emisijska tomografija (PET), računalniška tomografija ali sledenje očesnim gibom (*eye-tracking*). Neuroestetika je interdisciplinarna znanost, ki razlaga estetsko doživljanje in umetniško ustvarjanje s pomočjo nevroznanstvenih tehnologij in empiričnih metod raziskovanja možganov.

Prepletanje humanističnih in naravoslovnih znanosti poraja nove oblike raziskovalnih praks, ki na področju razumevanja umetnosti in estetskega doživetja združujejo znanja sodobne psihologije, nevroznanosti, antropologije ali psihoanalize. Številni teoretiki različnih disciplin se strinjajo, da so nedavna odkritja na področju delovanja možganov in percepcije povzročila širši paradigmatški obrat oziroma preoblikovanje temeljnih paradigem, metod in principov znanstvenega raziskovanja.¹ Pred desetletji vodilnim semiotskim

¹ Thomas Kuhn v delu *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) pojasnjuje, da so okoliščine oblikovanja določene znanstvene paradigme določene z nizom sprejetih principov in metod, o ka-

teorijam podobe, strukturalizmu in dekonstrukciji se danes pogosto očita enostranskost v osredinjanju na kognitivne mišljenjske modele ter zapostavljanje občutkov, čustev, intuicije in čutov. Nekdaj zapriseženi semiotik Norman Bryson v besedilu *The neural interface* (2003) ugotavlja, da so bili postmodernistični pristopi k obravnavi subjektivnosti neustrezni: subjektivnost namreč ni oblikovana le z ideologijami in diskurzivnostjo, ampak je primarno določena z visceralno-cerebralno izkušnjo. Izkušnja ni posredovana le z besedami ali podobami (diskurzivna raven), ampak z mrežo nevronske povezave, ki jih z novimi empiričnimi tehnikami snemanja možganov proučuje nevroznanost. Na podlagi razširjene vednosti o delovanju in strukturi možganov, o vzniku zavesti in razvoju sposobnosti imaginacije (mentalnega predstavljanja neprisotnih ali neobstoječih dejstev) se danes oblikujejo nove teorije o ustvarjanju in doživljanju umetnosti kot posledici visoko specializiranih možganskih funkcij.

Uvid, da je mentalno življenje močno odvisno od organske, biološke podlage (možgani) in razumevanje možganske plastičnosti (sposobnost vzpostavljanja novih nevronske povezave in odmiranja starih glede na neposredno izkušnjo), je spodbudil tudi kritike antagonističnega ločevanja med telesnim in duševnim. Nevroznanstvene raziskave razlagajo mentalne oziroma duševne operacije kot sistem kemično-fizioloških reakcij, ki se sprožajo znotraj senzornih in možganskih nevronske mreže. Tako misli kot čutni občutki (npr. gledanje) so utemeljeni v kompleksnem prepletu nevroloških aktivnosti, ki do določene stopnje potekajo univerzalno. Tudi pri višjih oblikah kognicije se aktivirajo podobne možganske strukture in nevrokemični procesi, zaradi katerih je anatomija misli podobna pri večini sprejemnikov umetnosti. Individualno izkušnjo omogočajo genetske predispozicije in nevronska plastičnost, torej odzivnost mreženja naših nevronov glede na izkušnjo; zaloga osebnih izkušenj (znanje, kulturni in družbeni kontekst), ki določajo zmožnosti in (tudi estetske) inklinacije, omogoča, da se na konkretne dogodke (na primer percepcijo umetniških del) odzivamo subjektivno. V tovrstnem pristopu ne gre za biološki redukcionizem oziroma reduciranje mentalne izkušnje na zbirko bioloških funkcij, ampak za razumevanje, da se duševnost (misli, občutki, zavedanje) poraja iz nevronske aktivnosti.

terih se strinja večina znanstvenikov. Izjemno novo znanstveno odkritje ali kulturno-politična revolucija lahko sproži »paradigmatiski preobrat«, kjer se vzpostavijo nove oblike metod in principov znanstvenega raziskovanja (na primer zamenjava geocentrizma s Kopernikovim heliocentričnim modelom vesolja).

S tega vidika lahko presežemo tudi tradicionalni dualizem v razumevanju umetnosti oziroma porajanju estetskega občutja, ki je temeljil na predpostavki ločevanja med umetnino kot elementom fizične realnosti in umetniško izkušnjo, ki je mentalna (psihološka) izkušnja: umetnik z umetnino ustvari vizualno izjavo, ki spodbudi estetsko reakcijo gledalca, vpliv pa je recipročen, saj to, kar se nahaja v naši duševnosti, tudi neposredno vpliva na videno/doživeto realnost. Predpostavka o dveh ločenih realnostih je v nevroestetiki presežena, saj sta umetnost in duševnost razumljeni kot dela iste fizične realnosti, ki jo urejajo psiho-fiziološki zakoni percepcije: zaznava, ustvarjanje in razumevanje umetnosti so mentalne operacije, določene z istimi nevrološkiimi procesi in strukturami.

Nevroznanstveni modeli realnosti in duševnosti danes ne navdihujejo le znanstvenih in kognitivističnih teoretskih diskurzov, ampak tudi določen segment sodobne umetniške produkcije, ki v interdisciplinarnih projektih raziskuje kreativni potencial nevroznanstvenega imaginarija, alternativne uporabe medicinskih tehnologij snemanja možganov ali subjektivne interpretacije novih nevroloških dognanj. Z uvajanjem nevroznanstvenih metod v umetnost nevroumetniki prispevajo svoj delež k ustvarjalni fuziji umetnosti in znanosti v smeri skupnega raziskovanja vednosti in kognicije. Nevroumetnost, ki teži k preseganju znanstvene ilustrativnosti ali površnega tehnološkega poigravanja z medicinskimi orodji, lahko ustvarja nove oblike percepcijskega izkustva ter vizionarsko pripomore k širjenju znanja in izkušenj na področju razumevanja zavesti, subjektivnosti in čutenja.

Članki, zbrani v pričujočem tematskem bloku, oblikujejo diskurzivni okvir razmišljanj o vplivih, ki so jih nevroznanstvena dognanja v zadnjih desetletjih sprožila v različnih domenah humanističnih disciplin in umetnosti. Sodelujoči strokovnjaki s področij kognitivne znanosti, nevrologije, filozofije, literarne teorije, vizualne umetnosti in filma ponujajo kritični razmislek o vprašanih subjektivnosti, umetniške kreativnosti, zavesti, percepcije in estetskega izkustva v prizmi nevroznanstvenih dognanj.

O novih pogledih na subjektivnost in zavest, s katerimi se sooča sodobna psihoanaliza, piše Slavoj Žižek v knjigi *Kako biti nihče*: kako misliti subjektivnost (jaz) v času, ko nam nevrološke podobe utripajočih možganov na vsakem koraku razbijajo iluzije, da za lobanjskim svodom ali v iskrni oči obstaja zavest ali duša. V času kognitivistične naturalizacije človeškega duha se psihoanaliza sprašuje o novih pogojih izkustva subjekta in možnostih, kako biti »nihče« oziroma ta »nič« pod odprto lobanjo.

Neurolog in kognitivni nevroznanstvenik Zvezdan Pirtošek pojasnjuje interaktivni razvoj in evolucijsko sovpadanje vznika zavesti in umetnosti. Osvetljuje nevrološke procese med estetskim doživljanjem ter spregovori o kompleksnih čutno-senzornih povezavah in usklajenem delovanju posameznih možganskih centrov med umetniškimi ustvarjanjem. Urban Kordeš kritično obravnava nekatere ugotovitve nevroestetskih raziskav in definicije fenomenoloških kategorij izkustva lepega in estetskega. Poudari, da so pojmi svobode, raziskovanja, čudenja in miselnega »tavanja« ključni za umetnost, ki na številnih ravneh uhaja možnostim empiričnega dokazovanja.

Prispevek Uršule Berlot Pompe se usmerja v določitev metodoloških in idejnih potencialov interdisciplinarnega povezovanja vizualne umetnosti in nevroznanosti na področju razumevanja in doživljanja zavesti. Razmišlja o prednostih in zagatah nevroestetskih raziskav ter obravnava fenomen zavesti z vidika nevroznanosti, kognitivne znanosti in filozofije. Na podlagi določenih primerov nevroumetnosti osvetli kreativni potencial uporabe možganskih vizualizacij in nevroznanstvenih teorij o zavesti in percepciji.

V članku s področja literarne teorije Sowon Park analizira poskuse združevanja kognitivne nevroznanosti in literarnih študij. Kognitivna naratologija, stilistika, nevroznanost spomina ipd. so novi pristopi v proučevanju literarnega ustvarjanja, ob katerih se avtorica sprašuje, v kolikšnem obsegu se lahko znanost in literatura smiselno povežeta. Temenuga Trifonova se kritično ukvarja z nevroestetiko in nevrokinematografijo. Poudarja, da je odmik nevrokinematografije od psihoanalitiških in lingvističnih modelov proučevanja le navidezen, saj se nevrokinematografija ob predpostavljajanju učinka povratne zanke med možgani in zaslonom izkaže za podaljšek teorije aparata, le da tokrat izhaja iz nevroznanosti.

Z utemeljevanjem estetskega izkustva v nevrobiologiji se nevroestetika umešča med tista interdisciplinarna področja raziskovanja, ki z novimi pristopi in odkritji sprožajo žgoče polemike med evforičnimi navdušenci in skeptičnimi kritiki. Pričujoča besedila razgrinjajo metodološke in konceptualne prednosti ter šibkosti tovrstnega raziskovanja umetnosti, ki posredno odpira širša vprašanja o zavesti, percepciji in subjektivnosti. Tako nevroestetika z nedualističnim razumevanjem materialne (telesne) in duševne substance zavedanja kot tudi nevroumetnost, ki preizkuša ustaljene meje percepcije in samozavedanja, se vzpostavljata kot vsebinsko in metodološko plodni področji raziskovanja.

Literatura

- BRYSON, NORMAN (2003): The neural interface. Introduction. V *Blow-up: Photography, Cinema and the Brain, Essays*, W. Neidich (avtor), 11–19. New York: D.A.P.
- KUHN, THOMAS (1962): *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press.

Dve vrsti svobode

Abstract

Two kinds of freedom

This article provides a critical overview of some findings from neuroaesthetic research. It tries to conceptually divide attributes of phenomenological categories such as aesthetic experience and experience of beauty, and in this way show methodological issues with an unreflected or phenomenologically naïve use. The last chapter expresses doubt concerning the possibility of explaining art through the prism of the information processing paradigm of cognitive science (as it is tried, for example, by Pinker). It shows that the gist of artistic creation (as a cognitive activity) lies precisely in the blind spot of this kind of model of cognition.

Keywords: neuroaesthetics, aesthetic experience, art, human kinds, non-trivial phenomena, cognitive science

Urban Kordeš is Professor of cognitive science and first-person research at the University of Ljubljana. His research interests include in-depth first-person inquiry, neurophenomenology, methodological issues in the research of non-trivial systems, and collaborative knowledge creation. (urban.kordes@pef.uni-lj.si)

Povzetek

Avtor kritično pregleda nekatere ugotovitve neuroestetskih raziskav. Pojemovno poskuša razmejiti lastnosti fenomenalnih kategorij, kot so estetsko izkustvo in doživljanje lepote, ter tako pokazati metodološke težave pri nereflektirani oziroma fenomenološko naivni uporabi. V zadnjem poglavju podvomi o možnosti mišljenja umetnosti skozi prizmo informacijsko-procesne paradigme kognitivne znanosti (kot to na primer poskuša Pinker). Pokaže, da je bistvo umetniškega ustvarjanja (kot kognitivne aktivnosti) ravno na področju slepe pege tovrstnega modela kognicije.

Ključne besede: neuroestetika, estetsko izkustvo, umetnost, človeške vrste, netrivialni pojavi, kognitivna znanost

Urban Kordeš je profesor kognitivne znanosti in prvoosebnega raziskovanja na Univerzi v Ljubljani. Njegova raziskovalna zanimanja vključujejo globinsko prvoosebno raziskovanje, neurofenomenologijo, metodološke težave pri raziskovanju netrivialnih sistemov in kolaborativno kreiranje znanja. (urban.kordes@pef.uni-lj.si)

Na planetu Zemlja je človek od nekdaj domneval, da je pametnejši od delfinov, predvsem zato, ker je kot človek toliko dosegel – kolo, New York, vojne in tako naprej. Po drugi strani pa so delfini le uživali, se igrali v vodi in se imeli lepo. In zato so delfini verjeli, da so precej bolj inteligentni kot ljudje.
Douglas Adams, 2014: 105

Leta 2008 so v laboratoriju Semirja Zekija štirinajstim udeležencem raziskave pokazali nabor slik, razdeljen v dva sklopa – povedali so jim, da so slike, prikazane v prvem sklopu, ustvarili kar raziskovalci sami s pomočjo fotošopa, v drugem pa so prikazana umetniška dela iz »prestižne« galerije (Kirk in dr., 2009). Udeleženci, ki so morali vsako sliko oceniti od 1 (zelo neprivačna) do 5 (zelo privlačna), so statistično pomembno ocenili galerijske slike kot bolj všečne. Slikanje s funkcionalno magnetno resonanco je pokazalo, da se je pri opazovanju všečnih (torej »galerijskih«) slik aktivirala orbitofrontalna skorja (še zlasti desne hemisfere). Ta del raziskave je potrdil izsledke, ki sta jih prva predstavila Hideaki Kawabata in Semir Zeki v drzno naslovljenem članku *Nevrološki korelati lepote* (Kawabata in Zeki, 2004). Orbitofrontalna skorja naj bi bila po Kawabati in Zekiju tisti del možganov, ki najbolj aktivno sodeluje pri estetskem doživljanju (in po mnenju istih avtorjev zaradi tega tudi pri doživljanju umetnosti). To je območje, ki ga med drugim povezujemo z mehanizmi nagrade v možganih, torej s krogotoki, ki naj bi ocenjevali vrednost določenih dražljajev oziroma potencialnih dejanj.

Udeležencem omenjene raziskave Kirka in dr. (2009) je ostalo skrito, da so bile v resnici vse predstavljene slike umetniška dela iz muzeja moderne umetnosti v Humlebæku na Danskem. Kako je bila določena slika predstavljena udeležencem (»fotošop« ali »prestižna galerija«), je bilo določeno z naključno izbiro. Raziskovalci so povzeli, da so rezultati raziskave dober dokaz za to, kako kontekst vpliva na (pripisano) estetsko vrednost. Avtorji raziskave so prepričani, da niso samo odgovorili na eno osrednjih vprašanj nevroestetike (Kje v možganih se zgodi lepota?), ampak da so jasno pokazali, kako nasprotujoči intuiciji navkljub zelo slabo razumemo resnične vzroke za svoje sodbe in prepričanja. Kot kaže, je estetska izkušnja izjemno dojemljiva za namige in naše racionalne pojasnitve niso kaj dosti vredne.

Omenjena raziskava spominja na raziskavo Johanssona in dr. (2005),¹ pri kateri so morali (moški) udeleženci ocenjevati všečnost obrazov deklet. Predstavljen jim je bil par fotografij, med katerima so morali izbrati bolj všečno. Zatem so raziskovalci skrivaj zamenjali izbrani obraz (torej tega, ki ga je udeleženec izbral kot bolj všečnega) s tistim, ki naj bi bil manj všečen. Udeležencem so ta obraz (v resnici neizbran, vendar na mestu, kjer je bil izbran) še enkrat pokazali in jih prosili za pojasnilo, zakaj so ga izbrali. Večina (okrog 70 odstotkov, pri nekaterih raziskoval-

¹ Raziskava je ena številnih, ki jih je navdihnil eden najpogosteje citiranih člankov v zgodovini psihologije – članek Nisbetta in Willsona *Telling More than we Can Know* (1977).

nih pogojih celo do 90 odstotkov) udeležencev zamenjave ni opazila in je podala raziskovalcem izčrpno poročilo o razlogih za izbiro tega obraza.

Čeprav Johansson in dr. (2005) svoje raziskave ne postavljajo v okvir neuroestetike (ampak kot preizkus introspekcijskega uvida pri »preprosti nalogi izbire« (ibid.: 116), so tako raziskovalni načrt kot tudi ugotovitve na moč podobni zgoraj omenjeni študiji (Kirk in dr., 2009). V nadaljevanju bom poskušal prikazati problematičnost tovrstnih raziskav in posledično idej o estetskem in umetniškem izkustvu, ki jih na njihovi podlagi snuje novopečena znanost neuroestetike.

Kaj meri neuroestetika?

Naj začnem z naivnim razmislekom, ki v veliki meri temelji na osebnih intuicijah in prepričanjih o svojem (estetskem) izkustvu. Poskušam se vživeti v položaj udeleženca ene od Zekijevih raziskav, torej v situacijo, ko mi pokažejo (ali predvajajo) umetniško delo X in moram odgovoriti na vprašanja tipa »Koliko vam je X všeč? Ocenite s številko od 1 do 5.« ali »Katero od del, X ali Y, vam je bolj všeč?« Prva stvar, ki jo ugotovim, je, da tovrstne situacije nimajo veliko skupnega s tipi doživljanj, ki bi jih uvrstil v eno (ali več) od naslednjih kategorij: estetsko izkustvo, doživetje lepote ali izkustvo občudovanja umetnine.

Doživetje občudovanja umetnine se udejanji iz posebne konstelacije okoliščin, umetniškega dela in stanja zavesti. Če mi pozneje, v drugačni konstelaciji, pokažete isto umetnino, se sicer lahko spomnim na občutek, ki sem ga nekoč doživel – to spominjanje pa navadno nima enakih fenomenalnih lastnosti kot izvorno doživetje. (Zdi se celo, da z vsakim novim obujanjem globina in obseg izvornega doživetja nekoliko zbledita.)

Zekijeve raziskovalne zasnove se še za korak bolj oddaljijo od možnosti »ujetja« izkustva lepote in/ali občudovanja umetnine. Če mi pokažete umetniška dela, ki se mi sicer morda ne zdijo povsem nezanimiva, vsekakor pa ne spadajo v tisto ozko množico del, ki imajo potencial za sodelovanje v pravi konstelaciji estetskega izkustva, je največ, kar lahko pričakujete, *moje prepričanje o tem, katero delo je bolj ali manj lepo.*

Kaj torej merijo neuroestetske raziskave? Estetsko izkušnjo ali prepričanje o estetski vrednosti? Je med njima sploh razlika?² Trdim (še vedno delno temelječ na svojih intuicijah), da gre za fenomenalni modalnosti, ki se bistveno razlikujeta.

Na doživetje lepote je (najverjetneje) treba gledati kot na modalnost, ki obarva celotno doživljajsko področje. Ko poskušamo opisati tovrstno izkustvo, se navadno opremo na določene doživljajske elemente (telesno lagodje, sprememba toka misli itd.) – vendar bolj zato, ker drugače ne znamo opisati gestalta celotne doživljajske

² Podobno kot to naredijo neuroestetiki, bom pustil doživljanje občudovanja (in/ali kreacije) umetniškega dela za nekaj časa ob strani.

situacije. Bistvo doživetja lepote je nekako prisotno v vseh kotičkih doživljajske pokrajine – je bistveno, pa vendar neartikulirano. Eugene Gendlin opisuje tak neopisljivi gestalt z izrazom *felt sense* (2009), Matthew Ratcliffe pa poskuša z *existential feeling* (Ratcliffe, 2012), ki ga bom (verjetno ne najbolj posrečeno) prevajal kot *eksistenčni občutek*. S terminom eksistenčni občutek poskuša Ratcliffe (2005; 2012: 23) poimenovati afektivno izkustvo, ki ga ne ujamejo »znane kategorije, kot so 'čustva', 'občutki' in 'razpoloženje'«. Ratcliffe uvede pojem afektivne »globine« kot bistvene lastnosti eksistenčnega občutka, ki ga posamezne afektivne kategorije nimajo. Poudarja, da »občutka biti tu, potopljen v svet, ne smemo enačiti z izkustvi nečesa v svetu« (ibid.: 24).

Prepričanje o estetski vrednosti določenega objekta je lahko »ilustrirano« s katerim od elementov eksistenčnega občutka lepote, ni pa z njim določeno. Z Ratcliffovimi besedami: nima afektivne globine. Nima bivanjske polnosti.

Gestalt doživljajske pokrajine ob formaciji prepričanj je lahko zaznamovan z elementi, ki nimajo nikakršne neposredne zveze z vsebino pravkar udejanjenega prepričanja. Tako kot katerokoli prepričanje ali mnenje, se tudi prepričanje o estetski vrednosti lahko udejanji v kontekstu zelo širokega spektra eksistenčnih občutkov, mnogih povsem drugačnih od tistega, ki zaznamuje doživetje lepote. Pri opisanih neuroestetskih raziskavah so to najverjetneje lastnosti zahtev komunikacijske situacije.

Opisovanje izkustva v kontekstu intervjuja je socialna dejavnost, opravljena s pomočjo vsakodnevnih komunikacijskih veščin. Orne (1962) je podrobno opisal vlogo pričakovanj in zahtev, povezanih z raziskovalno situacijo (na primer izvedba psihološkega intervjuja), in pokazal, da te bistveno vplivajo na vedenje udeležencev. Kot ugotavljata Wooffitt in Holt (2011), je pomembnost komunikacijskega konteksta v introspekcijskem raziskovanju navadno spregledana. Udeležencevo sklepanje in interpretiranje raziskovalne situacije ne nastajata ločeno od interakcije z raziskovalci, temveč je vtakano v sam potek komuniciranja med sodelujočima. Zahteve socialnega konteksta, v katerem poteka verbalno poročanje, pomembno vplivajo na nastanek introspekcijskega poročila. Še več, zdi se, da imajo pomembno vlogo pri (pre)oblikovanju udeležencevega eksistenčnega občutka. Kaj so torej merili Zeki, Johansson in kolegi? Ocenjevanje udeležencev o všečnosti slik? Ocenjevanje udeležencev o ustreznem vedenju v komunikacijski situaciji neuroestetske raziskave? Obe naštetni možnosti sta veliko bolj verjetni kot možnost, da so merili estetsko izkustvo.

Sum, da situacija, v katero so postavljeni udeleženci neuroestetskih raziskav, bistveno vpliva na formacijo njihovih prepričanj, je potrdila Claire Petitmengin, ki je leta 2013 replicirala Johanssonovo raziskavo. Čim bolj natančno je poustvarila pogoje izvirne raziskave, spremenila pa je način spraševanja udeležencev. Namesto algoritmičnih, vsebinsko zaprtih intervjujev je izvedla elicitacijske intervjuje – raziskovalno tehniko, ki pripada sorazmerno novi veji kognitivne znanosti, ki poskuša empirično raziskovati doživljanje. Elicitacijski intervju poskuša kultivi-

rati stik udeležencev z lastnim (nereflektiranim) izkustvom in jim skozi proces »evokacije« pomagati poustvariti čim bolj natančno sliko preteklega doživljanja (Petitmengin, 2006). Morda najpomembnejša lastnost tovrstnih intervjujev pa je, da udeleženci niso obravnavani kot subjekti (ali informatorji), ampak kot soraziskovalci (Kordeš, 2016). Petitmenginova in kolegi (2013) poročajo, da se pri tako postavljenih različicah Johanssonovih poskusov odstotek udeležencev, ki niso opazili spremembe obraza, dramatično zmanjša.

Lepota je »človeška vrsta«

Upam, da sem zadovoljivo pokazal, da je treba razlikovati med doživljanjem lepote kot eksistenčnim občutkom in prepričanjem o estetski vrednosti (temu, kar meri večina nevroestetskih študij). Čeprav gre za dve povsem različni fenomenalni modalnosti, za obe velja, da sta zelo občutljivi na različne vrste kontekstov.

Obe bi lahko gledali kot produkt kompleksnega, odprtega, utelešenega in v socialno situacijo umeščenega procesa udejanjanja. Zelo problematični so poskusi reificiranja – obravnave omenjenih modalnosti kot stabilnih, od konteksta in postopka raziskovanja neodvisnih struktur.

Hacking (1995) kot pomoč pri razmišljanju o tovrstnih izmuzljivih fenomenih predlaga razdelitev na *naravne* in *človeške vrste*. Naravne vrste so po Hackingu koncepti, s katerimi se večinoma ukvarjajo naravoslovne znanosti, na primer voda kot H₂O ali gravitacija. Zanje naj bi veljalo, da so jasno opredeljene ne glede na diskurzivni kontekst, da niso odvisne od načina opisovanja in da niso (preveč) prepletene z drugimi koncepti, kategorijami in vrstami (Brinkman, 2005). Našteti atributi so dovolj dober približek za večino naravoslovnih konceptov, težave pa nastopijo, ko jih poskušamo aplicirati zunaj tega okvira.

Če na primer afektivna doživljajska stanja raziskujemo kot naravno vrsto, je povsem sprejemljiv naslednji »izračun« sodobnega področja umetne inteligence, tako imenovanega afektivnega računalništva. Profesor Nicu Sebe (2005) poroča o velikem uspehu novega algoritma za interpretacijo slik, s katerim so dešifrirali čustva Mone Lise: »Natančna razdelitev čustev Mone Lise« je v skladu z novim, izpopolnjenim algoritmom takšna: 83 odstotkov sreča, 9 odstotkov gnus, 6 odstotkov strah in 2 odstotka jeza.

Hacking sicer dopušča možnost, da tudi v psihologiji lahko najdemo kategorije, ki jih lahko smiselno obravnavamo kot naravne vrste (zgornjega »izračuna« čustev prav gotovo ni med njimi), za vse druge (torej za t. i. človeške vrste) pa velja, da so razumljive samo v določenem diskurzivnem kontekstu in da se porajajo v skupinah, ki se prekrivajo z drugimi kategorijami in vrstami. Za naš razmislek je najpomembnejša tretja lastnost človeških vrst – njihova interakcija z lastnimi opisi in definicijami.

Definicije in opisi naravnih vrst vplivajo na njihovo doživljanje, ki krožno vpliva

nazaj na opise in definicije. Estetsko izkustvo, doživljanje lepote, pa tudi sodbe o estetski vrednosti so vsi po vrsti odvisni od predstav, ki jih imamo o njih. Predstave (in drugi, prej omenjeni dejavniki) določajo doživljanje in doživljanje spreminja predstave.

Hackingova dihotomija med naravnimi in človeškimi vrstami ustvari podobno razdelitev raziskovanih pojavov kot ločnica med *trivialnimi* in *netrivialnimi* pojavi, kot jo je predlagal von Foerster (v Kordeš 2012; 2016). Razmejuje pojave, ki jih lahko uspešno opišemo kot od opazovalca ločene in tiste, pri katerih takšna idealizacija ni dopustna. Pri človeških vrstah, podobno kot pri netrivialnih pojavih, krožno-kavzalna zanka povezuje opazovanje (merjenje!) in predmet opazovanja.

Heinz von Foerster pojasnjuje čar obravnave sveta kot trivialnega pojava: približek neodvisnega raziskovanja omogoča napovedovanje in s tem zmanjša negotovost, motivira nas:

da plačujemo garancijo za naše ure, kosilnice, letala itd. Nevarnost se začne, ko takšne zahteve razširimo na druge, na naše otroke, družine in druga, širša socialna telesa. S tem ko jih poskušamo trivializirati, jim zmanjšamo število izbir, namesto da bi ga povečevali. (von Foerster, 1991: 9)

Bi lahko dodali na von Foersterjev seznam še umetnost? Je mogoče, da poskusi naravoslovne trivializacije umetnosti zmanjšujejo število izbir, kar je ravno nasprotno od njenega bistva? Je mogoče, da poskusi (kognitivno-)znanstvene obravnave umetnosti merijo v napačno smer – na umetnost gledajo kot na način omogočanja določene družine izkustev (bodisi estetskih ali kakšnih drugih), namesto da bi nanjo gledali kot na brbotajoč kreativni vir, ki (kaotično in nepredvidljivo) širi domeno bivanjskih možnosti?³

Dve vrsti svobode

Art, as I see it, is any human activity which doesn't grow out of either of our species' two basic instincts: survival and reproduction.

McCloud, 1993: 164

Večina kognitivnih nevroznanstvenikov, ki se spogledujejo s področjem neuroestetike, se tako ali drugače izogiba jasni opredelitvi umetnosti. Preskok od

³ Morda je na mestu pojasnilo, da von Foerster, ko govori o številu izbir, nima v mislih iluzije izbir, kot jo kreira sodobna potrošniška kultura. Von Foerster postavlja razpravo o izbiri v okviru etike, ki jo vidi kot delovanje v smer večanja potencialnih bivanjskih možnosti zase in za druge. Ne govori torej o izbiri med dvajsetimi vrstami zobne kreme – paradokсно, privolitev v tovrstno »izbiro« v resnici pomeni jasno izbiro ene, natančno določene bivanjske možnosti.

razprave o umetnosti k razpravi o estetski izkušnji je navadno hiter in nekoliko nejasen. Večina nevroestetikov (Zeki, v manjši meri Ramachandran) priznava, da raziskovanje izključno estetskega izkustva ne vključuje celotne umetnosti in da je nekje pač treba začeti. Po možnosti nekje, kjer lahko kaj izmerimo (katera slika je bolj všečna, »da«/»ne«, od 1 do 5 ...).

Steven Pinker je pri opredelitvi umetnosti manj previden. V svojem razmisleku o človekovi duševnosti kot evolucijski adaptaciji (Pinker, 1997) brez težav poišče adaptivno funkcijo umetnosti. Natančneje – dve funkciji: zabavo in učenje.

Umetnost kot orodje za zabavo (oziroma užitek) po Pinkerju ni neposredno evolucijsko pridobljena, ampak je posledica nekaterih drugih adaptacij:

V skutini torti ne uživamo zato, ker bi se skozi evolucijo razvil okus zanjo. Razvili so se krogotoki, ki so nas pripravili do uživanja pri okušanju sladkobe zrelega sadja, kremastega občutka maščob in olj oreščkov in mesa ter hladu sveže vode. Skutina torta povzroči eksplozijo senzacij, bolj kot karkoli, kar ponuja narava, ker je zvarok megadodmerkov všečnih stimulov, zvarjen z izključnim namenom pritiskanja na naše užitekarske gumbke. Pornografija je še en primer tehnologije užitka ... [U]metnost je tretji ... (Pinker, 1997: 525; glej tudi Carroll, 1998)

Drugače je z učno funkcijo umetnosti. »Življenje je kot šah« piše Pinker (1997: 542) in umetnost (tu ima v mislih predvsem literaturo) ima podobno vlogo kot opisi šahovskih partij znanih igralcev – ponuja učne zgodbe, ki nam pomagajo pri učenju pravil in strategij za čim uspešnejšo igro. Pinker ne dvomi, da je ta funkcija ena od evolucijskih adaptacij duševnosti.

Uporaba primerjave življenjske situacije kognitivnega sistema z igro šaha je tipična za tako imenovano *računalniško* ali *informacijsko-procesno* paradigmo kognitivne znanosti – pogledom, ki ga vztrajno zagovarja Pinker. Videnje duševnosti kot nekakšnega računalnika oziroma stroja za procesiranje informacij (tako imenovana *računalniška metafora*), je igralo bistveno vlogo pri prvih korakih kognitivne znanosti. Računalniška metafora je omogočila sodelovanje številnih disciplin (na primer računalništva in psihologije), saj jim je priskrbela skupni jezik. Vsak duševni proces, vsaka kognitivna aktivnost in vsak tip doživljanja je modul našega kognitivnega računalnika. Vsak od teh modulov – tako menijo predstavniki računalniške paradigme – ima svojo funkcijo pri preračunavanju zunanjih dražljajev v notranje reprezentacije sveta in teh naprej v ustrezna vedenja. Velika večina kognitivno psiholoških in kognitivno nevroznanstvenih raziskav še vedno temelji na omenjeni predpostavki. Temu ustrezno je omejen tudi prostor mogočih odgovorov, odkritij in razumevanja.

Računalniška paradigma kognicije je v zadnjih desetletjih naletela na nekatere nepremostljive probleme. Od jasnih dokazov proti ideji duševnosti kot kopirnega stroja zunanje resničnosti do spoznanja, da je pri raziskovanju kognicije nujno upo-

števatl njeno utelešeno in v prostor umeščno naravo (in ne samo »procesorja« v glavi). Pokazalo se je tudi, da so računalniške predpostavke ustvarile slepo pego za nekatere zanimive mentalne pojave, na primer tavanje misli.

Tavanje misli je navadno definirano kot »od naloge neodvisen miselni proces« (McVay in Kane, 2009). Verjetno ni treba dodatno pojasnjevati, kako je prišlo do tega, da je bil tako opredeljen fenomen dolga desetletja raziskovalno povsem neopažen. Kako pripraviti raziskovalno nalogo za fenomen, ki se po definiciji izmika nalogi? Raziskovanje tavanja misli se je začelo šele okrog preloma tisočletja, ko so nevroznanstveniki odkrili možganska omrežja (tako imenovane *mirovne mreže*), ki se aktivirajo takrat, ko sistem ni zaposlen. Kognitivna znanost je ugotovila, da se je fenomen tavanja misli skrival v slepi pegi, čeprav gre za vrsto doživljanja, ki prekriva veliko večino naše doživljajske pokrajine (in kljub temu, da možgani porabijo vsaj osemdeset odstotkov energije za tako imenovane ozadne procese, torej za tiste, ki jih ne moremo ujeti v paradigmo reševanja nalog).

Tavanje misli ni edini pojav, ki se izmika raziskovanju skozi optiko računalniške paradigme. Podobne težave povzročajo tudi igra (še zlasti, če se igrajo odrasli), sreča, čuječnost in – upam, da mi je to uspelo do zdaj pokazati – umetnost. Dejavnosti brez očitne evolucijske funkcije, brez očitnega preživetvenega pomena. Fenomeni, ki jih ne moremo »zaukazati«. Fenomeni, ki jih poznajo nekatere vrste delfinov, morda kakšen primat in ljudje. Umetnost – samo ljudje.

S tega vidika je morda še bolj kot fenomen občudovanja zanimiv fenomen ustvarjanja umetnosti. Drzmem si trditi, da bi v vrsto zgornjih fenomenov lahko dodali tudi radovednost in raziskovanje, začudeno zrenje v svet in poskuse njegove pojasnitve.

Bi lahko bila skupni imenovalci vseh naštetih (funkcionalno in evolucijsko »nesmiselnih«) početij *svoboda*? Mar ne prepoznamo obeh, odličnega umetnika prav tako kot odličnega raziskovalca, po tem, da bi počela to, kar počneta, tudi brez plačila in ne glede na družbeno priznanje? (Vsaj v svojih najboljših trenutkih.) Mar nista znanost in umetnost načina udejanjanja svobode?

Svoboda umetnika in svoboda znanstvenika se do neke mere razlikujeta. Umetnik ni vezan na omejitve resničnosti ali na sistematičnost preiskovanja. (Lahko je, vendar samo, če sam tako izbere.) Njegova svoboda je svoboda povečevanja bivanjskih možnosti. Sistematično sledenje resničnosti je znanstvenikov način iskanja svobode: vztrajno in neprizanesljivo pokoravanje okvirom tega, kar kažejo podatki, nas osvobaja spon dogem, avtoritet in – najpomembnejše – samopomembnosti. Znanstveniki iščemo zatočišče v poskušanju postavljanja osebnih mnenj in stališč v oklepaje (poskušanju, ki ni nikoli popolnoma uspešno).

Je mogoče, da je ena najzanimivejših lastnosti človekove duševnosti njena možnost, da se osvobodi tiranije namena? Podobno kot je kubizem omogočil slikarstvu osvoboditev od tiranije realizma. Če je tako, potem bi bila zelo smiselna previdnost pri poskusih naturaliziranja in trivializacije umetnosti. Vsaj dokler ne bomo znali o njeni presežni lastnosti razmišljati tako, da ji to ne bo odvzelo bistva. In če smo že

pri tem, enako velja za znanost (tukaj mislim na znanost kot radovedno zrenje in preizpraševanje).

Prijave za sofinanciranje znanstvenih projektov se ne menijo za to. Ne moremo si jih več predstavljati brez točke »družbenopolitična in ekonomska korist projekta«. Bo bodoči napredek neuroestetike prinesel novo točko tudi v razpise za sofinanciranje umetniških projektov: klavzulo, ki bo natančno predpisovala rezultate, ki jih bodo morali obiskovalci/poslušalci/bralci doseči na slikanju z magnetno resonanco? Če orbitofrontalna skorja ne bo dovolj aktivirana, bo moral avtor vrniti sredstva.

Literatura

- ADAMS, DOUGLAS (2014): *Štoparski vodnik po galaksiji*. Maribor: Založba Pivec.
- BRINKMANN, SVEND (2005): Human Kinds and Looping Effects in Psychology Foucauldian and Hermeneutic Perspectives. *Theory & Psychology* 15(6): 769–791.
- CARROL, JOSEPH (1998): Steven Pinker's cheesecake for the mind. *Philosophy and Literature* 22(2): 478–485.
- FOERSTER, HEINZ VON (1991): Through the eyes of the other. V *Research and reflexivity*, F. Steire (ur.), 63–75. London: Sage.
- GENDLIN, EUGENE (2009): What first & third person processes really are. *Journal of Consciousness Studies* 16(10/12): 332–362.
- HACKING, IAN (1995): The looping effects of human kinds. V *Causal cognition: A multidisciplinary debate*, D. Sperber, D. Premack in A. James Premack (ur.), 351–394. New York: Oxford University Press.
- JOHANSSON, PETTER, LARS HALL, SVERKER SILKSTRÖM IN ANDREAS OLSSON (2005): Failure to detect mismatches between intention and outcome in a simple decision task. *Science* 310(5745): 116–119.
- KAWABATA, HIDEAKI IN SEMIR ZEKI (2004): Neural Correlates of Beauty. *Journal of Neurophysiology* 91(1): 1699–1705.
- KIRK, ULRICH, MARTIN SKOV, OLIVER HULME, MARK CHRISTENSEN IN SEMIR ZEKI (2009): Modulation of aesthetic value by semantic context: An fMRI study. *Neuroimage* 44(3): 1125–1132.
- KORDEŠ, URBAN (2012): Negovanje netrivialnega. *Živo branje: Literatura, znanost in humanistika* 35(2): 41–52.
- KORDEŠ, URBAN (2016): Going Beyond Theory. *Constructivist Foundations* 11(2): 375–385.
- MCCLOUD, SCOTT (1993): *Understanding comics: The invisible art*. Northampton: Tundra Publishing.
- MCVAY, JENNIFER C. IN MICHAEL J. KANE (2009): Conducting the train of thought: working memory capacity, goal neglect, and mind wandering in an executive-control task. *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*

- 35(1): 196–204.
- NISBETT, RICHARD E. IN TIMOTHY D. WILSON (1977): Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes. *Psychological review* 84(3): 231–259.
- ORNE, MARTIN T. (1962): On the social psychology of the psychological experiment: With particular reference to demand characteristics and their implications. *American psychologist* 17(11): 776–783.
- PETITMENGIN, CLAIRE (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.
- PETITMENGIN, CLAIRE, ANNE REMILLIEUX, BEATRICE CAHOUR IN SHIRLEY CARTER-THOMAS (2013): A gap in Nisbett and Wilson's findings? A first-person access to our cognitive processes. *Consciousness and cognition* 22(2): 654–669.
- PINKER, STEVEN (1997): *How the Mind Works*. New York: WW Norton.
- RATCLIFFE, MATTHEW (2005): The feeling of being. *Journal of Consciousness Studies* 12(8/10): 43–60.
- RATCLIFFE, MATTHEW (2012): The phenomenology of existential feeling. V *The Feeling of Being Alive*, J. Fingerhut in S. Marienberg (ur.), 23–54. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
- SEBE, NICU (2005): Software decodes Mona Lisa's enigmatic smile. *New Scientist* 2530: 25.
- WOOFFITT, ROBIN IN NICOLA HOLT (2011): *Looking in and speaking out: introspection, consciousness, communication*. Bedfordshire: Andrews UK Limited.

Umetnost in možgani

Abstract

Art and brain

Art as a form of symbolic cognition is present only in man. With what purpose? It may fortify social cohesion, it may be a sign of artists' talent and successful genes, or it may be just a 'sweet' epiphenomenon of evolution. Recent developments in neuroscience have enabled a deeper dialogue between science and art. From time immemorial artists have tried, consciously or unconsciously, to uncover mechanisms with which to influence the receiver of their art. Neuroscientists search for the structures of the brain that are active during the process of creating or during the process of feeling the object of art and whether universal laws or principles of aesthetics may be defined. Research has discovered that no unique or single brain 'centre for art' or 'centre for aesthetics' exists; rather, creating or enjoying art activates broad interconnected regions. These range from ancient ones, present also in reptiles and early mammals (cerebellum) to those, most recent in evolutionary terms, that define humanity itself (prefrontal cortex). In all areas there is a constant interplay between the 'bottom to top' and 'top to bottom' mechanisms, as the basic sensory processes are sculpted through high and complex mechanisms of expectations, memories, experiences and emotions.

Keywords: art, neuroscience, brain, evolution, universal principles

Zvezdan Pirtošek, M.D., Ph.D., is neurologist and full Professor at the University of Ljubljana. He is Head of the Chair of Neurology, Medical Faculty Ljubljana, Head of the Clinical Department of Neurology at the University Medical Centre Ljubljana and Chair of the Slovenian Brain Council. Main areas of interest: neurodegenerative disorders (dementia, parkinsonism) and cognitive neuroscience. (zpirtosek@gmail.com)

Povzetek

Umetnost kot izraz simbolne kognicije najdemo le pri človeku. S kakšnim namenom? Morda utrjuje socialno kohezijo, morda z njo dokazujemo svojo nadarjenost in uspešne gene, morda je le prijeten stranski proizvod evolucije. Šele razvoj nevroznanosti je spodbudil globlji dialog med znanostjo in umetnostjo. Umetnik si je že od nekdaj (podzavestno ali zavestno) prizadeval, da bi odkril zakonitosti svojega ustvarjanja, s katerimi bo vplival na tistega, ki prejema umetnino. Nevroznanstvenik se sprašuje, katere možganske strukture omogočajo ustvarjanje ali dojemanje umetniškega dela, ali obstajajo univerzalni zakoni dojemanja estetskega («univerzalije»). Ugotavlja, da ni enega samega »centra za umetnost« ali »centra za estetiko«; ustvarjanje ali doživljanje umetnine aktivira široke, med seboj povezane predele, od zelo arhaičnih, prisotnih tudi pri plazilcih in zgodnjih sesalcih (mali možgani), do evolucijsko najmlajših, ki zaznamujejo človeka (prefrontalna skorja). V vseh se prepletajo procesi »od spodaj navzgor« in »od zgoraj navzdol«, ko osnovne procese čutov oklešejo visoki in zapleteni mehanizmi pričakovanj, spominov, izkušenj in čustev.

Ključne besede: umetnost, nevroznanost, možgani, evolucija, univerzalije

Dr. Zvezdan Pirtošek, dr. med., je nevrolog in redni profesor Univerze v Ljubljani, predstojnik Katedre za nevrologijo na Medicinski fakulteti, predstojnik Kliničnega oddelka za bolezni živčevja UKC v Ljubljani in predsednik slovenskega Sveta za možgane. Glavni področji raziskovanja sta neurodegenerativne bolezni (demenca, parkinsonizmi) in kognitivna nevroznanost. (zpirtosek@gmail.com)

Umetnost: Zakaj?

Zakaj je v nekem trenutku pri enem od tisočev milijonov vrst, pri vrsti *Homo sapiens sapiens*, pred nekaj deset tisoč leti nenadoma vzniknila umetnost? Umetnost je izraz simbolne in abstraktne kognicije, ki ga, zdi se, najdemo le pri človeku – čeprav pri nekaterih živalih lahko opazujemo zanimivo in relativno kompleksno simbolno vedenje (de Waal in Tyack, 2003), pa umetniška dela ustvarja in doživlja le človek. Treba je torej doseči določen prag nevroanatomskih in nevrokemičnih sprememb, ki bodo to omogočile.

Odgovora na uvodno vprašanje (seveda) ne poznamo, o tem lahko bolj ali manj kvalificirano ugibamo. Ali je tudi umetnost oblika evolucijske prilagoditve, npr. kognitivnega mehanizma, ki utrjuje socialno kohezijo (Boyd, 2005), spolno privlačnost, je umetniško ustvarjanje način, da pokažemo in dokažemo svojo nadarjenost, spretnost, uspešne gene (Miller, 2001), ali pa je umetnost zgolj prijeten stranski produkt evolucije (*cheesecake of the mind*), kot trdi Pinker (2009)? Lahko je seveda vse to. Najsi bo prvo ali drugo ali tretje, kombinacija naštetega, dejstvo je, da ima umetnost globok vpliv na življenje naše vrste, posameznikovo in družbeno. Prav zato si pogosto zastavljamo vprašanja tudi o odnosu med umetnostjo in mislijo, umetnostjo in dušo, umetnostjo in čustvi, umetnostjo in možgani. Ali lahko razumemo biološko dimenzijo edinstvene in čudovite zmožnosti ljudi, da ustvarjajo in uživajo umetnost?



Konji in boj nosorogov (jamska poslikava iz jame Chauvet, 30.000–32.000 pr. n. št.)

Ne dvomimo, da je zmožnost ustvarjanja in občutenja umetnosti proizvod možganov. Zanimivo je, da so osnove estetskega in umetniškega občutenja, čeprav izrazito individualne, vendar precej stabilne skozi vsa obdobja razvoja človeka;

tudi danes odkrivamo dinamično lepoto živali iz jame Chauvet ali elegantno dostojanstvo in mir egipčanske Nefretete. Umetniška dela časovno in prostorsko daljnih kultur, ki jih ne razumemo in katerih kontekst in izpoved nam niso poznana, vseeno lahko zbudijo občutek estetike in lepega. Umetnost je torej nad kontekstom, nad kulturo, zdi se zakoreninjena v pradavnih bioloških temeljih, ki so služili drugim, bolj preživetvenim potrebam in se nato prilagodili zahtevam spreminjajočega se sveta. Zato veliko resnic o umetnosti lahko odkrije tudi znanost.

Dve kulturi in dialog med njima

Dialog med umetnostjo in nevroznanostjo se težko vzpostavlja, poln je objektivnih težav in subjektivnih pomislekov. Odraža situacijo, o kateri je – kot o prepadu med dvema kulturama – v prejšnjem stoletju razmišljal Snow (1994). Znanstveniki težijo k logiki, analizi, eksplicitnemu in preverljivemu načinu dela in pisanja; v procesu ustvarjanja in doživljanja velike umetnine neredko občutimo ravno nasprotno – iracionalnost, holizem, sintezo, nedorečenost ali nejasnost. Ali z besedami Braqua (1971): »Vloga umetnosti je, da vznemirja; znanosti, da pomirja.« A je v resničnosti pogosto tudi ravno obrnjeno. Čeprav se je prvo delo o empirični estetiki pojavilo že pred stoletjem in pol (Fechner, 1876), pa je šele razvoj nevroznanosti ob prelomu tisočletja spodbudil resen, četudi velikokrat čustven dialog med obema kulturama (Ramachandran in Hirstein, 1999; Zeki, 1999; Livingstone, 2002; Chatterjee, 2004). V tem dialogu znanosti in umetnosti nevroznanstvenik skuša ugotoviti, kaj se dogaja v človeku (predvsem v možganih, a tudi širše v telesu), ko vsrkava umetniško delo, in kaj se dogaja v umetniku, ko ustvarja umetniško delo. Sprašuje se, katere možganske strukture so vpletene v proces ustvarjanja ali dožemanja umetniškega dela, ali obstajajo univerzalni zakoni (»univerzalije«), ki uravnavajo, kaj je umetnina in kaj ni; kaj je estetsko in kaj ni; ob čem uživamo in ob čem ne.

Samo v človekovih možganih

Globlja simbolična in abstraktna kognicija obstaja le pri človeku, pri zadnjem (in zdaj edinem) iz vrste Homo, pri Homo sapiens sapiens. Na prizorišču evolucije se je Homo sapiens sapiens pojavil pred 150.000–200.000 leti, ob jezerih vzhodne Afrike. Odlikovalo ga je precej dodelano orodje, a le skromni sledovi simbolne kognicije, ki jih poznamo predvsem z najdišč v Južni Afriki in na Bližnjem vzhodu (pokopi, rdeči pigmenti, prineseni v jame z oddaljenih najdišč, okraski). O vzniku umetnosti lahko govorimo šele veliko pozneje in na drugem koncu sveta: v Evropi, pred 35.000–45.000 leti, ko je Homo sapiens sapiens na tej celini sobival z umirajočim bratrancem, neandertalcem, »Evropejcem«, dolgo pred prihodom modernega

človeka. Ne razumemo, zakaj se je umetnost pri človeku pojavila po tako dolgem času, po več kot 100.000 letih, in nato tako eksplozivno. Ne razumemo morebitne vloge neandertalca (Balter, 2009).

Seveda so nevroanatomske in biološke osnove simbolne in abstraktne kognicije nastajale v procesih naravne selekcije in adaptacije milijone let prej. Umetnost je le en izraz te na novo ustvarjene človekove sposobnosti; drug je nastanek govora in zapletenih gramatičnih pravil jezika. Nekateri menijo, da se je najprej razvil govor, morda z genetsko spremembo v genu FOXP2, in da je razvoj umetnosti zgolj posledica tega, da je človek spregovoril (Enard in dr., 2002). Drugi ugovarjajo, češ da se je govor pri človeku (in morda neandertalcu?) razvil veliko prej kot pred 45.000 leti; in zanesljivo vemo, da je gen FOXP2 prisoten tudi pri živalih (Fisher in Scharff, 2009). Iskati moramo tudi alternativne razlage: morda je vznik umetnosti prav v obdobju poznega pleistocena in prav v tem zaledenem delu sveta spodbudilo povečanje članov skupine, potreba po medsebojnem sodelovanju in iz tega izhajajoč altruizem, bolj prijazno socialno okolje z več časa in manj potrebe po medsebojnem uničevanju (Bowles, 2009; Mace, 2009; Powell in dr. 2009).

Med centrom in prepletenimi mrežami

Dejstvo je, da sta ustvarjanje umetnine in občutek ob doživljanju umetniške stvaritve povezana z jasnimi spremembami v možganih. Ne sicer v enem samem »centru za umetnost« ali »centru za estetiko«; v možganih ni centra za glasbo ali ples; ob ustvarjanju ali doživljanju umetnine se aktivirajo široki, med seboj povezani predeli, od zelo arhaičnih, ki jih najdemo tudi pri plazilcih in zgodnjih sesalcih (mali možgani), do tistih, ki so na oder evolucije prišli pred kratkim in zaznamujejo človeka (prefrontalna skorja). Pa vendar bodo ti možganski predeli različni pri opazovanju slike, pri poslušanju sonate, pri plesu, pri prebiranju Ane Karenine; in razlikovali se bodo tudi med zatopljenostjo v sliko Moneta in v sliko Picassa.

Ob tem, ko se spremembe javljajo v širokih predelih možganov, pa se ves čas prepletajo možganski procesi »od zgoraj navzdol« s procesi »od spodaj navzgor«: v tako imenovanih senzoričnih predelih (za vid, sluh, propriocepcijo, položaj telesa v prostoru), v višjih asociacijskih predelih, kjer prihaja do prelivanja in združevanja različnih modalnosti, v predelih za čustveno doživljanje (limbični sistem, zlasti jedro amigdala), v evolucijsko zelo mladih čelnih predelih možganov (prefrontalna skorja), odgovornih za višje miselne procese, razum, abstraktno razmišljanje, doživljanje lastnega jaza, empatijo in metalogiko, in v predelih možganov, ki so nekakšen most med razumom in čustvi (orbitofrontalni predeli). Ob tem posamezne študije odkrivajo, da se nekateri predeli aktivirajo zgolj ob izkušnji estetskega doživetja, kjer prihaja do celostne integracije emocionalnih in kognitivnih vidikov (anteriorni medialni prefrontalni korteks, striatum, sprednji predel inzule desne poloble) (Cela-Conde in dr., 2004; Kawabata in Zeki, 2004; Di Dio in dr., 2007). Za

edinstveno doživetje estetskega in esence umetnine je po vsej verjetnosti potrebno sinhrono povezovanje nevronske mreže našete predelov možganov, zlasti na način, ki je pomemben za občutek osebne relevantnosti doživetega.

Da estetska izkušnja odraža široko nevronske povezovanje številnih difuzno razporejenih možganskih omrežij, potrjujejo tudi študije pri bolnikih z Alzheimerjevo demenco. Estetske preference pri bolnikih z Alzheimerjevo demenco se namreč ne razlikujejo od estetskih preferenc zdravih kontrolnih preiskovancev, čeprav so pri bolnikih prisotne izrazite kognitivne motnje (Halpern in dr., 2008).

Procesi v možganih in metode proučevanja

Pri percepciji umetniškega dela – kako vidimo barve, čutimo ritem, zaznamo gib – se prepletajo procesi »od spodaj navzgor« (*bottom-top*) in »od zgoraj navzdol« (*top-bottom*). Pri prvem osnovni procesi vseh čutov postopno gradijo čedalje bolj kompleksno podobo umetnine, ki jo dokončno oblikujejo procesi v asociativni možganski skorji. Pri drugem pa to podobo oklešejo zapleteni zavedni in nezavedni, kortikalni (na površini možganov) in subkortikalni (v globini možganov) mehanizmi pričakovanj, spominov, izkušenj, čustev. Aktiviranje amigdale bo v nas zbudilo strah, morda jezavo borbenost; aktiviranje akumbensa in dopaminergičnega mezokortikolimbicnega sistema nam bo zbudilo občutek prijetnega pričakovanja, ugodja, zadovoljstva in nagrade. In vendar je estetski občutek več kot le aktiviranje tega »sistema za nagrajevanje« – močan estetski občutek nam lahko zbudi in kot umetnino doživljamo tudi tragedijo, izpoved groze in trpljenje samo. Zapletene probleme in skrivnosti bomo razpletali ob aktiviranju prefrontalne skorje; gnus se nam bo zbudil ob aktiviranju inzule; in empatija ter potreba po imitaciji ob proženju zrcalnih nevronov.

Realnost, kot jo doživljajo možgani, ni veren odsev zunanjega sveta. V naših možganih se tiho, večinoma podzavestno, dogaja fascinanten proces: standardna fizika s svojimi večnimi in nespremenljivimi zakoni se tu, v neskončnih prepletih nevronske povezave kot metulj iz gosenice metamorfizira v neko drugo realnost. Veliko mehkejšo, nepredvidljivo, tako, ki nam bo omogočila, da bomo v objektivnem svetu preživeli: hitro, preprosto, učinkovito, čustveno in subjektivno realnost. Fiziko našega in samo našega življenja. Prav drobci te tihe, alternativne fizike (igre senc, perspektiv, globin, barv, tonov, besed, gibov) so izvor umetniku, ko nam – skozi prizmo svojih in naših višjih duševnih procesov in čustev – predaja svojo umetnino, nas s svojim umetniškim delom prepriča, gane, prestraši.

Pri proučevanju odnosa med možgani in umetnostjo nevroznanstvenik uporablja različne metode: od fenomenoloških opisov, primerov bolezenskih slik, do snemanja EEG, sledenja očesnim gibom, merjenja avtonomnih odzivov kože in evociranih potencialov, od snemanja potencialov ene same celice (v hierarhično vse višjih nivojih – od receptorske celice do celice, ki »prepozna« obraz babice ali

obraz Jennifer Ashton) do funkcijske magnetnoresonančne tomografije in drugih, hitro porajajočih se slikovnih metod. Omenimo še projekt Blue Brain, ki v tem desetletju na superračunalnikih IBM gradi simulacijo celotnih človeških možganov, nevron za nevronom, sinapso za sinapso.

Uporaba vsake od teh metod ima svoje resne omejitve: pomembno je že dejstvo, da preiskovancem praviloma kažemo kopije, ne originalnih del; velikokrat so te kopije, njihova velikost, osvetlitev, prilagojene laboratorijskim razmeram; laboratorijsko okolje (npr. aparatura za fMRI) je izrazito nenaravno in moteče; in z nekritično interpretacijo rezultatov lahko resnici storimo več škode kot koristi. Kot sta na primeru ocenjevanja lepote opozorila Kawabata in Zeki (2004) – ves čas se moramo zavedati, da rezultati nevroznanstvenih študij pomenijo le korelacije, ne vzročnih povezav.

Umetnost vidnega (oko in možgani)

Še najbolj je ta dialog med nevroznanostjo in umetnostjo dovršen na področju vizualne umetnosti, slikarstva, kiparstva, filma; tu so – na poti med mrežnico, globokimi možganski strukturami, vidno skorjo in asociacijsko skorjo, pri graditvi in analizi linij, senc, barv, luminance, perspektive – pomembno delo opravili nevroznanstveniki Semir Zeki, Margaret Livingston in Vilayanur Ramachandran.

Na zgodnjih stopnjah vidnega procesiranja oko in možgani razgradijo vidno



Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*, 1503–1504

podobo na osnovne elemente (svetlobne točke, linije, robove, barve, gib), na poznejših stopnjah pa jih – v skladu s hipotezo, ki si jo postavimo in pod nenehnim sočasnim vplivom procesov »od spodaj navzgor« in »od zgoraj navzdol« – rekonstruirajo v kompleksne podobe, v katerih se prepletata objektivna in subjektivna resničnost. Umetnik te zakonitosti pogosto uporablja, se s temi procesi včasih poigrava, včasih pa jih osvobaja logičnih okvirov in ustvarja nenavadne, nerealne upodobitve (kubisti, surrealisti).

Slika predmeta skozi strukture očesa (npr. leča) pade na mrežnico – če bo padla na centralne predele, bomo ugleдали majhne detajle; če bo padla na periferne dele mrežnice, bo prisotna le groba slika, bolj v obliki slutnje. Tako

percepcija senc in igra našega perifernega in centralnega vida lahko vsaj delno razloži skrivnost slavnega nasmeha Mone Lize. Naš centralni vid odkriva male detajle, periferni vid pa bolj grobe zabrisane poteze z manjšo resolucijo. Ko naše oči skenirajo obraz Mone Lize, se njen izraz spreminja: če s centralnim pogledom zajamemo usta, se nasmeh skoraj izgubi; če premaknemo pogled na njene oči, se skrivnostno spet pojavi; takrat namreč s perifernim vidom ujamemo sence njenih lic, ki podaljšajo linijo *sfumato* nasmeha.

V mrežnici so celice, pomembne za procesiranje svetlobe in barv. Bolezni, kot so degeneracija mrežnice (Degas), motnje v strukturah očesa (katarakta; Monet, Cassatt) in že sam proces staranja (Rembrandt, Tizian) bodo omejili spekter svetlobe in spremenili zaznavo senc, svetlobe in barv.

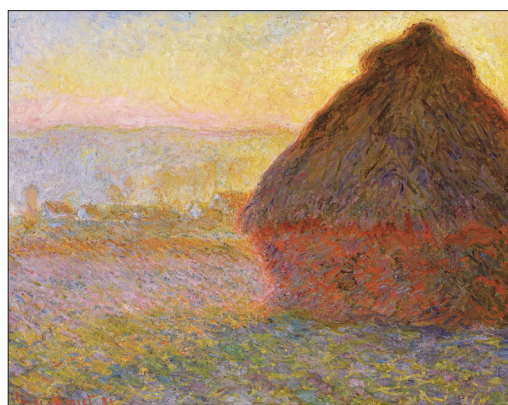
Vidna informacija bo z mrežnice nato potovala tako, da bodo elektrokemične spremembe zbudile globoke predele v možganih (talamus), kjer bo nastala že prva skica podobe, ki pa se je ne bomo zavedali. Sledil bo cel niz dogodkov: informacije z levih strani vidnega polja bodo končale v možganski skorji desne možganske poloble in informacije z desnih strani vidnega polja v možganski skorji leve možganske poloble, smiselno pa se bodo združevale prek snopa, ki povezuje obe polobli, *corpus callosum*. In vendar bo pri usmerjanju pozornosti na celoto prevladovala desna polobla; če bo prisotna poškodba (tumor, možganska kap) desne poloble, bomo sicer videli, a zanemarili levo polovico vidnega polja. Na nivoju možganske skorje zatilnega predela posamezne poloble se začneja niz čedalje bolj zapletenih procesov: v t. i. primarni vidni skorji bomo zavestno zaznali najosnovnejše elemente vidne strukture (svetlobne točke, svetlo-temno) in ko se bomo pomikali v stran od primarne vidne skorje v »višje« predele sekundarne in terciarne ter najvišjih asociacijskih skorij, se bo vidna podoba čarobno sestavljala – v linije, ploskve, obrise, v simetrije in asimetrije, v razpršene ali povezane skupine in se nato razdelila na dve poti. Eno, evolucijsko starejšo, ki bo potekala »zgoraj«, od zatilnega proti temenskemu režnju in bo odgovorna za prostorsko umeščeno (»kje« pot), in drugo, evolucijsko mlajšo, ki bo potekala »spodaj«, od zatilnega proti senčnemu režnju in vzdolž katere bo potekala analiza, prepoznavanje predmeta in barv (»kaj« pot). Pa tudi na tej stopnji je pomembna razlika med levo in desno možgansko poloblo; v levi prevladujejo semantični, verbalni, logični in analitični procesi, v desni pa holistični, neverbalni in vidno-prostorski, zlasti umeščanje perspektiv in projekcij lastnega telesa v prostor.

Bolnik kot učitelj

Možganske bolezni ne glede na to, kateri predel možganov prizadenejo ali kaj jih povzroči, praviloma ne spremenijo sloga, estetskih preferenc ali specifičnih tehnik, ki jih umetnik uporablja ali opazovalec uživa. Ljubitelj abstraktne umetnosti jo bo še naprej cenil tudi po možganski bolezni in enako velja za ljubitelja renesanse.



Joseph Mallord William Turner: *Grad Norham (sončni vzhod)*, 1845



Claude Monet: *Kopicе sena (sončni zahod)*, 1891



Lovis Corinth: *Portret umetnikove žene Charlotte Berend-Corinth*, 1912

Vzrok je difuzna reprezentacija nevroloških zidakov estetske izkušnje. Nekateri umetniki bodo po možganski poškodbi razvili nove tehnike kot kompenzacija za senzorične, perceptivne in kognitivne omejitve. Motnje na različnih stopnjah vidnega procesiranja bodo sicer dale značilne klinične slike, ki pa se bistveno ne razlikujejo med umetniki in laiki.

Če bo npr. poškodovana »kje« pot, bo slika celote razbita, bolnikova zaznava bo kot pogled skozi razdrobljena stekla različnih dioptrij. Pri poškodbi »kaj« poti ne bomo prepoznali predmetov ali obrazov (objektna agnozija, prozopagnozija) in/ali ne zaznavali barv. Nekateri slikarji, ki sicer niso imeli nevroloških motenj, so ustvarjali slike, pri katerih slutimo, a ne prepoznamo predmetov ali scene (J. M. W. Turner, C. Monet); govorimo o vidni indeterminanci, občutku, ki je fenomenološko zelo blizu doživljanju

bolnika z objektno agnozijo. Ta spoznanja so omogočala nevroznanstvenikom (Farah, 2005), da so doživljanje predmeta/scene razbili na perceptivno stopnjo (graditev podobe iz senzoričnih elementov) in na konceptualno stopnjo (povezanost z znanjem o bistvu in pomenu predmeta/scene). Tudi z elektrofiziološkimi in slikovnimi študijami so pozneje potrdili, da se pri obeh stopnjah aktivirajo različni (na perceptivni stopnji »nižji« in na konceptualni stopnji »višji«) predeli možganov.

Motnje, ki zaradi poškodbe desne poloble povzročijo levostransko zanemarjanje, lahko pomembno vplivajo ne samo na doživljanje okolja, ampak tudi na umetniško ustvarjanje.

Taka primera sta slikar Lovis Corinth (1858–1925) in filmski ustvarjalec Luchino Visconti (1906–1976).

Lovis Corinth je bil znan po svojih izrazito telesnih zgodovinskih kompozicijah in portretih. Po možganski kapi v predelu desne hemisfere sta telesnost njegovih figur in njihova umeščenost v prostor postali manj izraziti, osiromašeni, še zlasti na levi strani (*Portret Charlotte Berend – umetnikove žene – in Avtoportet*). Tudi Luchino Visconti je pri 66 letih med snemanjem filma *Ludwig* utrpel kap v desni polobli. Filmi, ki jih je ustvaril pred boleznijo (*Senso*, *Il Gattopardo*, *La caduta degli dei*, *Ludwig*), so bili pregovorno skoraj teatarsko scenski, s skrbnim dekorjem obvladovanih velikih panoramskih prostorov, kamor je predmete in igralce umeščal v presečišče treh kamer, se poigraval z



Luchino Visconti: prizor iz filma *Ludwig*, 1972

mozaiki prvo- in tretjeosebničnih prostorov in uporabljal t. i. tehniko *cross fading*, s spreminjanjem ozadja tako, da se je le-to razgrajevalo iz ene scene v drugo; tako je dosegal prepričljiv in realističen učinek časovnega, prostorskega in pripovednega toka. Kmalu po kapi je nadaljeval snemanje, a njegov slog se je – tako v nadaljevanju *Ludwiga* kot v zadnjih dveh filmih (*Gruppo di famiglia in un interno* iz 1974 in *L'innocente* iz 1976) očitno spre-



Luchino Visconti: prizor iz filma *L'innocente*, 1976

menil – tehniko *cross fade* so nadomestili bližnji posnetki (*close-up*), z igralci, pogosto frontalno obrnjenimi v kamero, in filme zaznamuje vtis nekakšne okornosti ter prelomljenih prostorov in scen, obenem pa pomik k izrazitejši uporabi barv.

Človeški obraz

Nekatere podobe so evolucijsko pomembnejše in zato izrazito povezane z limbičnim sistemom emocij; primer je zaznava človeškega obraza, pa tudi dejstvo, s kakšno lahkoto v nestrukturiranem gradivu (morda abstraktne slike) razberemo človeški obraz. Zanimivo je, da so možganski engrami vidnih podob nekako

razvrščeni v skupine (živa bitja, predmeti, obrazi) in poškodba enega dela možganov lahko selektivno prizadene prepoznavo npr. samo rastlin, ne pa tudi živali. Obenem pa so te vidne podobe s širšimi povezavami in omrežji povezane z drugimi atributi videnega predmeta (rdeče – kisló – okroglo – kategorija sadež – hrustavo – notranji govor *jabolko*) v drugih predelih možganov. Opisane aktivnosti »od spodaj navzgor« pa se ves čas prepletajo z vplivi »od zgoraj navzdol« in s procesi motivacije, notranje homeostaze, pozornosti, čustev, znanja (čelni reženj, limbični sistem, hipotalamus, hipokampus) modulirajo naše občutenje pri ustvarjanju ali doživljanju umetniškega dela.

Zanimiv klinični primer, kaj se zgodi, če se zaradi bolezni ali poškodbe prekinajo povezave med predelom za prepoznavanje obraza (spodnji del senčnega režnja, *fuziformni girus*) in predelom za aktiviranje čustev (limbični sistem), je Capgrasov sindrom – če bomo bolniku pokazali fotografije istega obraza v različnih perspektivah, bo trdil, da gre za različne ljudi; in prepričan bo, da je njegov brat v resnici tujec, ki so ga spretno zamenjali za resničnega svojca.

Osnovni vizualni elementi: linije, barve in kontrast svetlo-temno

Linije in razmejitve med svetlobo in temo so izjemno pomembne, predvsem s preživetvenega, evolucijskega stališča. Ni torej nenavadno, da so bile linije prva, najzgodnejša oblika likovne umetnosti, ki jo je ustvaril človek pred več kot 30.000 leti (*Nosorog*, jama Chauvet); taka upodobitev je zaznamovala tudi tisočletja egipčanske umetnosti. Tudi če so linije oziroma črte zelo shematične, bomo v njih prepoznali obris živali, drevesa, človeškega obraza; po svoje je to nenavadno, saj v vsakdanji resničnosti črt ni. Hipna zaznava linij kot smiselna zaznava celote in strukturiranih delov je prisotna pri otrocih, pri vseh kulturah in tudi pri višjih primatih. To lahko razložimo z dejstvom, da zaznava linij aktivira tiste celice vzdolž vidnega sistema, ki odkrijejo kontrast med svetlobo in temo in so za preživetje vrste izjemnega pomena. Podobno lahko razložimo presenetljivo lahkoto zaznavanja človeškega obraza – bodisi tam, kjer je s hitrim gibom umetnik zarisal le ukrivljeno linijo, ali tam, kjer v obraz sestavimo skupino rzsutih pack (bežna podoba oblaka, abstraktna slika) in tudi tam, kjer dražljajja sploh ni. Od kod ta veliki pomen zaznave človeškega obraza? Otrok, če naj preživi, mora že v prvih urah in prvih dneh stkatí tesno vez z materjo oz. s skrbnikom; že v prvih urah po rojstvu se otrok na obraz odziva drugače kot na druge podobe. In zato ni presenetljivo, da je prepoznavi človeškega obraza namenjen poseben del možganov, *fuziformni girus*, na bolj desni polobli možganov. Linije ali nestrukturirane podobe, v katerih pa razberemo obraz, vključijo še en del možganov – limbični sistem, predvsem *amigdalo*, ki v človeku zbudi (velikokrat nezavedna) čustva, zlasti strah in jezo.

Naslednje področje, kjer smo priča intenzivnemu dialogu med umetnostjo

in nevroznanostjo možganskih funkcij in umetnosti, je področje barv in svetlobe. Barve izhajajo iz aktiviranja treh vrst mrežničnih čepkov (modrih, rdečih in zelenih) in pozneje aktiviranja celic vzdolž »kje« poti. Pri svetlobnem zaznavanju se prepletajo in dodajajo aktivnosti čepkov ter zbuja subjektiven občutek osvetljenosti določenega območja. Po navadi barvni kontrast povzroči tudi svetlobni kontrast, ne pa vedno. V znani sliki Clauda Moneta *Impresija: vzhajajoče sonce* / *Impression: Soleil levant*,¹ kjer oranžno sonce kar trepeta od svetlobe, je svetlobna vrednost naslikanega sonca enaka osvetljenosti okolja, zato, če gledamo sliko v črno-beli tehniki, ki barvno vrednost eliminira, sonce preprosto »izgine«.



Claude Monet: *Impresija: vzhajajoče sonce*, 1872. V barvni različici.



Claude Monet: *Impresija: vzhajajoče sonce*, 1872. V črno-beli različici.

Zanimivo je tudi, da upodobitev senc zahodna umetnost pozna od antike, vzhodna pa jih upodablja šele od nedavnega (Gombrich, 1995). Kako zlahka nas prepričajo tudi z zakoni fizike popolnoma nezdružljivi koti in velikosti senc (*Rojstvo device/ Nascita della Vergine* renesančnega umetnika Fra Carnevala), kadar so le za odtenek temnejši in če niso preveč telesni (Luca Signorelli).

Jaz, ti, mi – vprašanje univerzalij

Doživetje lepega, estetsko zadovoljivega, umetniškega – to je seveda v veliki meri zelo subjektivna ocena posameznika, eno tistih dogajanj, ki bodo v njegovem življenju ostala najbolj intimna, težko opisljiva in težko primerljiva. V veliki meri nam je tudi zato umetnost v svojevrstno uteho – omogoča umik iz te »doline

¹ Slika *Impresija: vzhajajoče sonce* je bila ustvarjena v Le Havru leta 1872 in je, razstavljena na razstavi dve leti pozneje, impresionizmu dala tudi ime.

solz« (Penrose, 1993). A iz dejstva, da smo kot vrsta razvili določene možganske mehanizme za vid, sluh, gib, čustvo, pozornost, lahko sklepamo, da bodo določene značilnosti dražljaja oz. informacije v veliki večini ljudi zbudile občutek estetskega doživetja. Ti skozi dolgo evolucijo oblikovani mehanizmi so bili vzpostavljeni predvsem zato, da smo odkrili pomembna dejstva (tri rjave lise so del enega telesa, visokofrekvenčen je opozorilni krik, ki zahteva takojšen beg) in potencialno nevarne dražljaje (simetričen predmet – živo bitje?). Ni čudno, da opisani mehanizmi aktivirajo čustva ugodja ali čustva strahu in da so temelj za splošne zakone estetskega doživetja, za univerzalije. Primeri univerzalij na področju vizualne umetnosti so poudarek vrha, združevanje v skupine in povezovanje, kontrast in simetrija.

- *Poudarek vrha (peak shift)* označuje poudarek bistvene lastnosti, esence, in opustitev manj pomembnih značilnosti določenega vidnega dražljaja (esenca ženskega telesa, rdečega, pravokotnega, gorskega). Ta princip obilno uporabljajo tako prvi, neznani umetniki v zori človekove zgodovine (*Willendorfska Venera* – princip ženskosti in rodnosti), kot tudi umetniki sodobnih umetniških zvrsti (sončnice van Gogha, kubisti, Picasso). Po navadi se uporablja v karikaturni, je pa prisoten tudi v drugih umetniških zvrsteh. Umetnik lahko poudari tudi druga dejstva (esence): npr. barvo, sence, perspektivo, primordialne, srh zbujačo zvoke v kompoziciji. Področja, kjer se ustvarjajo esence, imajo bogate povezave z limbičnim sistemom in je zato njihovo doživetje pogosto obarvano s čustvi.
- *Združevanje v skupine in povezovanje* posameznih nepovezanih elementov vidne (na pogled nepovezani madeži, v katerih nenadoma ugledamo dalmatince ali zebro) ali slušne pokrajine olajšuje zaznavo predmetov in ima neprecenljivo preživetveno vrednost. Zato ne preseneča, da samo odkritje povezanosti med posameznimi elementi – zlasti če potrdimo svojo »hipotezo« (da, to je samo šum vetra v vejevju) vzburi limbična področja za ugodje in nagrado. Pomembno je tudi poznejše povezovanje med elementi in med čustvenim, limbičnim sistemom.
- Odkritje *kontrasta* izzove prav tako »koristno ugodje« – daje nam podatek, da se tu končuje prvi in začene drugi element.
- Po navadi čutimo večje ugodje in občutek lepega ob opazovanju simetričnih struktur in manj ugodja ob opazovanju asimetričnih. *Simetrija* oz. *asimetrija* predmeta je odkrita zelo zgodaj v procesu vidnega procesiranja (Julesz, 1971), kar ji daje posebno evlucijsko težo; ena od razlag izhaja iz dejstva, da je večina pomembnih elementov v okolju (živa bitja – morebiten sovražnik ali partner) simetrične strukture.



Slika 10: *Willendorfska Venera*, 28.000–25.000 pr. n. št.

Enigma abstraktne umetnosti

Univerzalije torej pogosto odražajo evlucijsko pomembne mehanizme v delovanju vidnega spomina. V zvezi s tem je nenavadna vloga abstraktne umetnosti, ki je v likovni umetnosti nastala šele pred stoletjem. Mogoče je, da čutimo zadovoljstvo ob gledanju abstraktne umetnosti (tudi zato, ker nas nekako osvobajata diktata z vsakdanom povezanih preživetvenih mehanizmov. Dovoljuje nam, da se poigravamo z neobjektnimi asociacijami osnovnih gradnikov – točk, linij, barv – in da namesto od realnosti odvisnih možganskih stanj ustvarimo globlja, bolj ponotranjena, ki so tudi pomembna za ravnotežje duha. Doživimo jih kot nagrado, jih pa po navadi teže dosežemo. V prid tej razlagi govorijo rezultati slikovnih študij, da abstraktna umetnost ne aktivira kakega za abstraktno umetnost specifičnega možganskega predela (Kawabata in Zeki, 2004), in študij očesnih gibov (*eye tracking*), ki pri reprezentacijski sliki sledijo logiki vzorcev in pomena, pri abstraktni sliki pa se zrkla pomikajo popolnoma nepredvidljivo in svobodno (Taylor in dr., 2011).

Umetnost glasbe, plesa in literature

Na področju glasbene umetnosti raziskovalci proučujejo preplet prenosa zvoka po mediju, delovanja slušnih receptorjev v notranjem ušesu, aktivnosti slušnega živca, slušne skorje in sosednjega limbičnega – za čustva odgovornega – predela in opredeljujejo temeljne gradnike glasbe (višina, ritem, tempo, barva zvoka, glasnost, prostorska lokalizacija, reverberacije) in iz njih izhajajoče koncepte (melodija in harmonija). Skušajo odgovoriti, zakaj določena kombinacija ritma, barve in višine zvoka zbudi posebno razpoloženje in odgovarjajo na stoletja staro vprašanje Georgea Berkeleyja, ali drevo, ki pade v samotnem gozdu, povzroči zvok. (Odgovor je nikalen, saj padec po zraku sicer prenese tresljaje, ni pa možganov, ki bi te vibracije prevedli na mehansko in elektrokemično pot do mentalne izkušnje zvoka.)

Ples je ob petju evlucijsko ena najstarejših oblik umetnosti, saj je bolj kot na miselni svet vezan na telo. V preteklosti – in pri izoliranih skupnostih tudi danes – so družbene skupine uporabljale »ples« (zaporedje določenih gibov, ritmov) za simulacijo lovskih zgod in nezdod, za šamanistične obrede, za zblíževanje med člani, za razvijanje spretnosti in moči. V velikem delu Afrike je še danes popolnoma nerazumljivo, da nekdo ne bi znal plesati (ali peti). Za področje plesa so posebej pomembni parietalni in frontalni predeli in z njimi povezani procesi zaznavanja giba in imitacije, zlasti pred kratkim odkrit sistem zrcalnih nevronov.

Nevroznanost besedne umetnosti (literature) je na samem začetku; večina študij proučuje osnovne vidike literature (pisanje, branje, fonemi...). In vendar se zdi, da smo nevrobiološko ustvarjani za zgodbo: pomembni deli možganov (zadnji parietalni reženj, *hipokampus*, prefrontalna skorja) vzdržujejo časovno dimenzijo Jaza in jo gradijo v avtobiografsko smiselno konstrukcijo. Možgani potrebujejo pri-

poved, zgodbo, vsebino; če je ni, jo bodo ustvarili sami (konfabulacije, halucinacije, iluzije). Literatura je lahko čisti užitek (ritem, onomatopeja). A kot pravi Horacij, ni namen literature samo, da razveseljuje, saj beseda tudi poučuje. S poslušanjem, pripovedovanjem, zapisovanjem in branjem pripovedi lahko preigravamo miselne eksperimente, spoznavamo realnost, ki je morda sami še nismo izkusili, krepimo pozornost, logiko, (prefrontalna skorja), se identificiramo in (so)čutimo z drugimi (zrcalni nevroni).

Raziskovalci sicer že dolgo vedo, da pripovedi aktivirajo klasične govorne in jezikovne centre (Brocov in Wernickejev predel); šele v zadnjih letih pa so odkrili, da se ob govornih centrih aktivirajo tudi drugi deli možganov. Ko preberemo ali slišimo besedo »vrtnica« ali »sivka«, se aktivirajo tudi predeli za vonj; to je vzrok, da nekatere novele doživimo tako živo. Metafore kot »misel je zaskelala« in »svileni dotik roke« spremlja aktiviranje ustreznih, z bolečino in sensoriko povezanih možganskih predelov. Opisi, ki so povezani z gibi (»stisnil ji je roko« in »z desno nogo je močno pritisnil na zavoro«) poleg govornih centrov aktivirajo tudi dele motorične skorje – za roko v prvem in za nogo v drugem primeru.

Ob branju literarnih del (novel, esejev, romanov, poezije) nam zamišljene podobe pokrajin, odnosov med ljudmi, občutenja različnih razpoloženj in čustev, zven monologa ali dialogov skozi dimenzijo notranjega govora zbuja tiste predele možganov, ki so aktivni pri resničnem doživljanju teh pokrajin, odnosov, čustev in pripovedi. A literarne pripovedi omogočajo še več – odpirajo nam vrata v sensoriko, zaznavo, misli, čustva, namene in doživljanja sočloveka. Ko spremljamo socialne odnose ali zdrsnemo v telo in misel enega od junakov, doživimo celovito izkušnjo »teorije uma«.

Velik izziv za nevroznanost pa je študij filmske in gledališke umetnosti, saj gre za izrazito večmodalne (scena, govor, mimika, glasba, kretnje) dejavnosti.

Umetnik kot nevroznanstvenik

Umetniki so se že od nekdaj (nezavedno ali zavestno) trudili, da bi odkrili zakonitosti in mehanizme svojega ustvarjanja, s katerimi bodo lahko vplivali na tistega, ki sprejema njihovo umetnino. Umetniki skušajo posredovati gledalcu intenzivno izkušnjo, ki praviloma zajame tudi čustva; v možganih umetnina aktivira predele za čustva, predele za intuitivno analizo in – če se zmoremo projicirati v umetniško delo tudi skozi svoje čute in skozi svoje telo – tudi procese utelešene kognicije. Aktiviranje čustev povezujemo z limbičnim sistemom, intuitivno analizo predvsem z desno možgansko poloblo in globljimi predeli možganov, utelešeno kognicijo pa z zrcalnimi nevroni, možganskim sistemom, ki omogoča, da čutimo trpljenje, radost, bolečino in namere sočloveka kot svoja lastna občutja.

Umetnik je nevroznanstvenik, je zapisal Cavanagh (2005), Joan Miró pa to elegantno izrazil z mislijo, da je umetnost odkrivanje abecede duševnega. Umetnik

seveda uporabi tiste možganske mehanizme, ki so mu na voljo; mnogi so prastari in so bili nekoč namenjeni popolnoma drugim funkcijam (strukture ugodja, strukture, povezane s strahom); drugi so nastali v poznejšem procesu natančnejšega oblikovanja senzorične informacije (primarna, sekundarna in terciarna možganska skorja); tretji v evolucijsko najmlajših procesih razmišljanja, uravnotežanja čustvenega in razumskega in vse bolj abstraktnega ter v svet virtualnega zazrtega delovanja (prefrontalni predeli). Zdi se, da pri občutenju umetniškega dela sledimo samo za naše življenje ustvarjenim zakonitostim, te pa praviloma in velikokrat temeljijo na univerzalnih zakonih, ki vsrkavajo iz bioloških in evolucijskih vzorcev delovanja naših možganov.

Kako torej vidimo barve, dojemamo globino, doživimo harmonijo zvokov, ustvarimo prelivanje preprostih gibov in ritmov v prepričljivo motorično pripoved? To se sprašujeta in na to odgovarjata oba, tako umetnik kot nevroznanstvenik. In – kakšen privilegij in priložnost! – oba sta obsojena tudi na vlogo drugega.

Literatura

- BALTER, MICHAEL (2009): New work may complicate history of Neanderthals and H. Sapiens. *Science* 326: 224–225.
- BOYD, BRIAN (2005): Evolutionary Theories of Arts. V *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, J. Gottschall in D. S. Wilson (ur.), 147–177. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- BOWLES, SAMUEL (2009): Did warfare among ancestral hunter-gatherers affect the evolution of human social behaviors? *Science* 324: 1293–8.
- BRAQUE, GEORGES (1971): *Notebooks 1917–1947*. New York: Dover.
- CAVANAGH, PATRICK (2005): The artist as neuroscientist. *Nature* 434: 301–307.
- CELA-CONDE, CAMILO J., GISELE MARTY, FERNANDO MAESTÚ, TOMÁS ORTIZ, ENRIC MUNAR, ALBERTO FERNÁNDEZ, MIQUEL ROCA, JAUME ROSSELLÓ IN FELIPE QUESNEY (2004): Activation of the prefrontal cortex in the human visual aesthetic perception. *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.* 101(16): 6321–6325.
- CHATTERJEE, ANJAN (2004a): Prospects for a cognitive neuroscience of visual aesthetics. *Bull. Psychol. Arts* 4: 55–59.
- DE WAAL, FRANS B. M. IN PETER L. TYACK (UR.) (2003): *Animal Social Complexity: Intelligence, Culture, and Individualized Societies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DI DIO, CINZIA, EMILIANO MACALUSO IN GIACOMO RIZZOLATTI (2007): The golden beauty: brain response to classical and renaissance sculptures. *PLoS ONE* 11. Dostopno na: <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0001201> (20. september 2016).
- ENARD, WOLFGANG, MOLLY PRZEWORSKI, SIMON E. FISHER, CECILIA S. L. LAI, VICTOR WIEBE, TAKASHI KITANO, ANTHONY P. MONACO IN SVANTE PAABO (2002):

- Molecular evolution of FOXP2, a gene involved in speech and language. *Nature* 418: 869–872.
- FARAH, MARTHA (2004): *Visual Agnosia*. Cambridge, MA: MIT Press.
- FECHNER, GUSTAV (1876): *Vorschule der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- FISHER, SIMON E. IN CONSTANCE SCHARFF (2009): FOXP2 as a molecular window into speech and language. *Trends in Genetics* 25: 166–177.
- GOMBRICH, ERNST H. (1995): *Shadows*. London: Nat. Gallery Pub.
- HALPERN, ANDREA R., JENNY LY, SETH ELKIN-FRANKSTON IN MARGARET G. O'CONNOR (2008): I know what I like: Stability of aesthetic preference in Alzheimer's patients. *Brain and Cognition* 66: 65–72.
- JULESZ, BELA (1971): *Foundations of Cyclopean Perception*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- KAWABATA, HIDEAKI IN SAMIR ZEKI (2004): Neural correlates of beauty. *J. Neurophysiol.* 91: 1699–1705.
- LIVINGSTONE, MARGARET (2002): *Vision and Art: The Biology of Seeing*. New York: Abrams.
- MACE, RUTH (2009): On becoming modern. *Science* 324: 1280–1281.
- MILLER, GEOFFREY F. (2001): Aesthetic fitness: How sexual selection shaped artistic virtuosity as a fitness indicator and aesthetic preferences as mate choice criteria. *Bulletin of Psychology and the Arts* 2: 20–25.
- PENROSE, RONALD (1973): In praise of illusion. V *Illusion in Nature and Art*, R. L. Gregory in E. H. Gombrich (ur.), 245–284. New York: Charles Scribner's Sons.
- POWELL, ADAM, STEPHEN SHENNAN IN MARK G. THOMAS (2009): Late Pleistocene demography and the appearance of modern human behavior. *Science* 324: 1298–1301.
- RAMACHANDRAN, VILAYANUR S. IN WILLIAM HIRSTEIN (1999): The science of art: a neurological theory of aesthetic experience. *J. Conscious. Stud.* 6: 15–51.
- SNOW, CHARLES PERCY (1993): *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAYLOR, RICHARD PETER, BRANKA SPEHAR, PAUL VAN DONKELAAR IN CAROLINE M. HAGERHALL (2011): Perceptual and physiological responses to Jackson Pollock's Fractals. *Front. Hum. Neurosci.* 5. Dostopno na: <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2011.00060/full> (20. september 2016).
- ZAIDEL, DAHLIA W. (2010): Art and brain: Insights from neuropsychology, biology and evolution. *Journal of Anatomy* 216: 177–183.
- ZEKI, SEMIR (1999): Art and the brain. *J. of Conscious. Stud.* 6: 76–96.

Nevroumetnost, nevroestetika in vprašanje zavesti

Abstract

Neuroart, neuroaesthetics and the question of consciousness

The use of neurological techniques in neuroaesthetic research on issues related to the brain and perception raises a number of questions about the meaning and methodological advantages of the interdisciplinary connecting of the arts, humanities and sciences. Applying a neurocognitive approach to understanding consciousness, feelings and aesthetic experience – which until recently remained largely in the domain of the speculative – is, despite high expectations, often subjected to critical codes of biological reductionism and materialism. In confronting similar issues, neuroart tests and explores the creative potential of neurological visualisations and theories of perception, awareness, and the brain, which constitute the material basis of consciousness. The methodological and conceptual value of creatively integrating art and neuroscience is reflected in those neuroart practices that strive to overcome the technological, illustrative and aesthetic aspects of an artwork toward cognitive research and the experience of consciousness.

Keywords: neuroart, neuroaesthetics, consciousness, body/mind dichotomy, visual perception, magnetic resonance brain imaging

Uršula Berlot Pompe, Ph.D., is a visual artist, art theorist and associate professor at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana. (ursula.berlot@aluo.uni-lj.si)

Povzetek

Uporaba nevroloških tehnik raziskovanja možganov in percepcije v nevroumetnosti sproža vrsto vprašanj o pomenu in metodoloških prednostih interdisciplinarnega povezovanja umetnosti, humanističnih disciplin in znanosti. Nevrokognitivistični pristop v razumevanju zavesti, občutkov in estetskega doživljanja, ki so bil še nedavno pretežno v domeni spekulativnega, je kljub velikim pričakovanjem danes podvržen kritičnim oznakam biološkega redukcionalizma in materializma. S podobnimi vprašanji se sooča tudi nevroumetnost, ki preizkuša kreativni potencial uporabe možganskih vizualizacij in nevroloških teorij o percepciji, zavesti in možganih, ki so materialna osnova zavesti. Metodološka in konceptualna vrednost ustvarjalnega povezovanja umetnosti in nevroumetnosti se kaže v tistih praksah nevroumetnosti, ki stremijo k preseganju tehnoloških, ilustrativnih in estetskih vidikov umetnine v smeri raziskovanja kognicije in doživljanja zavesti.

Ključne besede: nevroumetnost, nevrouestetika, zavest, dihotomija telo/duh, magnetnoresonančno slikanje možganov

Uršula Berlot Pompe je vizualna umetnica, likovna teoretičarka in izredna profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. (ursula.berlot@aluo.uni-lj.si)

Nedavna odkritja na področju nevroloških in kognitivnih znanosti so spodbudila nastanek novih razlag zavesti, ki temeljijo na empiričnih raziskavah in uporabi neinvazivnih medicinskih instrumentov in tehnik (funkcionalna magnetna resonanca, traktografija, računalniška tomografija, EEG ipd.). V sodobni umetnosti se sočasno pojavi vrsta umetniških projektov, ki se osredinjajo na vizualizacije in izsledke nevroznanstvenih raziskav ter različno interpretirajo možgane kot materialno osnovo zavesti. Interdisciplinarni projekti, ki združujejo umetniške in znanstvene raziskave na področju možganov, odkrivajo nove oblike mišljenja in interpretiranja zavesti. Medsebojno oplajanje umetnosti in znanosti, tako na metodološki kot na vsebinski ravni, se kljub razlikam med obema področjema (umetnost je lahko zavezana večji subjektivnosti, čustvenosti in svobodi v interpretiranju dejstev, medtem ko je znanost v odnosu do realnosti usmerjena v objektivnost in preverljivost) izkazuje kot uspešna raziskovalna praksa, ki vodi do novih spoznanj v percepciji realnosti. Nevroumetnost, ki se ne zadovolji le z estetiziranjem ali ilustriranjem nevroznanstvenih teorij in imaginarija, ampak ustvarja drugačne pogoje zaznavne in kognitivne izkušnje, odpira nova vprašanja in vidike o delovanju in izvoru zavestnega stanja.

Vrednost neuroestetike

Zgodovinsko prizadevanje, da bi iznašli znanost o umetnosti, je zakoreninjeno že v geometriji renesančnih perspektivnih risb, anatomskih modelacijah človeškega telesa, razvoju barvnih in optičnih teorij. Težnje po sistematičnih opredelitvah teorije umetnosti v odnosu do vizualne percepcije pa se danes oplajajo z izsledki nevroznanstvenih raziskav o zgradbi možganov in biologiji duha, ki so jih omogočila sodobna tehnološka orodja slikanja in proučevanja možganov. V luči teh odkritij se nevroznanost vzpostavlja kot obetavna oblika nove znanosti umetnosti, ki lahko pojasni ali odgovori na stara vprašanja o tem, kako umetnost posreduje pomen ali kako pripomore k širjenju zaznavne izkušnje in zavesti na mikrobiološki (celični ali nevronski) dimenziji.

Neuroestetika je relativno nova interdisciplinarna veda, ki s pomočjo nevroznanstvenih raziskav razlaga nevrološko raven estetske izkušnje. Razvoj medicinskih tehnologij je okreplil materialistične razlage telesa in duha (kjer um razumemo kot rezultat biokemičnih procesov), uporaba tehnik snemanja možganov med umetniškim ustvarjanjem ali estetsko kontemplacijo pa spodbuja razvoj empirične estetike, ki odgovarja na tradicionalna vprašanja o doživljanju lepote, empatije, sublimnega ipd. na podlagi empiričnih znanstvenih metodologij.

Eden od pionirjev neuroestetike kot nove interdisciplinarne znanosti, ki vključuje nevrološke raziskave estetskega doživljanja in učinkovanja umetnosti, je nevrobiolog Semir Zeki. Njegove raziskave se osredinjajo na strukturo vizualne zavesti (ki jo vzame kot paradigmatični primer zavesti na splošno) in njene odvisnosti od

delovanja vizualnega korteksa. Zeki razume umetniško delovanje kot primarno možgansko aktivnost, zato analize le-tega razkrivajo tudi principe delovanja možganov. S tega vidika je umetnik nekakšen nevroznanstvenik, ki raziskuje zakone zaznavanja in možganskega delovanja z uporabo drugačnih orodij in sredstev. V delu *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain* (1999) se Zeki osredinja na proučevanje možganskih odzivov na doživljanje moderne, zlasti kinetične in abstraktne umetnosti, s čimer utemeljuje estetiko v biologiji. Na podlagi možganskih raziskav umetniške ustvarjalnosti in odzivov na umetniška dela domneva, da številni umetniki nezavedno upoštevajo funkcionalno specializiranost možganskih celic s tem, da se specializirajo na raziskovanje in delovanje le v enem cerebralnem območju, na primer z osredinjanjem na barvo, linearne učinke, gibanje, oblike ali svetlobo. Celice, ki se odzivajo na določeno optično lastnost, se namreč pogosto ne odzivajo na druge, kar usmerja umetnike, da v raziskovanju ene vizualne oziroma likovne prvine zanemarijo druge. Zeki ugotavlja, da mrežnični dražljaji potujejo do različnih možganskih območij različno hitro; zato se barva zaznava pred obliko, ta pa se zazna pred gibanjem. Sovpadanje časovne in prostorske hierarhije povečuje inherentno ločevanje med različnimi tipi procesiranja – ali različnimi čutnimi lastnostmi –, kar Zeki imenuje »mikrozavest«. To so subtilne zaznave, ki so omejene na določeno vizualno lastnost, kot npr. na barvo ali gibanje, vendar se s povezovanjem združijo v širše področje makrozavesti (makrozavest je zavest skupnega vizualnega dojemanja).¹ Poleg teh dveh vrsti zavesti obstaja še celostna zavest. Vendar umetniki delujejo predvsem na ravni mikrozavesti, saj se na vizualne dražljaje odzivajo selektivno (Kiverstein, 2007: 344).

Podoben pristop k razumevanju umetnosti in estetike s pomočjo nevroznanosti in z uporabo njenih raziskovalnih orodij, kot so tehnike možganskih vizualizacij, beleženje oz. sledenje pogleda (*eye-tracking*) ali merjenje možganskih valov z uporabo elektroencefalografije (EEG) ipd., uvaja tudi Vilayamur S. Ramachandran. Nevroznanstvenik trdi, da je »vsa umetnost karikatura«, saj s tem, ko spreminja barvo ali obliko, poudari, preseže ali izkrivlja realnost (Ramachandran in Hirstein, 1999: 18–20).

Kljub metodološkimi potencialom se neuroestetiki očita močno reduciranje estetskega izkustva na zbirko fizikalnih in nevroloških zakonov. John Hyman na primer Ramachandranu očita, da so izjave, da je vsa velika umetnost karikatura in dvoumna, pretirano sploševanje. Obenem izpodbija rezultate njegovih raziskav, ki zajemajo premalo udeležencev in predvsem ilustrirajo namesto preizkušajo njegove hipoteze. Hyman meni, da umetnost ni biološko pogojena, ampak s tem, ko izraža pomen, posreduje misli, občutke in zaznave z uporabo njej lastnih sredstev, materialov in tehnik, predvsem odraža realnost, v kateri nastaja (Hyman, 2008).

Tudi Alva Noë (filozofija uma, teorija zavesti, kognitivna znanost) opaža, da je

¹ Percepcija je tu mišljena kot identična zavesti. (Obstajajo pacienti, katerih zavest je omejena na barvo ali le na gibanje.) (Northoff 2013: 563)

z vidika nevroznanosti estetsko doživljanje umetnosti videno kot zgolj nevrobiološki učinek: »Umetnost sproža občutke/izkušnje na podoben način kot tablete vplivajo na kemične procese v telesu.« (Noë, 2013) Noë opozarja, da je zoževanje človeške eksistence na goli biološki material – um ali možgane – enako dogmatsko kot redukcija le-te na nematerialno dušo (Descartes) in predlaga, da prenehamo razmišljati, da se v nas nahaja neka misleča, duhovna substanca – možgani ali nematerialna duša –, ampak razumemo nastanek zavesti raje kot posledico dinamične izmenjave s svetom okoli nas.

Nevroestetika se kljub pogostim kritikam uveljavlja kot novo interdisciplinarno področje, ki ga je spodbudil diskurz med umetnostjo in nevroznanostjo. Tako klasična kot nevroestetika se strinjata, da je doživljanje in ustvarjanje umetnosti odvisno od delovanja in strukture možganov; prednost nevroestetskih raziskav je, da s pomočjo nevroznanstvenih orodij dejansko (empirično) proučuje možgansko aktivnost med umetniško percepcijo ali kreacijo. Pri tem upošteva znanje o splošni strukturi možganov in usklajenem delovanju sicer funkcionalno diferenciranih možganskih območij. Poleg univerzalnih vidikov upošteva tudi individualne specifične estetskega doživljanja, ki so pogojene kulturno ali vzgojno in ki jih omogoča »plastičnost možganov«.²

Zaradi poznavanja delovanja nevronske plastičnosti lahko npr. v umetnostnozgodovinskem kontekstu na podlagi poznavanja umetniških preferenc rekonstruiramo vidike razmišljanja ustvarjalcev, zbirateljev ali gledalcev. Poznavanje delovanja zrcalnih nevronov pa lahko pojasni procese posnemanja in empatije, ki so ključni za doživljanje in ustvarjanje umetnosti.

Biološko razumevanje izvora umetnosti, na katerem temelji nevroestetika, odpira določene vidike umetniškega in estetskega doživljanja, ki jih zasledimo že v starejših refleksijah o umetnosti. John Onians v delu *Neuroarthories* (2007) med drugim razlaga Ruskinovo dožemanje Turnerja skozi intuitivno dojetje nevroloških pogojev doživljanja. Meni, da Turner ni bil sposoben verodostojno odslikati toskanske pokrajine zato, ker je bilo njegovo videnje že determinirano z načinom gledanja krajine domače pokrajine Yorkshire. Turnerjevo intenzivno opazovanje domače krajine je trajno preoblikovalo njegov vizualni/nevronske aparat, zato se je struktura te pokrajine vztrajno prepletala v percepcijo drugih pejsažev. Prav ta sposobnost intenzivnega opazovanja ga je naredila za odličnega umetnika; manj nadarjeni umetnik se na domačo krajino ne bi odzval s tako dovtetnostjo, njegov nevrološki substrat se ne bi preoblikoval na tak način, vendar bi zato odslikal druge motive (npr. italijansko krajino) bolj realistično (Onians, 2007: 91–94).

Umetnikova sposobnost intenzivnega, pozornega opazovanja je tako po

² Plastičnost možganov (nevronska plastičnost) označuje sposobnost nevrološke odzivnosti na konkretne izkušnje oziroma prilagodljivost v vzpostavljanju novih ali pri odmiranju obstoječih povezav med nevroni glede na izkušnjo. Zaradi različnih izkušenj so mreženja naših nevronov, ki določajo zmožnosti in (tudi estetske) inklinacije, različna, kar pojasni kulturne in osebne distinkcije v percepciji ali produkciji umetnosti.

Oniansu kot po Zekiju ključna, saj je dobra umetnina sposobna ravno posredovati to doživetje gledalcu. Na psihološko-energetskem vložku Zeki na primer razlaga razliko med Mondrianovo abstraktno sliko in naključnim geometričnim vzorcem. Mondrianov energetski vložek intenzivnega opazovanja in subtilne pozornosti v slikarski izvedbi se posledično v pozornem opazovanju njegovih del (potez na platnu, barvnih odtenkov) prenese na gledalca. Kadar je v ustvarjanje dela vložena velika nevrološka aktivnost, bo opazovanje tega dela (na nezavedni ravni zaradi delovanja zrcalnih nevronov) zbudilo podobno doživljajsko stanje.

Na teh nevroloških dejstvih (energetskem vložku in povečevanju možganske aktivnosti) neuroestetika utemeljuje tudi razlike med povprečnim umetniškim izdelkom in vrhunsko umetnino. Zeki razlaga učinek nedokončanih Michelangelovih kipov z nevrološkega vidika, saj so poskusi pokazali posebno stimulirano možgansko aktivnost zaradi soočenja z nedoločenim. Gledalčeva pozornost preskakuje od izdelanih oblik k teksturam grobega neobdelanega kamna, zaradi česar je možganski odziv povsem drugačen od opazovanja oblik, ki zadostijo našim pričakovanjem. Zeki meni, da gre za premišljeno gesto umetnika, ki je z nedokončanostjo del izvedel »nevrološki trik, da je podelil možganom večjo domišljijško moč« (Zeki, 1999: 31).³

Neuroestetika je na podlagi interdisciplinarnega povezovanja z nevroznanostjo razvila nove metodološke pristope, ki temeljijo na vrsti empiričnih, laboratorijskih poskusov. Nevroznanstvene razlage o delovanju možganov in porajanju doživljajskih stanj glede na nevronske povezave med funkcionalno specializiranimi možganskimi območji so s preverljivimi dejstvi potrdile številna umetnostnozgodovinska opažanja in hipoteze. Že uveljavljene, tradicionalne umetnostnozgodovinske in estetske razlage so s pomočjo nevroznanstvenih uvidov v principe delovanja človeške percepcije in oblikovanje kognicije pridobile vpogled v določene vzroke nastajanja umetniških in estetskih fenomenov, ki so bili sicer opaženi, vendar nepojasneni in včasih zanemarjeni. Šele odkritja delovanja zrcalnih nevronov in strukture delovanja možganske plastičnosti oziroma odzivnosti so pojasnila številne vzroke porajanja estetskega občutja ter hkrati razložila določene umetniške nagibe in ustvarjalna razmišljanja pri umetnikih. Zekijeve trditve, da so umetniki nekakšni nevroznanstveniki, ki s svojimi sredstvi pripomorejo k boljšemu razumevanju delovanja možganov in zavesti, ni smiselno razumeti dobesedno. Umetniki so delovali na svojem, umetniškem, in ne na znanstvenem področju raziskovanja ter so s svojimi sredstvi pripomogli k boljšemu uvidu v delovanje možganov in posledično k širjenju zavesti. Tudi glede sodobnih nevroumetniških praks, kjer gre za eksplicitno zbliževanje umetnosti in nevroznanosti, je treba poudariti, da gre za kolaborativne prakse med umetniki in znanstveniki, za interdisciplinarno oplajanje

³ V tovrstnem učinku je utemeljena moč nove, še nevidene umetniške oblike, ki spodbuja nova nevronska mreženja v možganih. Ko so fauvisti zamenjali barve sicer poznanim motivom v slikah, so pri gledalcu zbudili povišana mentalno-energetska stanja (Zeki, 1999: 197–204).

in sodelovanje, ki vzpostavlja produktivni kognitivni in umetniški potencial ravno ob zavedanju razlik obeh področij.

Metodološka in vsebinska interdisciplinarnost lahko stimulira nove oblike umetniškega ustvarjanja in razmišljanja o umetnosti. Z novimi empiričnimi in metodološkimi pristopi k razumevanju percepcije umetnosti je neuroestetika odprla tudi nove načine razumevanja vloge telesa v kognitivnih procesih. S tem ko je sami telesnosti priznala specifične kognitivne zmožnosti, je neuroestetika, kot tudi določene oblike nevroumetnosti, preseгла tradicionalni antagonizem med telesom in duhom. Telo, ki je razumljeno po eni strani kot medij med umetnikom ali gledalcem in umetniškim delom ter po drugi kot dejavnik vzpostavitve človeškega (samo)zavedanja – intencionalnosti, gibanja, strasti in čustev –, preseže razcep med objektivnim in subjektivnim doživljanjem. Prav zato se neuroestetika, ki utemeljuje odnos med telesno (materialno) substanco zavedanja in umetnostjo, ki z novimi oblikami ustvarjanja percepcijskega stanja širi meje (samo)zavedanja, vzpostavlja kot plodno metodološko in konceptualno še neraziskano znanstveno področje.

Odnos med telesom in duhom: razlage zavesti v nevroznanosti, kognitivni znanosti in filozofiji uma

Nevroznanost lahko danes s pomočjo uporabe sodobnih medicinskih tehnologij za opazovanje in procesiranje možganskih funkcij odgovori na številna vprašanja, ki se nanašajo na delovanje misli, zaznave, čustev in (samo)zavedanja. Kljub novim možnostim empiričnega preverjanja določenih hipotez pa so teorije o konstituciji zavesti raznolike in pogosto neenotne glede osnovnih vprašanj o povezavah med delovanjem možganov in vzpostavitvijo kompleksnih kognitivnih funkcij – misli in čustev.

John Gerald Taylor razlaga vznik duševnosti iz delovanja možganov na podlagi razumevanja zavesti kot strogo relacijskega pojava.

Zavest vključuje spominske strukture ali reprezentacije preteklosti, ki so epizodne, avtobiografske, semantične, predprocesne in čustvene narave. Te strukture dajejo zavestno vsebino vstopnim dražljajem na način, ki poveže določeno izkušnjo s pomenom iz preteklosti. Tako zavest vznikne iz povezovanja zabeleženih preteklih izkušenj z vstopajočo sedanjo aktivnostjo; takšen proces je dinamičen. (Taylor, 2001: 37)

Zavest vznikne v interakcijah med različnimi sklopi možganskih aktivnosti, med trenutnim vstopnim dražljajem (sedanjost) in shranjenimi spomini relevantne

pretekle izkušnje. Na vprašanje, kako lahko vdahnemo zavest skupini nezavednih nevronov, Taylor razlaga: »Zavest se pojavi skozi relacije med različnimi možganskimi aktivnostmi [...] Jaz ali samozavedanje vznikne kot avtorelacijska interakcija med sedanostjo in mojo lastno preteklostjo.« (Taylor, 2001: 122)

Kognitivni nevroznanstvenik Antonio Damasio razlaga spominske strukture in pojav zavesti s predpostavko, da je *jaz* ključen za zavestno mišljenje. Razlikuje med tremi nivoji *jaza*: protojaz, temeljni/središčni jaz in avtobiografski jaz. Čustva so temeljni elementi konstrukcije protojaza in središčnega jaza, ki jih najdemo tudi pri številnih drugih živalskih vrstah; izhajajo iz delovanja možganskega debla in možganskega korteksa. Avtobiografski jaz pa ima temelje v preteklih spominih in načrtih za prihodnost, ki smo jih sklenili. Staplja živeto preteklost in anticipirano prihodnost (Damasio, 1999). Damasio razlaga, da je konstitucija *jaza* za delovanje zavestnega uma ključnega pomena. Um je tok mentalnih čutnih podob (vizualnih, slušnih, taktilnih podob), medtem ko zavestni um vsebuje tudi *jaz*. *Jaz* (oz. *sebstvo*) vpelje v um subjektivno dimenzijo in le s tem postanemo polno zavestni: zavest nastane, ko se v umu vzpostavi *jaz*.

Fiziološka osnova uma/duha je možganska skorja (cerebralni korteks), ki je območje nastajanja mentalnih podob (omogoča torej taktilno, vizualno ali zvočno informacijo) in je povezana z asociativnim korteksom, območjem, kjer se hranijo spomini. Območje za konstrukcijo jaza pa je specifični del možganskega debla, ki se nahaja v območju med možgansko skorjo in hrbtenjačo. Tu se nahajajo vsa orodja za nadzor življenjsko pomembnih funkcij telesa. Za vzpostavitev zavestnega stanja je ključna tesna povezava med možganskim nadzorovanjem telesa in samim telesom. Obstaja trajno vzdrževana vez med deli možganov, ki nadzorujejo telo, in nadzorovanimi telesnimi deli. In prav na podlagi te tesne povezave med možganskim deblom in telesom ustvarjamo mapiranje telesa, ki nastaja v obliki čustev in ki je temelj jaza (Damasio, 2010).

Na področju kognitivne znanosti, nevrofilozofije in filozofije duha nastajajo številne hipoteze o zavesti, ki jih na splošno lahko delimo na idealistične ali materialistične pristope. Daniel Dennett⁴, ki zagovarja nereduktivni materializem, trdi, da je zavest rezultat naravnih procesov in ima jasno evlucijsko funkcijo. Diametralno nasprotna je idealistična hipoteza Davida Chalmersa,⁵ ki trdi, da je »osrednji problem zavesti« nastanek subjektivne izkušnje. Trdi, da moramo zavest razumeti kot

⁴ Daniel Dennett, profesor na Tafts University v Bostonu (Massachussets) (filozofija uma, kognitivna znanost) je skupaj z Richardom Dawkinsom eden od štirih najpomembnejših predstavnikov t. i. novega ateizma, gibanja, ki se zavzema za sekularni humanizem in odpravo kakršnekoli religiozne indoktrinacije, ki bi temeljila na veri v nadnaravno.

⁵ David Chalmers (filozofija uma in zavesti) je profesor filozofije in direktor Centra za zavest na Australian National University. Meni, da proučevanje zavesti na področju psihologije, ki se ukvarja z objektivnimi dejstvi o vedenju, ali v nevroznanosti, ki se ukvarja s korelacijami med delovanjem različnih predelov možganov in zavestnimi stanji, ni ustrezno. Zavest se po njegovem mnenju vzpostavi v procesiranju informacij in deluje kot fundamentalni naravni zakon.

izvorno dimenzijo narave, kot enega njenih temeljnih zakonov, kot je gravitacija ali elektromagnetizem, kadar razumemo zavest v povezavi s procesiranjem informacij (Chalmers, 2010).

Teorije o izvoru zavesti lahko reduciramo na dve osnovni premisi: prve trdijo, da je zavest posledica delovanja možganov oziroma proizvod kemičnih, nevroloških možganskih procesov; druge razumejo zavest kot zunanjo instanco, ki presega subjektivno izkušnjo in predvideva možnost možganske kalibracije oziroma usklajevanja z različnimi energetskimi frekvencami (David R. Hawkins).

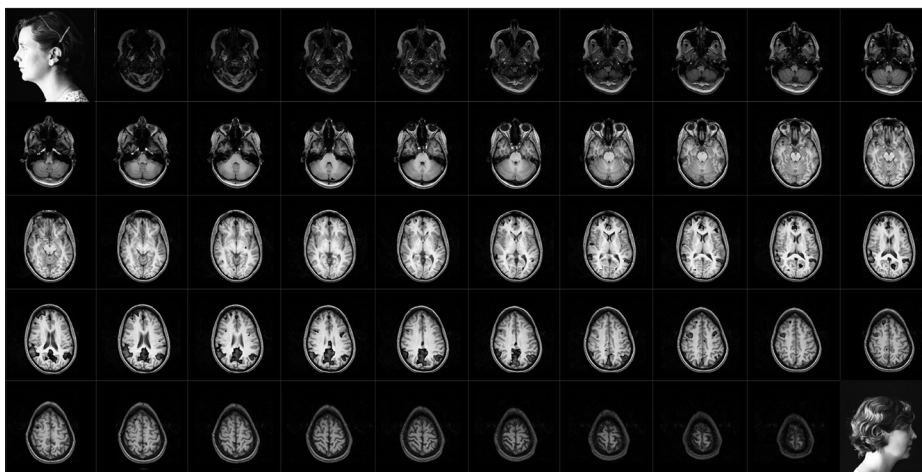
Nevroumetnost: kreativni potencial možganskih vizualizacij in nevroloških teorij zavesti v umetnosti

Zanimanje za povezave med možgani in zavestjo je v središču nekaterih umetniških projektov, ki se referirajo na nevroznanost z vključevanjem njenih raziskovalnih metod v umetniški proces. Nevroumetnost zajema raznolik nabor umetniških poskusov ustvarjanja novih umetniških zvrsti, ki raziskujejo zaznavo na podlagi nevroznanstvenih spoznanj in metod ter uporabljajo medicinske tehnologije snemanja možganskih odzivov in struktur. Umetniško raziskovanje medicinskega imaginarija oziroma vizualizacij je odprlo nove načine videnja in razumevanja telesnih procesov, pri čemer pogosto preverja dihotomijo med telesom in duhom. Z raziskovanjem pomenske in čutne večplastnosti možganskih vizualizacij umetniki zbujajo kritične refleksije o nevroloških procesih na strani gledalcev ali na primer raziskujejo širše družbene ter kulturne spremembe v občutenju in pojmovanju telesa, ki jih proizvedejo mediacije telesa z novimi tehnološkimi mediji. Telo se v nevroumetnosti ne uporablja le za raziskovanje nevrobioloških temeljev umetnosti, ampak postane samo umetniški material, s katerim učinkovito presežemo dihotomijo med telesnim in duševnim.

Marta de Menezes je uporabila radiološke posnetke možganov v seriji *Funkcionalni portreti/Functional Portraits* (2002). S pomočjo tehnologije funkcionalne magnetne resonance (fMRI) je vizualizirala gledalčevo možgansko odzivnost med risanjem ali opazovanjem likovnih del. Iz posnetkov prekrvitve specifičnih predelov možganov (npr. vizualnega korteksa, predelov za prostorska lociranja, pozitivno ali negativno čustvovanje) lahko razberemo mentalno stanje osebe ter razlike med ustvarjalnim procesom ali analitičnim razmišljanjem.⁶ Vendar avtor-

⁶ Zdi se, da je problem tovrstnega branja v hermetičnosti razumevanja podatkov, saj je natančno branje rezultatov magnetnoresonančnih posnetkov dostopno le ozki skupini strokovnih poznavalcev oziroma nevroznanstvenikov. Vendar poanta ni v podatkih samih (glede teh je na voljo

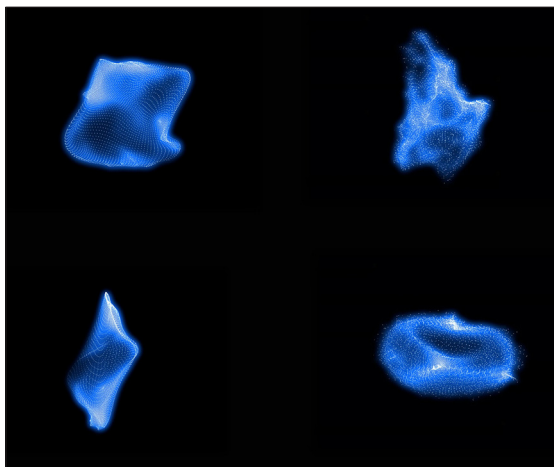
ca utemeljuje svoje zanimanje za portret kot medij, ki ne upodobi le površinskih ali fizionomskih značilnosti obraza, ampak zajame in odkrije notranjo, mentalno realnost subjekta. Ko raziskuje portret kot enega temeljnih umetniških žanrov s pomočjo medicinske tehnologije, ponovno aktivira tradicionalna vprašanja o subjektivnosti, identifikaciji in samozavedanju. Obenem te podobe možganske aktivnosti ne odkrivajo le tistega, kar je vidno, ampak tudi nevidno; ob njih se zavemo obstoja subtilnih dimenzij realnosti, ki jih ne moremo videti ali tehnološko posneti, čeprav jih občutimo in izkušamo.



Marta de Menezes: *Avtoportret* iz serije *Funkcionalni portreti / Self-portrait, Functional Portraits* series, 2002 © Marta de Menezes

Številni projekti nevroumetnosti nastajajo kot plod sodelovanja med umetniki in znanstveniki. Projekt *Einstein's Brain Project: Shapes of Thought* (2006) je skupinsko delo umetnikov Alana Dunninga in Paula Woodrowa ter znanstvenika Morleya Hollenberga. Kritično in hkrati poetično zastavlja vprašanje o možnostih, da bi s pomočjo novih tehnologij prišli do ustreznih reprezentacij ali novih razumevanj človeškega spoznavanja in čutenja. S pomočjo tridimenzionalnih računalniških reprezentacij, kjer so prikazane oblike, ki vizualizirajo možganske odzive na travmatičen dogodek, projekt ustvari poetično refleksijo o povezavah med čustveno izkušnjo in njeno materialno možgansko podlago. Sodelujoči so bili med spominjanjem travmatične psihične ali fizične izkušnje (poškodbe) za osem ur priključeni na elektroencefalograf (EEG), ki reprezentira aktivnost električnih možganskih valovanj, in na elektrokardiogram, ki beleži delovanje srca; na podlagi teh podatkov so umetniki razvili 3-D računalniške vizualizacije (statične ali v gibanju), s kate-

nevroznanstvena literatura, npr. opus Semirja Zekija), ampak v preverjanju samega portretnega žanra, koncipiranju vprašanja vidnega/nevidnega kot ključnega za umetnino in prestavitvi poudarka s fizionomije na mentalne, možganske procese.

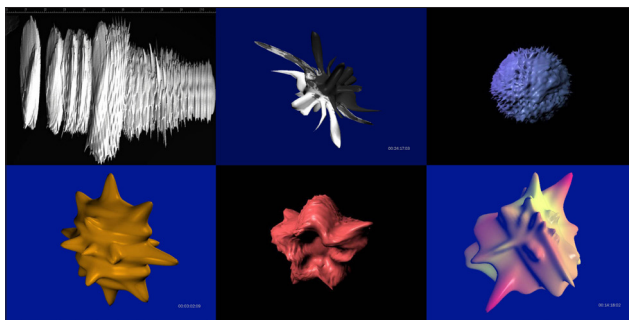


Alan Dunning, Paul Woodrow in Morley Hollenberg:
Einstein's Brain Project: Shapes of Thought. Posnetki zaslona
v realnem času, 2010 © Alan Dunning in Paul Woodrow

rimi so možgane umestili kot realni in metaforični vmesnik med telesnim, mentalnim in zunanjim svetom. *Einstein's Brain Project* proučuje svet (fizično realnost) kot virtualni konstrukt, ki ga vzdržujejo nevrološki procesi v možganih, in sugerira, da svet ni neka neodvisna zunanja realnost, ampak je rezultat psihofizioloških procesov, ki ustvarjajo tako samo podobo telesa kot občutenje odnosa z zunanjo realnostjo. Projekt z novimi oblikami tehnološkega raziskovanja in manipula-

cije telesa raziskuje možnost uporabe virtualne realnosti kot percepcijskega filtra (vmesnika) in s tem ustvarja tudi hipoteze o novih konstruktih zavesti.

Suzanne Anker je s pomočjo radioloških posnetkov možganov ustvarila serijo del z naslovom *MRI Butterfly Suite* (2008). S plastenjem magnetnoresonančnih posnetkov možganov in podob metuljevih kril je ustvarila vzporednice med nevrološko fiziologijo in genetskimi vzorci v naravi. Z iskanjem podobnosti in virtualnih simetrij med različnimi biološkimi strukturami je ustvarila »dialog znakov« (Wilson, 2010). V projektu *Metulj v možganih/Butterfly in the Brain* (ki je bil leta 2008 del skupinske razstave *Brainwaves: Common Senses* v galeriji Exit Art v New Yorku) je ustvarila tridimenzionalne skulpture na podlagi Rorschachovih risb,⁷ ustvarjenih s tušem, ter uporabila možganske posnetke, slike metuljevih kril in kromosome, da je

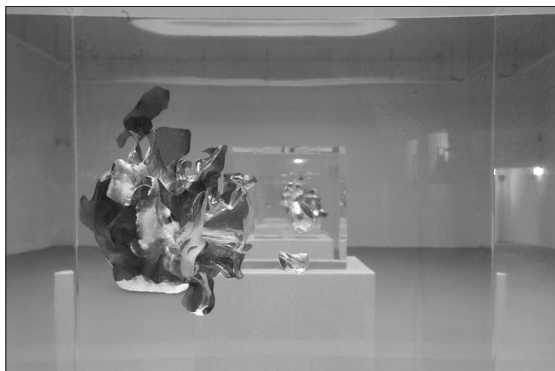


Različne podobe iz serije *Shape of Thought* 2006–2010. Posnetki zaslona v realnem času, 2006–2010 © Alan Dunning in Paul Woodrow

⁷ Rorschachovi testi se uporabljajo za analizo percepcije abstraktnih simetričnih slik (risb, ki so nastale s tušem in tehniko simetričnega odtisa) oziroma asociacij, ki jih zbujejo določeni predeli slike (madeži). Pri analizi odzivov na risbe se uporabljajo psihološke interpretacije in algoritmi, s pomočjo katerih se diagnosticirajo miselna in čustvena neravnovesja. Metoda je dobila ime po švicarskem psihologu Hermannu Rorschachu (1884–1922).

raziskovala vertikalno simetrične biološke strukture. Za upodobitev Rorschachovih testov v tridimenzionalnem mediju je uporabila tehniko 3D-tiska, saj se je zaradi zapletenosti strukture klasični kiparski medij izkazal kot neustrezen. Transformacija risb s tušem v digitalni medij in nato v krhko skulpturo je omogočila stvaritev objektov, ki sprožajo nove asociacije, vezane na anatomijo telesa ali na primer na nenavadne oblike morskih bitij. Ker Rorschachovi testi razkrivajo psihološko dimenzijo na način materializacije oziroma utelešenja duha ponazarjajo skulpture, nastale na podlagi njih, specifičen dialog med mentalnim in telesnim.

Tudi delo *Čut/Sense* (2001–2003) umetnice Annie Cattrell je nastalo s pomočjo 3D-tiska, računalniške modelacije in funkcionalne magnetne resonance. Avtorica je možganske posnetke odzivov na različne čutne dražljaje (gledanje, poslušanje, okušanje, dotikanje, vonjanje) preoblikovala v virtualni računalniški model,



Annie Cattrell: *Čut/Sense*, 2001–2003 © Annie Cattrell

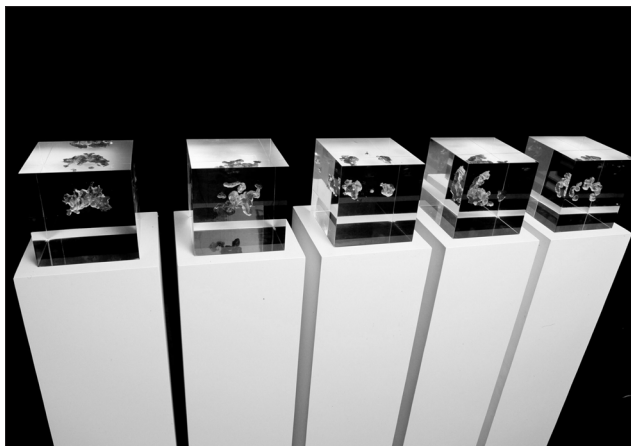
na podlagi katerega je ustvarila 3D-skulpture abstraktnih oblik, kjer je možganske predele, ki so bili aktivni med določeno čutno zaznavo, prekrila z zlatom. Podobno je tudi v kipu *Pleasure/Pain* (2009), ki je nastal v sodelovanju z nevroznanstvenikom Mortenom Kringelbachom, razkrila dialoge čutnih stikov v možganih in strukturalne povezave majhnega predela možganskega debla, posnetih z metodo magnetnoresonančnega snemanja. Delo raziskuje povezave, ki jih aktivira občutenje ugodja in bolečine.⁸



Suzanne Anker: *MRI Butterfly #3*, 2008. Inkjet tisk na papir, 33 x 48 cm © Suzanne Anker

na podlagi katerega je ustvarila 3D-skulpture abstraktnih oblik, kjer je možganske predele, ki so bili aktivni med določeno čutno zaznavo, prekrila z zlatom. Podobno je tudi v kipu *Pleasure/Pain* (2009), ki je nastal v sodelovanju z nevroznanstvenikom Mortenom Kringelbachom, razkrila dialoge čutnih stikov v možganih in strukturalne povezave majhnega predela možganskega debla, posnetih z metodo magnetnoresonančnega snemanja. Delo raziskuje povezave, ki jih aktivira občutenje ugodja in bolečine.⁸

⁸ Kot opaža Martin Kemp, sledita Cattrell in Kringelbach – podobno kot so vztrajali renesančni teoretiki in umetniki – ideji, da naj bo umetnost racionalno utemeljena, znanost pa sugestivno od-



Annie Cattrell: *Čut/Sense*, 2001–2003 © Annie Cattrell

Umetnica performansa Marina Abramović je uporabila nevroznanstvene tehnologije za snemanje možganskih aktivnosti med interaktivnim performansom *Measuring the Magic of Mutual Gaze*.⁹ V ponovni uprizoritvi znanega performansa *The Artist is Present* (prvič izveden leta 2010 v muzeju MOMA v New

Yorku) je občinstvo, ki je nastopilo v vlogi performerjev, sodelovalo hkrati tudi pri znanstvenem poskusu. S pomočjo elektroencefalograma (naprave EEG), pritrjene na njeno glavo in glavo sodelujočega udeleženca, je v dejanju vzajemnega strmenja posnela električne povezave v možganih med trajanjem performansa, medtem ko je bil grafični prikaz možgansko-električnega valovanja projiciran na zaslon za njima. Tako je sicer nevidno notranje doživljanje postalo vidno, lahko izpostavljeno znanstveni analizi ali pa bolj poetičnim interpretacijam gledalca, ki je postal pozornejši do navadno nezavednih psiholoških procesov. Abramović je tako raziskala prenos energije in mentalno povezanost v neverbalni komunikaciji med performerjem, sodelujočim in gledalcem. S pomočjo nevroznanstvene tehnologije je izvedla umetniško-znanstveni poskus, ki je postavil v ospredje vprašanje o delovanju zavesti in vzpostavljanju čustvenih povezav med ljudmi.

Marina Abramović je pobudnica ustanovitve Inštituta Marina Abramović (MAI), ki se nahaja v Hudsonu (New York). Inštitut, ki nastaja že nekaj let, je zamišljen kot platforma povezovanja znanosti, novih tehnologij, umetnosti in duhovnosti oziroma laboratorij za raziskave zavesti. Abramović razlaga: »Umetniki imajo intuicijo, duhovni voditelji tehnike in znanstveniki razlage. In ko vse to združimo, nastane nekaj posebnega.« (Abramović v NPR, 2013) Prostori za izvajanje tako imenovane Metode Abramović – serije duhovnih vaj za širjenje zavesti – se nahajajo v drugem nadstropju tega inštituta. Obiskovalci so povabljeni, da se sprehodijo skozi sistematično razporejene sobe (kristalna soba, vodna soba, magnetna soba, soba svetlobe, soba vzajemnega gledanja, zvočna soba), ki so opremljene za izvajanje

prta, kot je dejanje samoopazovanja (Martin Kemp, 2010: 265).

⁹ Marina Abramović, Suzanne Dikker, Matthias Oostrik in udeleženci s področja umetnosti in znanosti, 2011: *Insights into Consciousness*. New York: Watermill Center.

različnih duhovnih vaj. Obiskovalci se s pomočjo meditativnih vaj osredinjajo na lastno telo in duševnost ter s tem poglobljajo občutek samozavedanja.

Sklep

Ob projektih nevroumetnosti se lahko vprašamo, kako in v kolikšni meri prispevajo nova znanja, ali širijo razumevanje o pojavu zavesti, percepciji, duševnosti in delovanju možganov. Nevroumetnost ima visok potencial raziskovanja zavesti, kadar preseže zgolj ukvarjanje z estetskimi ali tehnološkimi vidiki umetniškega dela in si prizadeva ustvariti nove oblike kognitivne in zaznavne izkušnje. Z umetniškimi sredstvi lahko pogloblja zavedanje o razmerjih med telesom in umom (duševnostjo) in vpelje vizionarski in intuitivni element v kompleksnejše in bolj izraženo razumevanje človeške zavesti. Morda so pomembnejša od prizadevanj v smeri zблиževanja umetnosti in znanosti tiste usmeritve, ki zastavljajo vprašanja o tem, kdaj in kakšna umetnost prinese – v kognitivnem pogledu – nekaj, česar znanost ne more. Umetniško raziskovanje lahko razvije lastne metodologije, s katerimi odgovarja na številna znanstvena vprašanja. Menim, da prav globlje zavedanje razlik med umetnostjo in znanostjo lahko ustvari možnosti za kreativno stapljanje disciplin v smeri skupnega iskanja znanja oziroma oblikovanja nove kognitivne izkušnje.

Literatura

- CHALMERS, DAVID (2010): *The Character of Consciousness*. New York: Oxford University Press.
- DAMASIO, ANTONIO (1999): *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York, San Diego, London: Harcourt.
- DAMASIO, ANTONIO (2010): *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books.
- DENNETT, DANIEL, MAXWELL BENNETT, PETER HACKER IN JOHN SEARLE (2007): *Neuroscience and Philosophy: Brain, Mind, and Language*. New York: Columbia University Press.
- GOMBRICH, ERNST (2000): Concerning The Science of Art. *Journal of Consciousness Studies* 7(8/9): 17.
- HAWKINS, DAVID R. (1995): *Power vs. Force. The Hidden Determinants of Human Behavior*. London: Hay House.
- HYMAN, JOHN (2008): Art and Neuroscience. *Interdisciplines*. Dostopno na: <http://www.interdisciplines.org/artcognition/papers/15> (15. junij 2014).
- KIVERSTEIN, JULIAN (2007): Consciousness, the Minimal Self, and Brain. *Synthesis Philosophica* 44(2): 335–360.

- LICHTMAN, FLORA (2013): Experimenting on Consciousness, Through Art. *NRP*, 16. avgust, intervju z Marino Abramović in Christofom Kochom. Dostopno na: <http://www.npr.org/2013/08/16/212613891/experimenting-on-consciousness-through-art>. (16. julij 2016).
- MARTINDALE, COLIN (1999): Peak Shift, Prototypicality and Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies* 6(6/7): 52–54.
- NOĚ, ALVA (2013): *Art Placebo*. Dostopno na: <http://www.brooklynrail.org/2013/12/art/art-placebo> (16. julij 2016).
- NORTHOFF, GEORG (2013): *Unlocking the Brain: Volume 2: Consciousness*. Oxford: Oxford University Press.
- ONIAN, JOHN (2007): *Neuroarthistory. From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*. New Haven, London: Yale University Press.
- RAMACHANDRAN, VILAYANUR S. IN HIRSTEIN, WILLIAM (1999): The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. *Journal of Consciousness Studies* 6(6/7): 15–51.
- SOLSO, ROBERT L. (2003): *The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press.
- TAYLOR, JOHN GERALD (2001): *The Race for Consciousness*. Cambridge (MA): MIT Press.
- ZEKI, SEMIR (1999): *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- ZEKI, SEMIR (2007): A theory of micro-consciousness. V *The Blackwell Companion to Consciousness*, M. Velmans in S. Schneider (ur.), 580–588. Oxford: Blackwell.
- WILSON, STEPHEN (2010): *Art + Science Now*. London: Thames and Hudson.

Odpori razčaranju¹

Abstract

Breaking the spell to reality

Slavoj Žižek illuminates traditional philosophical questions on subjectivity and consciousness in the light of new discoveries in neuroscience, cognitivism and the philosophy of the mind. He draws attention to the problems of preserving dualistic thinking in materialistic or idealistic approaches in theories of consciousness and the Subject (anti-subjectivistic positions, deconstructive de-centering, affirmation of subjectivity in transcendental philosophy, cognitivism or Freudian-Lacanian subject of the unconscious). The relationship between psychoanalysis and neuroscience today manifests itself either in the awareness of the limits imposed by positive science (cognitivism) regarding the question of subjectification or symbolic integration of bioneurological objectivity of symptoms, or in the search for similarities between neuroscience and psychoanalysis, which would give the latter its scientific legitimacy. Explanations of the emergence of consciousness (from Dennett to Damasio), tend to be "stuck" in auto-referentiality or self-triggering mechanisms, which are constitutive for consciousness.

Keywords: subject, consciousness, cognitivism, psychoanalysis, evolutionism

Slavoj Žižek is a psychoanalytic philosopher, Hegelian Marxist and cultural critic. He is a senior researcher at the Institute for Sociology and Philosophy at the University of Ljubljana, Global Distinguished Professor at New York University, and international director of the Birkbeck Institute for the Humanities of the University of London. Fields of research: post-structuralism, postmodernism, political philosophy, cultural studies, film criticism, Lacanian psychoanalysis.

Povzetek

Avtor osvetljuje klasična filozofska vprašanja o subjektivnosti in zavesti v luči novih odkritij nevroznanosti, kognitivizma in filozofije uma. Opozarja na probleme ohranjanja dualističnega razmišljanja v smeri materialističnih ali idealističnih pristopov v teorijah zavesti in Subjekta (antisubjektivistične pozicije, dekonstrukcijsko razsrediščenje, afirmacije subjektivnosti v transcendentalni filozofiji, kognitivizmu ali Freudovsko-Lacanuski subjekt nezavednega). Odnos med psihoanalizo in nevroznanostjo se danes manifestira bodisi v zavedanju omejitev, ki jih pozitivna znanost (kognitivizem) izkazuje glede vprašanja subjektiviranja oziroma simbolne integracije bionevroloških objektivnosti simptomov bodisi v iskanju podobnosti med nevroznanostjo in psihoanalizo, ki naj bi dala slednji znanstveno legitimacijo. Razlage vznika zavesti (od Dennetta do Damasia) se po navadi »zataknejo« v avtoreferencialnosti oziroma samosprožilnem mehanizmu, ki je konstitutiven za zavest.

Ključne besede: subjekt, zavest, kognitivizem, psihoanaliza, evolucionizem

Slavoj Žižek je teoretik psihoanalitične filozofije, heglovski marksist in kulturni kritik. Deluje kot višji raziskovalec na Inštitutu za sociologijo in filozofijo Univerze v Ljubljani, kot profesor na evropski podiplomski šoli Univerze v New Yorku in mednarodni direktor Birkbeck Inštituta za humanistične študije Univerze v Londonu. Polja raziskovanja: poststrukturalizem, postmodernizem, politična filozofija, teorija filma, Lacanovska psihoanaliza.

¹ Besedilo Slavoj Žižka *Odpori razčaranju* je objavljeno v knjigi *Kako biti nihče* (str. 33–43), ki jo je leta 2005 v Ljubljani izdalo Društvo za teoretsko psihoanalizo. Objavljamo odlomek iz navedenga poglavja.

Danes srečujemo vrsto pristopov k subjektivnosti, ki bi jih lahko površno razdelili v tri pare nasprotij: vsako od treh velikih »antihumanističnih« in/ali »antisubjektivističnih« pozicij (kognitivističnobiologistični redukcionizem: opustitev samega subjektivnega samo-izkustva kot gole »iluzije uporabnika«; Heideggerjeva pozicija: bistva človeka ni mogoče reducirati na subjektivnost, obstaja prvotnejša dimenzija človekove biti; dekonstrukcijsko »razsrediščenje« Subjekta: subjekt vznikne iz predbjektivnih tekstualnih procesov) spremlja afirmacija subjektivnosti (tisti kognitivisti, od Nagela do Chalmersa, ki utemeljujejo ireduktibilni/nerazložljivi značaj izkustva; standardna transcendentalno-filozofska obramba (ali njena oživitve) ireduktibilnosti (samo)zavesti preko kritike njenega reflektivnega modela: obstaja dimenzija samopoznavanja, ki predhodi reflektivni samo-spoznavi v drugem (Dieter Heinrich in njegova šola); Freudov subjekt, kot ga je premislil Lacan: nesubstancialni *cogito* JE subjekt nezavednega).

Paradoksalni kratki stik znotraj tega prostora, ki ga ni mogoče odpraviti kot zgolj rezultata napačnega razumevanja, je stališče kognitivnih heideggerjancev (Hubert Dreyfuss, Auge Haugenland). Namreč: s heideggerjanskega stališča je kognitivna psihologija skrajna »nevarnost« pozabe bistva človeka: sam človekov duh je reduciran na enega od objektov znanstvenega raziskovanja in manipulacije – s kognitivno psihologijo se filozofija »spremeni v empirično znanost o človeku, o vsem, kar lahko za človeka postane izkustveni objekt njegove tehnologije« (Heidegger, 2003: 37). A kljub temu obstajajo kognitivisti, ki zato, da bi razrešili pasti svojega pristopa, uporabijo Heideggerja, s čimer ironično potrjujejo Heideggerju najljubši Holderlinov izrek: »Kjer je nevarnost, raste rešilno [*das Rettende*] tudi.«²

Kar se tiče vezi med nevroznanostmi in psihoanalizo, ta nikoli ne bo vzpostavljena z neposrednim vzajemnim dopolnjevanjem obeh pristopov znotraj skupnega konceptualnega polja; treba je razviti nek koncept do njegovih skrajnosti in ga radikalno abstrahirati od drugega – na primer z razvitjem nevroznanosti v najčistejši obliki. V tej točki bi nato naleteli na zev, ki odpre prostor za drugi pristop. Zdi se, da današnji dosežki nevroznanosti uresničujejo Freudovo vizijo znanosti, ki bi nadomestila psihoanalizo: ko so biološki mehanizmi bolečine, ugodja, travme, potlačitve itd. znani, psihoanaliza ne bo več potrebna, ker ne bo več posegala na nivoju interpretacije, temveč bo lahko neposredno usmerjala biološke procese, ki

² Paradoks šole Dieterja Heinricha in Manfreda Franka je drugačen: čeprav sta skušala rešiti Kantovo transcendentalno dediščino in kritizirala kognitivizem, je njun način argumentiranja že »analitičen« – čisto abstraktno argumentiranje (najboljši primer je argument, da samorefleksija, torej prepoznavanje subjekta v njegovem drugem, predpostavlja samo-poznavanje, ali pa Heinrichova klasična analiza dvoumnosti Heglovega pojma neposrednosti) brez reference na zgodovinsko dimenzijo problema. (Nič čudnega, da je njun status že vmesen: nekateri pregledi analitične filozofije duha že vsebujejo poglavje o njiju, ponavadi z naslovom *Nove koncepcije samozavedanja*.) In natanko to je Heglova dediščina, ki pa tu izgine: kar trdi Hegel, je, da je zgodovinski aspekt nekega pojma – v vseh smislih in dimenzijah te besede (kako debatiramo o njem, kako je vzniknil, njegova preteklost) – že del tega pojma samega.

porajajo patološke psihične fenomene. Od tod dva odgovora psihoanalitikov na te izzive:

- bodisi so se zatekli k standardni filozofsko-transcendentalni gesti opozarjanja na to, da pozitivna znanost nikoli ne more zaobjeti samega horizonta pomena, znotraj katerega deluje («Četudi bo nevroznanostim uspelo popolnoma objektivizirati simptom in formulirati njegov bionevrolški ekvivalent, bo pacient še vedno moral privzeti subjektivno stališče do te objektivnosti ...»). Celo Jacques-Alain Miller se je v svoji debati z Etchegoyanom zatekel k tej rešitvi; ko bo znanost povsem objektivizirala naše misli in dosegla to, da mentalne procese prevede v njihove nevronske korelate, bo moral subjekt še vedno subjektivirati to dejstvo, ga vzeti nase, ga integrirati v svoje veselje pomenov – in ta presežek simbolne integracije, kaj bo to odkritje »pomenilo nam in za nas«, ubeži znanosti ... Vendar je ta samozadovoljni odgovor vse prekratek: če bi res subjektivno vzeli nase uspeh nevroznanosti, bo to spodkopalo sam status nas samih kot subjektov pomena. (*Mauvais foi* te geste je jasen že iz nihanja kritikov nevroznanosti med dvema skrajnostima: po pravilu kombinirajo hitri »transcendentalni« odgovor («znanost že *a priori* ne more objektivizirati našega subjektivnega odnosa do objektivnosti») z empiričnimi argumenti proti vsakokratnim neuspehom – ki se jih veselijo – znanstvenih razlag možganov: prav ta specifični način argumentacije ima pomen samo na ozadju možnega uspeha.)

V skladu s temi premisami je standardni neokantovski očitek kognitivistom, ki postavljajo pod vprašaj obstoj svobodne volje v človeku, da zakrivijo »kategorialno zmešnjavo«: z nelegitimno operacijo reducirajo normativno raven razlogov (motivacij) dejanja na njegove pozitivne vzroke (kako je to dejanje umeščeno v tkivo fizične realnosti, katere del je). Moj »Da!« na poroki se lahko opiše kot fizično dejanje, vključeno v kavzalno tkivo materialne (nevronske, biološke itd.) realnosti, a to ne poda razlogov, zakaj sem rekel »Da!«. V človeških bitjih obstaja normativna dimenzija (iskanje resnice, dobrote, lepote zaradi njih samih, to iskanje pa ni del preživetvene strategije), ki deluje na ravni, ontološko različni od faktične realnosti, in se je ne da zvesti nanjo ... Ta odgovor zgreši bistvo pristopa nevroznanosti: ko te trdijo, da se dá načeloma vse naše izbire razložiti z nevronskimi procesi, postavljajo trditev, ki bi, če bi bila resnična, dejansko spodkopala našo svobodo in jo reducirala na iluzorno izkušnjo, na napačno prepoznavo bioloških procesov, ki dejansko vodijo predstavo. Z drugimi besedami, kognitivisti ne zanikajo razkoraka med normativno ravno, ki vzdržuje naše subjektivno izkustvo svobode in nas kot biološke mehanizme; trdijo pa, da je ta razkorak razkorak med realnostjo in iluzorno subjektivno izkušnjo te realnosti.³

³ Ko pa so vendar soočeni s praktičnimi posledicami svojih epistemoloških trditev («Ali to pomeni, da Hitler ni bil odgovoren za svoje zločine in da ne bi smel biti kaznovan?«). Večina (s častno izjemo zakoncev Churchland) ponavlja svojo različico neokantovskega umika in trdi, da bi v svojem vsako-

Maja 2002 so znanstveniki z New York University poročali, da so pripeli računalniški čip, ki je lahko sprejemal signale, neposredno na možgane podgane, tako da so jo lahko kontrolirali (določali, v katero smer bo tekla) s pomočjo upravljalnega mehanizma (tako kot nekdo upravlja avtomobil na daljinsko upravljanje). Prvič je »voljo« živega živalskega agensa, njegove »spontane« odločitve o gibanju, prevzel zunanji stroj. Seveda je veliko filozofsko vprašanje: kako je nesrečna podgana »izkusila« svoje gibanje, ki je bilo dejansko odločeno od zunaj? Ali ga je še vedno »izkusila« kot nekaj spontanega (tj. ali se sploh ni zavedala, da njena gibanja upravlja nekdo drug?) ali pa se je zavedala, da je »nekaj narobe«, da je tu neka druga vnanja moč, ki odloča o njenih premikih? Še pomembnejša je aplikacija iste argumentacije na identični eksperiment, opravljen na ljudeh (ki, če pustimo ob strani etična vprašanja, s tehničnega stališča ne bi smel biti nič težji kot v primeru podgane). Pri podgani bi lahko utemeljevali, da ji ne bi smeli pripisovati človeške kategorije »izkustva«, medtem ko bi v primeru človeškega bitja tako vprašanje morali postaviti: ali bo upravljano človeško bitje še vedno »izkusilo« svoje gibe kot nekaj spontanega? Ali mu bo povsem prikrito, da z njim upravlja nekdo drug, ali se bo zavedel, da »je nekaj narobe«, da neka druga zunanja sila odloča o njegovem gibanju? In kako natančno naj bi se ta »zunanja sila« prikazovala – kot nekaj »znotraj mene«, kot nezaustavljivi notranji gon, ali kot gola zunanja prisila? Če bo subjekt povsem nepoučen glede dejstva, da njegovo vedenje upravljamo od zunaj, ali se res lahko še naprej sprenevedamo, da to nima nobenih posledic za naš pojem svobodne volje?

- bodisi psihoanalitiki obupano visijo na vzporednicah ali strukturnih podobnostih med psihoanalizo in nevroznanostmi (»vidite, prav smo imeli, obstaja nevronske proces, ki ustreza potlačitvi«). V tem stališču je več kot samo sled obupane strategije »če jih ne moreš premagati, se jim pridruži«: kognitivizem naj bi dal psiho analizi znanstveno legitimacijo.

Ali ne gre tu že spet za slovit argument počenega lončka (naštevanje argumentov, ki se vzajemno izključujejo)? Prvič, kognitivizem se glede dejstev moti. Drugič, četudi bi bil faktično točen, ga omejuje njegov znanstveni horizont. Tretjič, kognitivizem potrjuje, kar je že dolgo tega napovedala psihoanaliza v zvezi z delovanjem našega duha ... Oba pristopa – ki se medsebojno dopolnjujeta s svojimi medsebojnimi ekscesi, prvi z abstraktno aroganco, drugi s servilno skromnostjo – sta prešibka za izziv nevroznanosti: edini ustrezen odgovor temu izzivu je, da nevronske Realno nevroznanosti soočimo z drugim Realnim, ne pa, da zgolj utemeljimo Freudov *semblant* z nevronskim Realnim. Z drugimi besedami, da bi psihoanaliza preživela in ohranila svoj ključni status, je treba najti mesto zanjo znotraj samih nevroznanosti, začeti pa je treba z njihovimi inherentnimi prazninami in nezmožnostmi. Za vse različice vznika zavesti, od Dennetta do Damasia

dnevnem življenju morali spoštovati naše samoizkustvo svobodnih odgovornih delujočih ljudi in še naprej kaznovati zločince ...

(Dennett, 1991; Damasio, 2000), se zdi, da se »zataknejo« pri istem paradoksu določenega samosprožilnega mehanizma, zaprte zanke avtoreferencialnosti, ki je konstitutivna za zavest: vsakdo kaže na ta paradoks in ga skuša opisati kar se le da natančno, a se zdi, da zgreši njegovo pravo formulacijo in se tako izgubi v nejasnih metaforah ali direktnih nekonsistentnostih. Hipoteza, ki jo bomo skušali utemeljiti, je, da ta manjkajoči pojem – nekakšen odsotni Vzrok kognitivističnih razlag – ni nič drugega kot to, kar je nemški idealizem imenoval avtoreferencialna negativnost, Freud pa »gon smrti«.

Prvi vtis, ki ga dobimo ob kognitivnih znanostih, je množica nekompatibilnih razlag nastanka zavesti – od kod zavest? Presenetljivo je, kako »vse gre«, vsi mogoči odgovori soobstajajo, od tega, da se vprašanje odpravi kot brez pomena, preko evolucionističnih razlag do tega, da se ga razglasi za nerešljiv misterij in se trdi, da zavest nima nobene (evolucijske) funkcije, da je stranski proizvod, ne osrednji fenomen, pač pa epifenomen. Posebej opazno je, da se zdi, da se evolucionistične ali kognitivistične razlage vedno spotaknejo ob isti oviri: ko nam uspe zgraditi stroj z umetno inteligenco, ki lahko reši tudi zelo kompleksne probleme, takoj vskoči vprašanje »Toda saj lahko to naredi zgolj kot stroj, kot slepa delujoča stvar – zakaj potrebuje (samo)zavedanje, da bi to naredil?«. Skratka: bolj ko dokazujemo, da je zavest marginalna, nepotrebna, nefunkcionalna, bolj enigmatična postaja – zavest sama je tu realno nedeljivega preostanka.

Na splošno lahko to množico stališč reduciramo na štiri glavne pozicije:

1. Radikalni/reduktivni materializem (Patricia in Paul Churchland): kvalije enostavno ne obstajajo, ni »zavesti«, obstajajo le kot »naturalizirane« kognitivne zmote. Anti-intuicionistična lepota te pozicije je, da obrne na glavo subjektivistični fenomenalizem (zavedamo se zgolj fenomenov, ni absolutne gotovosti, da onstran nje obstaja karkoli) – tu je čista fenomenalnost tista, ki ne obstaja!
2. Antimaterializem (David Chalmers): zavesti-zavedanja se ne da razložiti z drugimi naravnimi procesi, treba jo je razumeti kot izvorno dimenzijo narave, tako kot gravitacijo ali magnetizem.
3. Pozicija »kognitivnega zaprtja«, ki zatrjuje inherentno nespoznavnost zavesti (Colin McGinn, celo Steven Pinker): čeprav je zavest nastala iz materialne realnosti, je nujno nespoznavna.
4. Nereduktivni materializem (Daniel Dennett): zavest obstaja, a je rezultat naravnih procesov in ima jasno evolucijsko funkcijo.

Te štiri pozicije očitno sestavljajo greimasovski semiotični kvadrat: glavna opozicija je med pozicijo dve in štiri, med idealizmom in materializmom; prva in tretja data vsaka posebej kognitivni obrat materializmu in idealizmu. To pomeni, da tako druga kot četrta verjameta v možnost znanstvene razlage zavesti: obstajata objekt (»zavest«) in njegova razlaga, bodisi preko ne-zavestnih naravnih procesov (materializem) ali s koncipiranjem zavesti kot ireduktibilne dimenzije (idealizem). Vendar pri poziciji ena znanstvena razlaga privede do tega, da objekt-ki-ga-je-tre-

ba-razložiti ne obstaja, da je epistemološka napaka, tako kot flogiston; tretja obrne to pozicijo: kar tu izgine, ni objekt, temveč sama razlaga (čeprav je materializem resničen, a priori ne more razložiti zavesti).

Morda bi morali problem zavesti formulirati po Badioujevo: kaj če je nastanek MISLI ultimativni Dogodek? Mar problem zombijev (kako razlikovati zombija, ki deluje kot človek, od »realnega« človeka z notranjim življenjem?) ne kaže naravnost na NERAZLOČLJIVOST nastanka zavesti – ne obstajajo »objektivni« kriteriji, ki bi nam omogočali, da razlikujemo zombija od »realnega« človeka, tj. to razliko se da zaznati samo OD ZNOTRAJ, s stališča zavestnega subjekta? Rečeno po Kierkegaardovo, problem je v tem, da razumemo »duh-v-nastajanju«: ne že-konstituiranega duha v nasprotju s telesno realnostjo, temveč način, kako je duh »za telo«, tj. prelom (izginevajoči posrednik) kot tak.

Standardno filozofsko opažanje je, da je treba razlikovati med vednostjo o fenomenu in priznanjem, sprejetjem fenomena, obravnavanjem fenomena kot obstoječega – »ne vemo v resnici«, če imajo ljudje okoli nas res dušo ali so zgolj roboti, programirani, da slepo delujejo. Vendar ta opazka zgreši poanto: če bi »resnično poznal« dušo mojega sogovornika, bi intersubjektivnost kot taka izginila, sogovornik pa bi izgubil subjektivni status in se – zame – spremenil v prozoren stroj. Z drugimi besedami, ne-bit-spoznan za druge je ključna poteza subjektivnosti, tega, kar mislimo, ko našim sogovornikom pripisujemo »duha«: nekdo »v resnici ima duha«, če je ta duh nepresojen zame. Morda bi moral nekdo rehabilitirati dobro staro heglovski-marksistično temo povsem INTERSUBJEKTIVNEGA značaja mojega najbolj notranjega subjektivnega izkustva. Hipoteza o zombijih je napačna zato, ker: če so vsi ostali ljudje zombiji (natančneje, če jih jaz zaznavam kot zombije), jaz tudi SEBE ne morem zaznavati, kot da imam polno fenomenalno zavest.

V trenutku, ko uvedemo paradoksalno dialektiko identitete in podobnosti, ki jo najbolje prikazuje vrsta vicev bratov Marx (»Nič čudnega, da izgledaš kot X, saj SI X!«; »Ta človek izgleda kot idiot in se obnaša kot idiot, a naj vas to ne zavede – on JE idiot!«), postane jasna nedomačnost kloniranja. Vzemimo znani primer ljubljenega edinčka, ki umre, starši pa se nato odločijo, da ga bodo klonirali in ga dobili nazaj: ali ni povsem jasno, da je rezultat grozljiv? Novi otrok ima vse lastnosti umrlega, a prav zaradi te podobnosti je razlika toliko bolj otipljiva – četudi izgleda povsem enak, on ni ISTA OSEBA, temveč je kruta šala, grozljivi slepar, ne izgubljeni sin, temveč bogokletna kopija, ki nas lahko le spomni na stari štos iz *Noči* v operi bratov Marx: »Vse na tebi me spominja nate – tvoje oči, tvoja ušesa, tvoja usta, tvoje ustnice, tvoje roke in noge ... vse razen tebe!«⁴

⁴ Kaj pa kloniranje za proizvodnjo organov, tj. »vzgajanje« osebe zgolj zaradi uporabe njenih organov? Etična grozljivost te procedure je očitna: oseba je reducirana na nosilca svojih organov. Poleg tega nas soočenje med »naravnim« originalom in klonom neizogibno sooči s sledečo alternativo: bodisi klona ne priznamo kot povsem človeške osebe, zgolj kot brezdušno živeči stroj (ker ni bil »naravno spočet«, kot pravijo v krščanstvu); bodisi, če je povsem človeški, potem ni navsezadnje nobene temeljne razlike med originalom in njegovim klonom (in dejansko NI nobene razlike), in

Te kognitivistične slepe ulice izpričujejo dejstvo, da današnja znanost pretresa osnovne predpostavke pojma realnosti našega vsakdanjega življenjskega sveta. Proti temu prelomu so možne tri držbe. Prva je, da enostavno vztrajamo na radikalnem naturalizmu, tj. da heroično sledimo logiki znanstvenega »razčaranja realnosti« ne glede na žrtve, četudi so s tem razbite temeljne koordinate našega horizonta smiselnega izkustva. (V nevroznanostih sta Patricia in Paul Churchland najradikalneje izbrala to držbo.) Druga držba je poskus nekakšne njuejdžerske »sinteze« med znanstveno Resnico in predmodernim svetom Pomena: trdi se, da sami novi znanstveni rezultati (na primer kvantna fizika) silijo k opustitvi materializma in kažejo v smeri neke nove (gnostične ali vzhodnjaške) duhovnosti – tu je standardna različica tega motiva: »Osrednji dogodek dvajsetega stoletja je strmo-glavljenje materije. V tehnologiji, ekonomiki in politiki nekega naroda bogastvo v obliki fizičnih virov vztrajno pada v vrednosti in v pomenu. Moči uma se povsod dvigajo nad grobo močjo stvari.« (Glider v Casti, 1997: 215) Ta argumentacija je ideologija v najslabši možni izvedbi: ta ponovni vpis pristno znanstvenih problemov (vloga valovanja in nihanja v kvantni fiziki itd.) v ideološko polje »duh proti grobim stvarim« zakrije resnično paradoksalni rezultat razvpitega »izginotja materije« v moderni fiziki: kako so sami »nematerialni« procesi izgubili svojo duhovno naravo in postali legitimna tema naravnih znanosti. – Tretja opcija je neokantovska državna filozofija, katere zgled je danes Habermas. Žalostno je gledati Habermasa, kako poskuša nadzirati eksplozivne rezultate biogenetike tako, da bi omejil filozofske posledice biogenetike – vsi njegovi naporji izdajajo strah, da bi se nekaj dejansko zgodilo, da bi vzniknila nova dimenzija »človeškosti«, da bi stara podoba človekovega dostojanstva in avtonomije ostala nedotaknjena. Zelo pretirane reakcije so simptomatične, kot je na primer njegova absurdna reakcija na Sloterdijkov govor v Elmau o biogenetiki in Heideggerju (Sloterdijk, 1999), ko je slišal odmeve nacistične evgenike v (precej razumnem) Sloterdijkovem opažanju, da nas biogenetika sili k formuliranju novih etičnih pravil. Ta držba nasproti znanstvenemu napredku navsezadnje ni nič drugega kot nekakšna »skušnjava (preprečevanja) skušnjava«: skušnjava, ki jo je treba preprečiti, je ravno psevdoetična držba, da znanstvene raziskave predstavimo kot skušnjava, ki nas lahko vodi »predaleč« – na prepovedano ozemlje (biogenetskih manipulacij itd.) – in s tem ogroža samo bistvo naše človeškosti.

(Poglavje se nadaljuje.)

zakaj ne bi uporabili tudi originala za organe?

Literatura

- CASTI, JOHN L. (1997): *Would-Be Worlds*. New York: Wiley and Sons, Inc.
- CHALMERS, DAVID J. (1996): *The Conscious Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- DAMASIO, ANTONIO (2000): *The Feeling of What Happens. Body, Emotion and the Making of Consciousness*. London: Vintage.
- DENNETT, DANIEL C. (1991): *Consciousness Explained*. New York: Little, Brown and Company.
- HEIDEGGER, MARTIN (2003): Vprašanje po tehniki. V *Predavanja in sestavki*, 10–47. Ljubljana: Slovenska matica.
- PINKER, STEVEN (1998): *How the Mind Works*. Harmondsworth: Penguin Books.
- SLOTERDIJK, PETER (1999): *Regeln für den Menschenpark*. Frankfurt: Suhrkamp.
- VARELA, FRANCISCO (1996): The emergent Self. V *The Third Culture*, J. Brockman (ur.), 12. poglavje. New York: Simon & Schuster.

Dilema kognitivnih literarnih študij¹

Abstract

Dilemma of Cognitive Literary Studies

Sowon Park's text, translated into Slovene, offers a concise introduction to the field of cognitive literary criticism, how it emerged, how it is defined and how it interrelates with existing criticism. Placing the development of cognitive literary criticism in a historical context, Park identifies a key issue that runs through interdisciplinary research across the divide between the 'two cultures' and across time. On the one hand, attempts to integrate scientific and literary knowledge are fraught with scientific reductions of the literary; on the other, attempts to preserve literary knowledge as a different-but-equal field of inquiry risks the complete exclusion from the hegemonic scientific discourse and a further marginalisation. What constructive possibilities there are in the future in the face of such a dilemma are presented and reviewed.

Keywords: cognitive literary criticism, two cultures, neurohumanities, singularity, feeling and form
Sowon S. Park specialises in British modernism, world literature, and the relationship between literature and other forms of knowledge, in particular cognitive neuroscience. She is assistant professor of English at University of California Santa Barbara.

Povzetek

Sowon Park ponuja jedrnat uvod v področje kognitivne literarne kritike in razloži, kako je ta nastala, kako jo opredeljujemo in kako se medsebojno povezuje z obstoječo kritiko. Z uvrstitvijo razvoja kognitivne literarne kritike v zgodovinski okvir določi ključno vprašanje, ki teče skozi interdisciplinarno raziskovanje prek ločnice med »dvema kulturama« in skozi čas. Po eni strani so poskusi integracije znanstvenega in literarnega znanja polni znanstvenih redukcij literarnega, po drugi pa s poskusi ohranjanja literarnega znanja kot drugačnega, a enakopravnega področja raziskovanja tvegamo popolno izključitev iz hegemonkega znanstvenega diskurza in še večjo marginalizacijo. Predstavljene in ocenjene so konstruktivne možnosti, ki se ob takšni dilemi ponujajo v prihodnosti.

Ključne besede: kognitivna literarna kritika, dve kulturi, nevroznanosti, singularnost, oblika in občutek

Sowon S. Park je specialistka za britanski modernizem, svetovno književnost in odnos med literaturo in drugimi oblikami znanja, zlasti kognitivno nevroznanostjo. Je docentka angleščine na Univerzi Kalifornija v Santa Barbari.

¹ Besedilo Sowon S. Park z naslovom Dilemma of Cognitive Literary Studies je bilo leta 2015 objavljeno v knjigi *English Studies: The State of the Discipline, Past, Present, and Future*, 67-81, ki so jo uredili Niall Gildea, Helena Goodwyn, Megan Kitching in Helen Tyson. Knjiga je izšla pri Palgrave Macmillan.

I.

Kognitivna literarna kritika je kot področje raziskovanja nastala proti koncu 90. let 20. stoletja. Tradicionalno se je izraz »kognitiven« nanašal na ideje o mišljenju in sklepanju, na tem novem področju pa se pogosto ne nanaša na mišljenje, ampak na druge duševne pojave, na primer na občutenje, zaznavanje, nezaveden spomin in kinezo. Zanimanje za kognitivne procese v literarnih študijah odraža pomemben premik v razmišljanju proti koncu 20. stoletja, imenovan »kognitivni obrat«. Zdaj velja, da lahko z mehanizmom in delovanjem uma in možganov razložimo vsakovrstne diskurze.

Kognitivizem ima korenine v tem, kar so v psihologiji v 50. letih 20. stoletja imenovali »kognitivna revolucija«. S pomočjo razvoja računalništva, lingvistike in umetne inteligence so se psihološki opisi človeških duševnih procesov združili z opisi v kibernetiki in na drugih področjih ter izoblikovali novo sintezo v psiholoških študijah, kognitivno znanost. Približno v istem času je iz psihologije in biologije nastala še ena nova disciplina, nevroznanost. »Biološka revolucija« v 50. letih 20. stoletja, ki jo je omogočilo odkritje molekularne strukture DNK leta 1953, je v proučevanje duševnih procesov prinesla razumevanje mehanizma, ki je bil dotlej skrivnosten. In ta del nevroznanosti, ki se ukvarja s kognicijo – kognitivna nevroznanost –, je zdaj postal pglavitna disciplina kognitivizma, ki ponuja skupno raziskovanje duševnih procesov. Na ugotovitve s tega novega interdisciplinarnega področja se opira porajajoče se področje kognitivne literarne kritike.

Kognitivna literarna kritika je že dala širok korpus del. Kako živo je to področje, se je pokazalo na letni konferenci Mreže za kognitivno humanistiko (*Cognitive Humanities Network*) na univerzi Durham leta 2014, kjer so teme več kot stotih prispevkov segale od kognitivnega procesiranja jezika prek »konceptualnega združevanja« in odnosov med kinezo in pisanjem do nevroznanosti spomina in nje-nega pomena za literaturo. Trenutno so kognitivna poetika, kognitivna stilistika, kognitivna estetika, kognitivna naratologija, »branje misli« in fikcija, »evo« (evolu-cijske) literarne študije in »nevro« (nevroznanstvene) literarne študije priznane kot formalna področja raziskovanja, pod temi naslovi pa poteka živahno raziskovanje.

Kljub temu smo še vedno v zgodnji fazi in čeprav je paleta pisana, sta obseg in razlagalno področje raziskovanja še naprej poskusna. In čeprav ni dvoma, da je razvoj kognitivne nevroznanosti v zadnjih petdesetih letih pomemben za naše obravnavanje umetnosti in literature, pa pogosto ni jasno, kaj lahko znanstvena ugotovitev prispeva k literaturi oziroma česa ne more prispevati, in kakšne sklepe lahko iz nje izpeljemo oziroma jih ne moremo izpeljati. Čeprav se kognitivna literarna kritika domnevno pridružuje proučevanju literature z znanstvenim raziskovanjem, pa ni splošnega konsenza o tem, v kolikšnem obsegu se lahko znanost in literatura smiselno povezujeta. V tej fazi je veliko vprašanj in problemov, ki nastanejo, ko poskušamo oblikovati razlagalni okvir, ki bi lahko gradil na znanju ter presegel ločnico med literaturo in znanostjo, in te probleme je še vedno težko

odpraviti. V naslednjem razdelku bom razpravljala o vprašanju interdisciplinarne združljivosti in postavila kognitivno literarno kritiko v zgodovinski kontekst, s tem pa opozorila na probleme, ki so nastali v zadnjih letih.

II.

Predstava o znanosti in humanistiki kot dveh ločenih oblikah intelektualnega raziskovanja, ki dajeta dve različni vrsti znanja, ima v zahodni misli dolgo zgodovino. Razliko med obema so v različnih obdobjih opredeljevali kot razliko med empiričnim in neempiričnim, količinsko opredeljivim in količinsko neopredeljivim, dejstvom in vrednostjo. V Veliki Britaniji lahko to ločnico zasledimo že v razpravi med Arnoldom in Huxleyjem v 19. stoletju, če ne celo v tako imenovani disociaciji senzibilnosti v 17. stoletju (Huxley, 1893: 134–159; Arnold, 1974: 70).² Če bi se ozrli še dlje, tako kot je to storila Patricia Waugh, bi lahko rekli, da je razlikovanje staro kot zahodna civilizacija, saj sega do »eksaktnega« in »neeksaktnega« védenja, kot ju je poimenoval Aristotel (Waugh, 1999: 34). Najbolj znano formulacijo te ločnice pa je prispeval klasični fizik in pisatelj C. P. Snow (1905–1980), ki je v predavanju *Dve kulturi in znanstvena revolucija* (*The Two Cultures and the Scientific Revolution*) leta 1959 skoval frazo, ki je zdaj del vsakdanjega besednjaka.

Snowova teza o dveh kulturah je bila, da bi morala obstajati le ena kultura in da je treba »prepad vzajemnega nerazumevanja« med obema premostiti. Retorično je s svojim argumentom obe kulturi razglasil za enakovredni, za različni, a enakopravni področji znanja. V resnici pa ju je postavil v hierarhičen odnos. Znanstveniki, je trdil, »imajo lastno kulturo ... , ki vsebuje veliko argumentiranja, ki je navadno veliko strožje in skoraj vedno na veliko višji konceptualni ravni kot argumentiranje kakega literata« (Snow, 1993: 11). Ta izjava ni bila zgolj nepristranski opis metod »trde« znanosti. Po Snowu so znanosti z metodološko togostjo in empirično in konceptualno natančnostjo postavile standard, h kateremu naj bi težile neznanstvene, »mehke« discipline.

V tem odlomku pokaže svojo nepotrpežljivost glede položaja literarnih študij:

Precejkrat sem se udeležil shodov ljudi, ki po merilih tradicionalne kulture veljajo za visoko izobražene in ki so s precejšnjim užitek izražali nejevero nad nepismenostjo znanstvenikov. Enkrat ali dvakrat so me izzvali in zbrano družbo sem vprašal, koliko jih zna opisati drugi zakon termodinamike. Odziv je bil hladen: bil je tudi negativen. Vendar pa sem vprašal nekaj, kar je približna znanstvena ustreznica vprašanju: ste prebrali kako Shakespearjevo delo? Če bi vprašal še kaj preprostejšega, na primer kaj pomeni masa ali

² T. S. Eliot slovi po trditvi v besedilu *The Metaphysical Poets*, da sta razmišljanje in čutenje postala ločena približno v 17. stoletju, glej Eliot, 1921.

pospešek, kar je znanstvena ustreznica vprašanja znate brati, mislim, da se ne bi več kot enemu od desetih visokoizobraženih zdelo, da govorim isti jezik. Veličastna stavba moderne fizike tako raste, večina najpametnejših ljudi v zahodnem svetu pa ima vanjo približno toliko vpogleda, kot bi ga imeli njihovi neolitski predniki. (Snow, 1993: 14–15)

Kot se jasno pokaže v tem očitku, se je Snowov površinski argument morda nanašal na vrzel medsebojnega nerazumevanja, vendar pa bistvo ni bilo toliko v tem, da bi morala obstajati skladnost znanja, kot pa v tem, da bi se morali humanisti učiti od znanstvenikov. Tako Snow obe kulturi predstavi ne toliko kot različni, a enakopravni področji znanja, ampak kot disciplini, razvrščeni po intelektualni vrednosti.

Hierarhično razvrščanje disciplin, ki ga je zagovarjal Snow, je bilo odsev prevladujoče logične pozitivistične ortodoksosti tistega časa. V tem intelektualnem vzdušju je logično stroga in konceptualno eksaktna znanstvena metoda pomenila sprejeti standard za vsako intelektualno raziskovanje. V tem okviru empirizma pa je prevladovala teoretična fizika kot najbolj avtoritativna disciplina, saj je postavljala vzor za vse intelektualno raziskovanje, vključno z raziskovanjem na področju humanistike, kot je zatrjeval Snow. V sredini prejšnjega stoletja so številne discipline, vključno s tradicionalno neznanstvenimi področji, težile k takšnim pozitivističnim modelom znanja: v psihologiji je osrednje mesto prevzel behaviorizem, ki se je ukvarjal izključno s tem, kar se je dalo neposredno opazovati, lingvistika se je preoblikovala po vzoru naravoslovja, v angleščini pa je doživel vzpon novi kriticizem, ki je iz interpretacije dosledno izključeval nepreverljiva vprašanja, kot so intencija, afekt in pomen.³

Od Snowovega predavanja pred dobrimi petdesetimi leti se je marsikaj spremenilo, marsikaj pa se tudi ni. To, kar se ni spremenilo, je prevlada znanosti. Poznanstvenje kulture se je pospešilo do te mere, da bi danes vprašanje »Ste prebrali kakšno Shakespearjevo delo?« naletelo na brezbriznost velikega števila znanstvenikov, medtem ko je večina humanistov preseglala naše neolitsko neznanje zahvaljujoč rasti in visokim standardom založniškega trga poljudnoznanstvenih del. Zdaj živimo v globaliziranem okolju, temelječem na znanosti in tehnologiji, od koder smo pregnali zamisel o tem, da bi lahko literarne intelektualce primerjali z znanstveniki. Asimetrija med obema kulturama se je okrepila: institucionalni pogoji niso primerljivi in po mnenju javnosti nista obe enako upravičeni.

Spremenila pa se je vrsta znanstvene premoči, ki je nastala v zadnjih petdesetih letih. Revolucija, ki se je dejansko odvijala v znanosti, ko je Snow predstavil svoj argument, ni potekala na področju klasične fizike, ampak, kot smo že povedali, na novem interdisciplinarnem področju nevroznanosti, zlasti pa kognitivne nevroz-

³ Pripadniki novega kriticizma, na primer John Crowe Ransom, Allen Tate in Cleanth Brooks, so iz interpretacije izključevali tako avtorja kot bralca ter se posvečali notranji organiziranosti – harmoniji, paradoksu, dvoumnosti in tako naprej – besedne umetnine.

nanosti. Sprva kognitivne študije po metodologiji niso bile tako ozke kot klasična fizika, nastanek kognitivne nevroznanosti pa je sovpadal s popuščanjem pozitivizma kot standarda intelektualnega raziskovanja. Izključno ukvarjanje z neposredno zaznavnim se je izkazalo za preveč omejujoče, na primer v psihologiji, kjer je bil behaviorizem odrinjen na obrobje. In čeprav sta preverljivost in eksperimentalna ponovljivost še vedno temeljni metodi, po katerih deluje znanost, so področja raziskovanja postala širša od tistih, ki jih ima pozitivistična tradicija za legitimne.

Tak razvoj je delno posledica dejstva, da se moramo pri znanstvenem proučevanju uma in možganov lotiti tem, ki so prej veljale za domeno humanistike: zavesti, izkušenj in afekta. To pomeni, da se je znanost, čeprav tega v znanstvenih krogih ne priznavajo pogosto, na splošno pomaknila k temu, kar je bilo nekoč področje literature. Takole je v sloviti študiji *Consciousness and the Novel* zapisal David Lodge: »Literatura je zapis človeške zavesti, najbogatejši in najobsežnejši, kar jih imamo.« (Lodge, 2000: 10) Podobno je »afekt«, ki je trenutno dejavno področje nevroznanstvenih raziskav, prej veljal za temo, primerno le za umetnost in literaturo, zato so ga tradicionalno izločali iz znanstvenega raziskovanja. Po nenavadnem obratu pa obe kulturi po dobrih petdesetih letih najdeta skupni fokus v zavesti, zlasti človeških čustvih in spominu, zato se obe kulturi zdita manj razdeljeni in bolj usmerjeni proti skupnim temeljem. V tem pomenu se je od Snowovega argumenta spremenilo marsikaj, in to močno na bolje.

In videti je, da se bo to nadaljevalo. Ena osupljivih stvari v obdobju, v katerem živimo, je, v kolikšni meri nam ponujajo nevroznanstvene in evolucijske modele za razlaganje vsakega od vidikov človeškega življenja. Po bioloških mehanizmih ne obravnavamo na novo le znanosti, ampak tudi pravo, antropologijo, kulturo, glasbo, literaturo in umetnost. Kognitivna nevroznanost je trenutno ob matičnih celicah in genomiki eno finančno najbolj podprtih in najhitreje rastočih področij raziskovanja. Poleg tega je to industrija, ki se hitro širi: z uporabo študij zavesti smo ustvarili nove panoge, kot so psihonevrofarmakologija, nevrotrženje in nevrovarnost, ki s svojo rastjo odpirajo paleto etičnih in političnih vprašanj, ter oblikovali nova področja, kot sta nevroetika in nevropolitika. Nevrofilozofija, nevropsihoanaliza in nevrofenomenologija so tradicionalno raziskovanje poživile s tem, da so prinesle novo znanje o anatomiji in delovanju možganov. Glede na vse to je videti, da bo kognitivizem v prvi polovici tega stoletja vplival na vsa področja proučevanja.

Kaj v okviru tega razvoja pomeni kognitivizem zlasti za angleške študije? Kakšna so nekatera vprašanja, značilna za interdisciplinarno literarno kritiko? Kakšne so priložnosti? In kako se kognitivni pristopi navezujejo na obstoječo literarno kritiko? V naslednjem razdelku bom razmišljala o pomenu in mestu kognitivnih teorij v angleških študijah ter razpravljala o največji dilemi, s katero se sooča literarna kritika.

III.

Temeljito proučevanje angleščine dejansko sega čez meje številnih disciplin. Filozofija, sociologija, lingvistika, antropologija, estetika in zgodovina (vključno z zgodovino znanosti) so bile vse po vrsti temeljnega pomena za raziskovanje literature. Če kognitivno literarno kritiko združimo s področjem kognitivne nevroznanosti, ki je že samo po sebi interdisciplinarno, ne more biti nič drugega kot izjemno široka. Ne obstaja ena sama kognitivna metoda literarne kritike, niti enotna šola. Čeprav so različna podpodročja v kognitivni literarni kritiki tako različna, pa jim je skupen poskus, da si v proučevanje literature prizadevajo vnesti široko paleto odkritij v kognitivni znanosti in optimistično prepričanje v ta proces.

Tem podpodročjem pa je skupno še nekaj, kar pa ni povezano s samo znanostjo, ampak je lastno področju angleščine. To je reakcija proti strukturalistični in poststrukturalistični misli 20. stoletja, zlasti tisti, ki pri interpretiranju literature in kulture ne pripisuje nikakršne vrednosti naravi. Ta reaktivni duh kognitivne literarne kritike so zaobjeli v eni prvih obširnih raziskav tega področja, posebni številki revije *Poetics Today* iz leta 2002, ki je imela naslov *Literature and the Cognitive Revolution*. V uvodu sta Alan Richardson in Francis F. Steen zapisala:

Čedalje večje nezadovoljstvo z bolj pustimi relativističnimi in protihumanističnimi elementi poststrukturalizma je povzročilo, da si ti in drugi literarni kritiki še bolj mrzlično prizadevajo ustvariti »novo interdisciplinarnost« ... Sodobne teorije literature in kulture so po našem mnenju naredile znaten napredek pri demistifikaciji tradicionalnih humanističnih in verskih konceptov domnevno brezčasnih kategorij, kot so jaz, identiteta in moralnost, namesto tega pa postavile zgodovinsko pogojene in kulturno zgrajene identitete. Takšne teorije so tudi uspešno pokazale, da smo se pogosto sklicevali na kategorijo naravnega, ki naj bi igralo retorično vlogo pri ustvarjanju konceptualne podlage za določene oblike prevlade in zatiranja. Po drugi strani pa je bila disciplina bistveno manj uspešna pri obravnavanju tega, zakaj in kako deluje ta retorika. Relativna neuspešnost teh točk je povezana z močno nepripravljenostjo literarnih in kulturnih študij na ukvarjanje z naravnim kot s kategorijo, ki ima lastno zgodovino ... [U]kvarjati se želimo z izzivom rekonceptualiziranja kulturnega pomena naravnega v sodobnem pomenu. Narave ne moremo več gledati kot esencialistično, normativno in brezčasno. (Richardson in Steen, 2002: 2-3)

Ta cilj, ki je jasno načrtan, odseva bolj razširjeno reakcijo proti antifundacionalizmu poststrukturalistične teorije v kognitivni literarni kritiki. Bodo kognitivni pristopi »prinesli revolucijo v proučevanje literature tako, da bodo zrušili vladavino poststrukturalizma?« (Jackson, 2002: 167) Za zdaj bomo šele videli, v kolikšni meri bo kognitivna literarna kritika preobrnila, popravila ali dopolnila poststruktura-

listično razmišljanje. V tej fazi, ko so raziskave provizorične in fragmentarne, ne moremo oceniti, kaj vse je mogoče v tako velikem obsegu.

Če pa kognitivna literarna kritika ne ponuja odgovorov na vprašanja, ki jih obstoječi literarni koncepti in metode niso razrešili, kaj je torej utemeljitev za uvažanje novih znanstvenih konceptov in metod? So prenosi kognitivnega znanja zgolj prehodni trend, pasivno sprejemanje izrazov iz dandanes prevladujočega intelektualnega diskurza, ki je biologija? Gre pri kognitivni literarni kritiki za uresničevanje Snowovega priporočila, naj se humanisti učijo od znanstvenikov?

Na najbolj temeljni ravni lahko skladnost med literarnimi študijami in kognitivno nevroznanostjo utemeljimo s tem, da so empirična odkritja pomembna za vsako intelektualno raziskovanje, vključno s proučevanjem literature. Snowov očitok o »neolitskem« neznanju humanistov je veljaven, če je natančno razumevanje našega naravnega sveta temeljni pogoj vsakega raziskovanja. Literarne študije niso tako izjemne, da bi jih lahko postavili povsem zunaj pravil naravnega sveta. In kot ne bi razvili nekega argumenta na predpostavki, da je Zemlja ploščata, v 21. stoletju tudi ne bi utemeljili neke raziskave na frenologiji ali staromodnih idejah o histeriji. Na temeljni ravni torej kognitivna literarna kritika ponuja most med literarnim raziskovanjem in znanstvenimi raziskavami tako, da omogoča vključevanje velikanske količine pomembnih informacij, ki prihajajo s številnih različnih področij znanstvenih raziskav.

Ugotovitve v kognitivni nevroznanosti ne ponujajo le novih informacij, ampak tudi odpirajo možnost snovanja novih vprašanj. Tako kot je nevroznanost kot področje napredovala zaradi tehničnih odkritij, kot so tehnike slikanja možganov in označevanja celic ter nenehna spoznanja s področja človeških lezij in primerjalne živalske nevrologije, tudi poznavanje bioloških mehanizmov omogoča nove smeri raziskovanja literarnih procesov. Nevrobiologija branja, pisanja, pomnjenja in pozabljanja so na primer teme raziskovanja, ki si jih pred nastopom kognitivne nevroznanosti preprosto nismo mogli predstavljati. Medtem ko je treba popolno sliko »literarnega uma« šele uresničiti, pa raziskave o biologiji literarnih procesov začrtujejo nov teritorij.⁴ Te vrste prenosa znanja ne načenjajo temelja literarnih študij, ampak ga utrjujejo.

A prenosi so takšni in drugačni. In treba je razlikovati med absorpcijo novih empiričnih dejstev o tem, kako deluje um, in prenosi znanstvenega znanja v literarne študije na račun njihove osrednje premise. Temeljno vprašanje, ki se poraja pri uvajanju konceptov in metod nevroznanosti v literarne študije, je, ali s prenosom znanstvenega znanja dodamo karkoli novega k nepreverljivim modelom znanja, ko pa so, če se vrnemo k izvoru ločnice med obema kulturama, humanistični

⁴ Glej na primer Shepherd in Shepherd-Barr, 1998: 39–60; Epstein, 2004: 213–240; Cuddy-Keane, 2010: 680–701.

Delo Marka Turnerja *The Literary Mind: the Origins of Thought and Language* (1996) je prelomna študija na področju kognitivne literarne kritike.

diskurzi temeljili prav na podlagi, ki je ne moremo izpeljati iz znanstvenih modusov znanja. To je ključni kamen spotike, ki se v različni meri, a ves čas pojavlja v kognitivni literarni kritiki. In ker je podpodročje, ki je zaradi te ovire najbolj trpelo, morda evolucionistična kognitivna kritika (ki jo včasih imenujemo »evo« kritika ali darvinistična literarna kritika), bom v naslednjem razdelku vzela primere iz evokritike in jih uporabila kot odskočno desko za razpravo o ovirah, ki stojijo na poti interdisciplinarnosti.

IV.

Evolucionistični psihologi so v znanstvenih krogih pravzaprav edinstveni po tem, da pri prizadevanju za razumevanje biološke podlage človeškega obnašanja in izkušenj priznavajo literaturo kot resno in legitimno področje znanja. Jonathan Gottschall in David Sloan Wilson v delu *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative* literaturo opredelita kot »zadnjo mejo v človeških evolucionarnih študijah« (Gottschall in Wilson, 2005: xvii). Steven Pinker navaja: »Najbolj žgoče vprašanje o fikciji z evolucijskega stališča je, čemu, če sploh čemu, je namenjena.« (Pinker, 2007: 169) Podobno zapiše tudi E. O. Wilson: »Če bi ... lahko literarne produkcije trdno povezali z biološkimi koreninami, bo to eden največjih dogodkov v intelektualni zgodovini. Znanost in humanistika bosta združeni!« (Wilson, 2005: vii) Njihovo delo je korak proti skladnosti obeh kultur.

Vendar pa se mora nova interdisciplinarnost šele udejanjiti. To lahko v nemajhni meri pripišemo metodi evolucijske kognitivne kritike, ki literaturo preprosto zreducira na podatke. Ker evolucijski kritiki ugotavljajo, da narativi kljub vseprisotnosti ne prinašajo »biološke koristi«, skušajo razumeti to »dejavnost brez biološke funkcije« v okviru evolucijskega prilagajanja. Z evolucijskimi analizami literature pridejo do redukcionističnih razlag, na primer, da je poezija izraz naše potrebe po ustnem prenosu kompleksnega znanja, ali da beremo literaturo, da bi pridobili adaptivno, evolucijsko korist ustvarjanja empatije do drugih. Za Pinkerja je funkcija literature iz evolucijske perspektive taka:

Tehnologija fikcije prinaša simulacijo življenja, v katero občinstvo vstopi v udobju svoje votline, naslanjača ali sedeža v gledališču ... Ko nas posrka knjiga ali film, vidimo osupljive pokrajine, se družimo s pomembnimi ljudmi, se zaljublujemo v postavne moške in čudovite ženske, varujemo ljubljene osebe, dosegamo nemogoče cilje in premagujemo hudobne sovražnike. (Pinker, 2009: 571)

Takšna instrumentalistična redukcija zelo slabo osvetli specifično naravo literature in našo izkušnjo literature, čeprav seveda pripomore k našemu razumevanju protoliterarnih transakcij, ki jih je izvajala kakšna stara človeška vrsta (Hernadi,

2002: 21–42). To ni argument proti redukciji. Če je proces redukcije premik proti večji objektivnosti v znanosti, je tudi premik proti natančnejšemu pogledu na resnično naravo stvari v humanistiki. Nekateri procesi redukcije pa nas vodijo naravnost v slepo ulico in razmišljanje, da vrednost adaptivne uporabe sama po sebi pojasnjuje literaturo, ni le nepopolna, ampak po možnosti tudi napačno zasnovana ideja, saj kaže splošno zmedenost o tem, kaj je literatura. Seveda ima literatura veliko vidikov, od slovničnega do ideološkega, med njimi pa imata vlogo tudi razvedrilo in informiranje. Vpričo tako drastične redukcije, ki le lebdi nad površino realističnih besedil, pa se ponovno utrjevanje temeljnih premis literature zdi nujno za nadaljevanje težkega procesa združevanja znanstvenega in literarnega znanja.

Prva premisa besedne umetnine je, da je ni mogoče analizirati in zreducirati na bolj temeljni govor in da obstaja zgolj kot nedeljiva celota, katere pomeni so simbolični. Nenavadna raven dobesednosti, h kateri se lahko v navdušenjem iskajnju splošnosti nagiba evokritika, zgolj reducira literaturo na nekaj poenostavljenih klišejev. Druga premisa je fenomenalna narava bralnega procesa in nestabilnost katerega koli dela besedila. Narave literature se ne da izluščiti preprosto tako, da jo obravnavamo kot stabilne podatke. Kot je trdil Stanley Fish, besedilo ni le snovni predmet, ampak tudi časovni proces (Fish, 1980). Če literaturo obravnavamo kot stabilne podatke, s tem ne moremo utemeljiti nadvse različnih in tu in tam nezdružljivih interpretacij, ki jih pogosto ponuja eno samo besedilo. Tretja premisa je, da literature ne moremo utemeljiti zgolj z instrumentalno vrednostjo. Če adaptivna in funkcionalna vrednost ostaneta edini orodji za pridobivanje pomena, imajo lahko biološko utemeljene ideje o tem, kaj je literatura, le malo povedati o literaturi, ki nima jasne adaptivne vrednosti – na primer modernizmu, ki je najljubša tarča znanstvenikov od Snowa do Pinkerja. Četrta premisa je, da literatura ni sopomenka za razvedrilo. Če literaturo opredelimo kot razvedrilo, v tem interpretativnem modelu ni prostora za kakovostno razlikovanje na primer med lahkotnimi ljubezenskimi romani ter *Gospo Dalloway*. Končno pa je tu še najpomembnejše vprašanje o odnosu med literaturo in ideologijo, ki je spregledano, ko pomen literature izluščimo po merilu uporabne vrednosti, ki se podobno uporablja pri vseh ljudeh. Treba se je lotiti teh legitimnih in še številnih drugih vprašanj, da pridemo do ravni razumevanja, kjer skladnost ni zgolj znanstvena redukcija literarnega. In čeprav sem o teh vprašanjih razpravljala zlasti ob opiranju na evokritiko, so splošnega pomena za vse področje.

V.

Če probleme kognitivne literarne kritike prikažemo kot gradient, je znanstvena redukcija literarnega morda na spodnjem, lažjem koncu. Više se nahaja prevladujoči znanstveni odziv na kognitivno literarno kritiko, ki je tako minimalen, da tako rekoč ne obstaja. Na letnem srečanju Društva za nevroznanost leta 2013 v San

Diegu, kjer se je zbralo več kot 30.000 znanstvenikov iz skoraj 80 držav, literature niso obravnavali niti v enem od 16.000 prispevkov. Čeprav so bili spomin, čustva, zaznava in mišljenje ključne tematike, sta literatura in filozofija ostali zunaj področja nevroznanstvenega raziskovanja. Teoretike s področja literature in filozofije bega skoraj popolna izločitev literarnih in filozofskih študij iz prevladujoče kognitivne nevroznanosti. Ali nam literatura navsezadnje ne ponuja neprekinjene zgodovine reprezentacij človeškega uma v najbolj subtilnih in kompleksnih stanjih? Nam filozofija ne ponuja najnaprednejših modelov človeške zavesti?

Če se lotimo teh vprašanj, ne bo odveč ugotoviti, kakšne so z znanstvenega vidika glavne ovire pri vključevanju velikanske količine relevantnih informacij v humanistiki v znanstveno raziskovanje. Če bi morali za opis teh ovir izbrati en sam izraz, bi bil ta lahko »praktično«. Večina kognitivnih nevroznanstvenikov ne more (ali noče) najti načinov za vgrajevanje nepreverljivih modelov védenja o zavesti v materialistično znanstveno epistemologijo, a ne zato, ker bi bili filistri, kot je nekoč navrgel F. R. Leavis, ampak ker vrste znanja, ki si ga nabirajo humanisti, niso toliko problematične, kot pa nepreverljive (Leavis, 1972: 42–43). Temeljna metoda raziskovanja v kognitivni nevroznanosti je eksperiment. Za izvajanje eksperimentov mora biti védenje o zavesti, pa naj bo še tako pronicljivo, praktično uporabno pri zasnovi eksperimentov. Naletimo torej na klasični problem tega, kako lahko znanstveniki obdelujejo to, kar imajo za spekulativna opažanja brez dokazov (in literatura v okviru znanstvenega eksperimenta ni nič več kot to), kadar je njihova metodologija omejena na stroge parametre preverljivosti in ovrgljivosti (Medawar, 1969: 14–21). Za znanstvenika so vsi vpogledi, ki jih lahko ponudi literatura, nujno zgolj »predeksperimentalne spekulacije«. Pomanjkanje praktičnih načinov, na katere lahko literarno znanje vgradimo v znanost, je ovira, ki je na gradientu problemov, ki vplivajo na kognitivno literarno kritiko, postavljena višje od znanstvene redukcije literarnega.

Sociologija in zgodovina znanosti sta jasno povedali, da znanstvena dejstva niso ločena od kulture, v kateri nastanejo. Patricia Churchland je trdila:

Za znanstvenike je občutek za to, kako se lotiti velikih vprašanj in ustreznega vrhovnega okvira, s katerim izvajajo neposredne raziskave, bistven – bistven, če nevroznanstveniki nočejo izgubiti samih sebe, se blaženo pogrezniti v prijetne, preštevilne podrobnosti ali z možato predanostjo tipati po labirintu slepih ulic. (Churchland, 1989: 3)

Čedalje večje odiranje humanističnega raziskovanja na rob, proč od prevladujočih diskurzov, pa znanstveni skupnosti otežuje črpanje z bogatega področja nepreverljivega znanja, v katero lahko umestijo svoja specifična vprašanja. Humanisti kot varuhi literarnega znanja so v določeni meri odgovorni za to, da znanstvenim raziskavam omogočijo dostop do bogatih ugotovitev človeškega uma. Prevajanje literarnega izraza v kognitivno izraze in nasprotno, kar je ena prvotnih dejavnosti

kognitivne literarne kritike, prinaša dragocene koristi pri vzpostavljanju skladnosti tako, da odpira možnost medsebojnega pogovora obeh kultur.

VI.

Če je cilj kognitivne literarne kritike ustvariti novo interdisciplinarnost, dose- danje izmenjave bolj kot ponovno umerjanje odnosov med obema kulturama opredeljuje prenos znanja iz znanosti v literarne študije. Kaj lahko storimo, da to popravimo? Na področju nastane dilema. Po eni strani so poskusi integracije znan- stvenega in literarnega znanja polni znanstvenih redukcij literarnega; po drugi pa s poskusi ohranjanja literarnega znanja kot drugačnega, a enakopravnega področja raziskovanja tvegamo popolno izključitev iz hegemonskega diskurza in popolno marginalizacijo. Ob taki dilemi morajo literarne študije ne glede na zasnovo bolj odkrito braniti meje nepreverljivega znanja. Literarne študije bi se morale upreti temu, da jih postavijo za poddisciplino kognitivne nevroznanosti.

Kot je v odgovoru Snowu zatrdil Leavis, je literatura ločena od drugih predme- tov znanstvenega raziskovanja in ima lastne zakone, ki presegajo pozitivistične kal- kulacije. Vendar pa je pustil literarno znanje neopredeljeno ob domnevi, da obstaja splošno soglasje o tem, da je literatura »tretje področje«, na katerem se objektivno usklajuje s subjektivnim. Odsotnost sistematičnega zagovarjanja literarnega zna- nja je povzročila škodo, ne nazadnje zato, ker je znova utrdila podlago, podedo- vano iz razsvetljenstva, po kateri je bilo literarno ali širše rečeno estetsko znanje neopredeljivo, ker si je znanost posebej prilastila objektivno znanje. Brez nadalj- njega pojasnjevanja pa se prevladujoča domneva, da se literarno znanje nanaša zgolj na subjektivno, afektivno in impresionistično, še bolj utrdi. To ne pomeni, da privilegiramo vlogo objektivne oblike v literaturi, a degradiranje literature na spekulativno domišljijo, intuitivno imaginacijo in prekipevanje močnih občutkov ni nič manj dvomljivo dejanje, kot če skušamo popolnoma izbrisati afekt in izkušnje iz literarnih študij, kar je veljalo za določene smeri literarne teorije.

Literatura ni toliko Drugi znanstvenega racionalizma, zajemanje skrivnostnih in nedoločljivih izkušenj, ki ga znanstveni diskurzi postavljajo ob stran; kot je nakazal Leavis, je predvsem izziv za dualizem, ki je povzročil takšen razkol. »Tretje podro- čje«, o katerem je govoril Leavis, je bilo vedno temelj literature, ki nam je ponudil vrsto splošnega znanja, ki ni bilo očiščeno vsega posamičnega, če uporabimo izraz Dereka Attridgea. Kot je v izvrstnem, a spregledanem delu *Feeling and Form* dejala Suzanne Langer: »Čeprav se v umetnini razkriva značaj subjektivnosti, je sama po sebi objektivna: njen namen je konkretizirati življenje občutja.« (Langer, 1953: 374)

V tem pogledu dilema kognitivne literarne kritike ni nezdružljiva z dilemo, s katero se soočajo literarne študije na splošno. Cilj literature je navsezadnje ujeti resnico resničnosti – »granit« trdnih dejstev v »mavrico« občutkov, po besedah

Virginie Woolf.⁵ Uskladitev objektivnega znanstvenega stališča z osebnim območjem zasebnega občutka ni ideal, omejen na kognitivno literarno kritiko. Zato se morajo humanisti nadvse potruditi, da se povežejo z znanstvenimi raziskavami na vseh ravneh, ne le zato, ker znanstveni napredek ponuja priložnost za ponovno proučitev prejšnjih modelov uma, zastopanih v literaturi, in za pojasnitev – in morda celo razširitev – obstoječega literarnega znanja. Poleg tega je treba ta poskus nujno izvesti, če želimo ostati zvesti ciljem same literature, torej zajeti celotno človeško izkušnjo, tako subjektivni občutek kot objektivno obliko.

Ravnovesje sposobnosti, potrebnih za takšen monumentalni podvig, bo, če sploh bo, nastalo samo kot posledica dialoga, ki mora nujno vsebovati neuspešne poskuse, vzajemno nerazumevanje, kritiko in spreminjanje. Na tej stopnji interdisciplinarnosti se zdita najbolj nujna nenehno pojasnjevanje in ponovno potrjevanje tega, kaj je literarno znanje v odnosu do racionalističnega, empirističnega znanja.

Prevedla Polona Glavan

Literatura

- ARNOLD, MATTHEW (1974): *Literature and Science*. V *Philistinism in England and America*, Robert H. Super (ur.), 53–73. Ann Arbor: University of Michigan.
- CHURCHLAND, PATRICIA (1989): *Neurophilosophy*. Cambridge, MA: MIT Press.
- CUDDY-KEANE, MELBA (2010): *Narration, Navigation and Non-Conscious Thought: Neuroscientific and Literary Approaches to the Thinking Body*. *University of Toronto Quarterly* 79(2): 680–701.
- ELIOT, THOMAS S. (1921): *The Metaphysical Poets*. *Times Literary Supplement*, 20. oktober.
- EPSTEIN, RUSSELL (2004): *Consciousness, Art and the Brain: Lessons from Marcel Proust*. *Consciousness and Cognition* 13: 213–40.
- FISH, STANLEY (1980): *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- GOTTSCHALL, JONATHAN IN DAVID SLOAN WILSON (UR.) (2005): *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- HERNADI, PAUL (2002): *Why Is Literature: A Coevolutionary Perspective on Imaginative Worldmaking*. *Poetics Today* 23(1): 21–42.
- HUXLEY, THOMAS H. (1893): *Science and Culture*. V *Science and Education*, 134–159. London: Macmillan.
- JACKSON, TONY E. (2002): *Issues and Problems in the Blending of Cognitive Science*,

⁵ V eseju iz leta 1927 je Virginia Woolf opisala »resnico kot nekaj, kar je trdno kot granit«, »osebnost pa kot nekaj, kar je neotipljivo kot mavrica«; zanjo je bil cilj biografije »združiti oboje v eno samo brezhibno celoto«, doseči »trajno zvezo granita in mavrice« (Woolf, 2008: 93, 98).

- Evolutionary Psychology, and Literary Study. *Poetics Today* 23(1): 161–179.
- LANGER, SUZANNE K. (1953): *Feeling and Form*. London: Routledge.
- LEAVIS, FRANK RAYMOND (1972): Two Cultures? The Significance of Lord Snow. V *Nor Shall My Sword: Discourses on Pluralism, Compassion and Social Hope*, 41–74. London: Chatto and Windus.
- LODGE, DAVID (2000): *Consciousness and the Novel: Collected Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MEDAWAR, PETER BRIAN (1969): *Induction and Intuition in Scientific Thought*. London: Methuen.
- PINKER, STEVEN (2009): *Kako deluje um*. Tržič: Učila International.
- PINKER, STEVEN (2007): Toward a Consilient Study of Literature. *Philosophy and Literature* 31(1): 61–77.
- RICHARDSON, ALAN IN FRANCIS F. STEEN (2002): Literature and the Cognitive Revolution: An Introduction. *Poetics Today* 23(1): 1–8.
- SHEPHERD, GORDON M. IN SHEPHERD-BARR, KIRSTEN (1998): Madeleines and Neuromodernism: Reassessing Mechanisms of Autobiographical Memory in Proust. *Auto/Biographical Studies* 13(1): 39–60.
- SNOW, CHARLES PERCY (1993): *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TURNER, MARK (1996): *The Literary Mind: the Origins of Thought and Language*. Oxford: Oxford University Press.
- WAUGH, PATRICIA (1999): Revising the Two Cultures Debate: Science, Literature, and Value. V *The Arts and Sciences of Criticism*, D. Fuller in P. Waugh (ur.), 33–59. Oxford: Oxford University Press.
- WILSON, EDWARD O. (2005): Foreword from the Scientific Side. V *The Literary Animal*, J. Gottschall in D. Sloan Wilson (ur.), vii–xi. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- WOOLF, VIRGINIA (2008): The New Biography. V *Selected Essays*, D. Bradshaw (ur.), 95–100. Oxford: Oxford University Press.

Nevroestetika in nevrokinematografija: Branje možganov/filma skozi film/možgane¹

Abstract

Neuroaesthetics and Neurocinematics: Reading the Brain/Film through the Film/Brain

Temenuga Trifonova's article, translated into Slovene, offers a critique of neuroaesthetics and neurocinematics. Advocates of neurocinematics believe the turn to neuroscience will help film theory go beyond ideological, linguistic and psychoanalytic models, i.e. subject-positioning theories (SLAB theory: Saussure, Lacan, Althusser, Barthes), which draw a pessimistic picture of the subject as 'split' and 'trapped' both internally (by unconscious forces) and externally (by various ideological discourses, including the film apparatus itself). The author argues that by positing a looping effect between the brain and the screen, neurocinematics shows itself to be an extension of apparatus theory, although one rooted in neuroscience rather than in SLAB theory.

Keywords: neurocinematics, inter-subject correlation, cognitive film theory, social neuroscience, embodied simulation

*Temenuga Trifonova is Associate Professor of Cinema and Media Studies at York University in Toronto. She is the author of *Warped Minds: Cinema and Psychopathology* (2014), *European Film Theory* (2008), *Image in French Philosophy* (2007) and numerous scholarly articles. (temenuga@yorku.ca)*

Povzetek

Prevod članka Temenuge Trifonove podaja kritiko nevroestetike in nevrokinematografije. Zagovorniki nevrokinematografije trdijo, da bo obrat k nevroznanosti dejavnik, ki bo filmski teoriji pomagal preseči ideološke, lingvistične in psihoanalitične modele, torej teorije o umeščanju subjekta (teorija SLAB: Saussure, Lacan, Althusser, Barthes), ki dajejo pesimistično sliko o subjektu kot »razcepljenem« in »ujetem« tako od znotraj (prek sil podzavesti) kot od zunaj (prek različnih ideoloških diskurzov, kamor spada tudi sam filmski aparat). Avtorica meni, da se nevrokinematografija s predpostavljanim *učinka povratne zanke* med možgani in zaslonom izkaže za podaljšek teorije aparata, čeprav take, ki namesto na teoriji SLAB temelji na nevroznanosti.

Gljučne besede: nevrokinematografija, intersubjektivna korelacija, kognitivna teorija filma, socialna nevroznanost, utelešena simulacija

*Temenuga Trifonova je izredna profesorica kinematografskih in medijskih študij na univerzi York v Torontu. Je avtorica del *Warped Minds: Cinema and Psychopathology* (2014), *European Film Theory* (2008), *Image in French Philosophy* (2007) in številnih strokovnih člankov. (temenuga@yorku.ca)*

¹ Pričujoče besedilo je prevod članka Neuroaesthetics and Neurocinematics: Reading the Brain/Film through the Film/Brain, ki je izšel leta 2014 v *Cinema & Cie: International Film Studies Journal*, *Italy* XIV(22/23): 27–38.

Čeprav se neuroestetika uveljavlja kot revolucionarni pristop, pa nevroznanstvene raziskave pomenijo regresijo k modularnemu pristopu do raziskav o možganih, ki so prevladovali v obdobju *fin de siècle*, pred vzponom gestalt psihologije in pred razcvetom psihoanalize (Legrenzi, 2011: 7, 36). Zgodovina empirične estetike se navadno začneja s Fechnerjevo knjigo *Primer of Aesthetics* (1876), v kateri avtor poziva k drugačnemu, obrnjenemu pristopu k estetiki, tj. »od spodaj navzgor« – kot nasprotju idealističnega, metafizičnega koncepta estetske presoje, ki je prevladoval v tistem obdobju. Fechnerjev pristop je temeljil na znanstvenih raziskavah elementarnih lastnosti percepcije (Shimamura, 2012: 15). Pred pojavom fMRI (funkcionalno magnetnoresonančno slikanje) so tak obrnjeni pristop navadno uporabljali pri raziskavah kognitivne patologije: nevrologi so namreč proučevali strukturo in organizacijo možganov; z opazovanjem in proučevanjem poškodb na določenih delih možganov so poskušali dognati, kako lahko te poškodbe vplivajo na kognitivno funkcijo ter povzročijo prikrite vedenjske motnje.

Kljub nekaterim pozitivnim spremembam, kot je bil na primer premik od prvotnega ukvarjanja z vizualnimi lastnostmi umetniških del (prepoznavanje objekta) k čedalje večjemu poudarku na čustvih, ki jih umetniška dela sprožijo v opazovalcu (posebno težo so pripisovali empatiji in zrcalnim nevronom), se področje neuroestetike še vedno sooča z resnimi metodološkimi problemi. V eni od reprezentativnih fMRI-raziskav, ki se je osredinila na odzivanje možganov na umetniška dela, so udeležencem raziskave pokazali realistične in abstraktne slike, ki so jih že pred samo raziskavo ocenili kot grde, nevtralne ali lepe. Poskus je pokazal, da je bil orbitofrontalni možganski korteks aktivnejši, ko so udeleženci raziskave opazovali slike, ki so jih ocenili kot »lepe«, kot pa takrat, ko so opazovali slike, ki so jih ocenili kot »nevtralne«. Znanstveniki, ki so vodili raziskavo, so prišli do sklepa, da igra orbitofrontalni možganski korteks pomembno vlogo pri ocenjevanju lepote umetniških del (Shimamura, 2012: 22). Poskušali so dognati, kateri deli možganov se odzivajo na umetniška dela, in odkrili, da lepota umetniških del stimulira orbitofrontalni možganski korteks. Trdili so, da je določen del možganov, ki so ga izpostavili v prvem koraku, tisti predel, ki je odgovoren za *pripisovanje* lastnosti »lepote« umetniškemu delu. Tako so se »pretvarjali«, da ocenjevanja udeležencev *pred* fMRI-raziskavo, kjer so udeleženci slike že ocenili kot lepe, grde ali nevtralne, sploh ni bilo. V prvem koraku je bila referenčna točka samo umetniško delo: določena estetska kvaliteta (lepota) je dokazano izzvala odziv določenega dela možganov, kar pomeni, da je uporaba umetniškega dela (znanega dela enačbe) razkrila nekaj novega o možganih (neznanem delu enačbe). V drugem koraku pa so *bili kot referenčna točka postavljeni možgani sami in ne umetniško delo*: določanje kakovosti umetniškega dela (njegove lepote) je bilo odvisno od specifičnega dela možganov, kar pomeni, da so bili možgani tisti, ki so o umetniškem delu razkrili nekaj novega.

Nevroznanstveniki predlagajo navezovanje raziskovanja občutkov ugodja ob doživljanju umetnosti in neumetnosti na psihološke procese, kot so motivacija, vznburjenje in zadovoljstvo. Vse predmete, ki zbujajo občutke ugodja, obravnavajo

kot objekte estetskega doživetja, občutke ugodja (ki so povezani z evolucijskimi dejavniki) pa razumejo poenostavljeno v referenčnem okviru čustvenih in/ali konceptualnih *preferenc*: »Bolje se je motiti na strani zaobjetja kot pa izločitve, zato bomo estetiko obravnavali kot nekakšen 'hedoničen' odziv na čutno izkušnjo. Hedoničen odziv se nanaša na preferenčno presojo: določen objekt je opazovalcu lahko bolj ali manj všeč, zanj zanimiv ali nezanimiv, k objektu lahko pristopi ali pa se mu izogne.« (Shimamura, 2012: 4) Kot pa nas opominja George Dickie, so estetske lastnosti in estetske sodbe bolj stvar *konvencije* kot pa *psihološke vzročnosti* (Carroll, Moore in Seeley, 2012: 33). Raziskave o preferenčnem razvrščanju nam o estetskem izkustvu ne povedo ničesar: pomembna so sama *merila* estetske sodbe, ne pa dogovor naključne skupine začetnikov. Neuroestetika ne upošteva temeljne razlike med humanističnim in znanstvenim načinom obravnavanja in razmišljanja o umetnosti. Kot nas opomini Irving Massey, »subjektivna poročila o lastnostih posameznikove zavesti so dejanski podatki za znanstvenika, medtem ko je vsebina teh poročil irelevantna. [...] Status znanstvenih podatkov imajo lahko zgolj dogodki, ki so preverljivi iz perspektive tretje osebe.« (Massey, 2009: 23) Nevroznanstvena odkritja, kot so na primer zrcalni nevroni, nas privedejo do *filozofskih* vprašanj, na katera sama nevroznanost ne more odgovoriti: »Ali je naša celotna zaznava kontaminirana, če se tako izrazimo, z impulzom posnemanja? ... Je zaznavanje le drug izraz za posnemanje?« (ibid.: 26)²

Neuroestetika se ukvarja z možgani na podoben način, kot se teorije o specifičnosti medija ukvarjajo s konceptom medija: z uporabo pojmov »omejitev« in »možnosti«. Teorije o specifičnosti medija predvidevajo, da vsak medij opredeljuje določene inherentne lastnosti, ki omejujejo in obenem določajo obseg mogočih estetskih učinkov del v tem mediju. Na podoben način neuroestetika predvideva, da arhitektura človeških možganov omejuje našo percepcijo in spoznanje na specifične načine; nam ali onemogoča odzivanje na umetniška dela ali nas zavezuje, da se nanje odzovemo na (enako specifične) načine. Problem obeh pristopov, tako teorij o specifičnosti medija kot neuroestetike (ki je oblika teorije možganske specifičnosti), je v tem, da ne najdeta načina premoščanja vrzeli med teorijami razlage (trditvami) o ontologiji medija oz. o fizični sestavi možganov) in teorijami interpretacije (estetskimi sodbami). Vprašanje vrednosti – tako estetske kot moralne – na tako izpade iz domene nevroznanosti, saj, kot pravilno opaža Irving Massey, »človek ne more preliti vrednostne sodbe v dejavnike, ki vplivajo nanjo. [...] Naše vrednote in preference lahko celo določajo tisto, kar prepoznavamo kot vplive na odločitev samo.« (ibid.: 163)

² Karin Badt izraža podobno nestrinjanje: »Ali lahko s 'simulacijo' oziroma 'zrcaljenjem' resnično razložimo kompleksnost empatije ali našo zatopljenost v zgodbo, ki jo gledamo na zaslonu? Ko se identificiramo s filmsko akcijo, so lahko poleg posnemanja motoričnih gibov filmskih likov in kame-ru tu še drugi dejavniki. Na primer spomin.« (Badt, 2013)

Navedeni metodološki problemi kažejo na očitno *tavtološko* naravo neuroestetskih raziskav: prikazati namreč želijo le, da zbrani podatki o našem odzivu na umetniška dela – razumljena kot stimulans, ki je namenoma prirejen tako, da sproži navadne zaznavne, čustvene in kognitivne odzive – *potrjujejo* naše estetske sodbe o izbranih umetniških delih. Neuroestetika nam ne more povedati nič novega o tem, zakaj je umetnost »umetnost«. Zagovorniki neuroestetike predpostavljajo, »da so umetniška dela namenoma ustvarjena tako, da usmerijo pozornost opazovalca k opaznim estetskim kvalitetam; zato raziskave o tem, kako vizualna umetnost deluje kot *stimulans percepcije*, lahko pripomorejo tudi k razumevanju načina, kako deluje kot *umetniški stimulans*.« (Carroll, Moore in Seeley, 2012: 49) Zadnje tudi pripisuje skrivnostno metafunkcijo – sposobnost usmerjanja pozornosti k temu, zaradi česar so umetniška dela – *vsem* umetniškim delom. Eno se je spruševati, kako umetniško delo *usmerja pozornost* k temu, zaradi česar je umetniško delo, drugo pa, kaj je tisto, *zaradi česar je neko delo sploh umetniško delo*. Z neuroestetskega stališča namreč vsako umetniško delo poudarja zaznavne in kognitivne spretnosti, ki so bile potrebne, da je delo označeno kot umetniško delo: umetnost je samo sredstvo, s katerim se možgani reprezentirajo sami sebi. Vendar pa, kot nas opomni Gopnik, »osrednja funkcija možganov ... ni kontemplacija ali analiza lastnih dražljajev, načel, čustev in stanj.« (Gopnik, 2012: 136)

Ker neuroestetika ne more razložiti, na kakšen način navadno procesiranje vizualnih dražljajev privede do estetske sodbe, ugotavljam, da obravnava umetniško delo (glavne estetske učinke) in njegove »semantično opazne lastnosti« kot ekvivalentne: zaznavanje vizualnih lastnosti umetniškega dela je obenem že interpretiranje dela. Zlitje vizualnih in semantičnih lastnosti umetniškega dela je mogoče, če se opremo na koncept »pozornosti«, ki izhaja iz 19. stoletja, vendar se je pred kratkim znova pojavil tako v estetiki kot v teoriji filma. Koncept »pozornosti« je odigral osrednjo vlogo pri novi zasnovi norosti in duševnega zdravja v obdobju *fin de siècle*. Max Nordau je v delu *Degeneration* (1892) umestil norost v domeno ideacije, natančneje v *ločenost domene ideacije od domene dejanja (akcije)*:

Ta presenetljivi presek naravne povezave med idejo in gibanjem, med mislijo in delovanjem, ta ločenost organov volje in premikanja od organov konceptiranja in presoje, ki jih po navadi ubogajo, je sama po sebi dokaz najgloblje motnje celotnega mehanizma mišljenja. (Nordau, 1920: 183)

Degeneriranost je oblika *nepozornosti*, prelom v psihično-motoričnem aparatu stimulacije in odziva. »Degenerirani« možgani delujejo *neučinkovito*: prenehajo delovati kot sredstvo za nadziranje zunanjih dražljajev, tj. ne opravijo preizkusa pozornosti. »Ker možganske dejavnosti degeneriranih in histeričnih ljudi pozornost ne nadzoruje in ne omejuje, je ta muhasta, pa tudi brez cilja ali namena. Prek nenadzorovane igre asociacij se tako priključijo v zavest reprezentacije, ki se potem svobodno razbohotijo.« (ibid.: 52, 56) Vendar pa se je ob izidu Nordauovega

dela do tedaj uveljavljena hierarhija pozornosti in nepozornosti, zavednega in nezavednega, že začela spreminjati, kar dokazuje tudi vplivna študija Theodorja Ribota *The Psychology of Attention* (1890). Pozornost (in zavedanje), kot je trdil Ribot, je zaviralen mehanizem: »Normalno stanje zavedanja predvideva razpršenost, torej to, da možgani delujejo razpršeno. Pozornost predvideva koncentracijo in lokalizirano delovanje možganov.« (Ribot, 1890: 119) Na Ribota se je oprl Hugo Münsterberg, ki slovi kot predhodnik nevrokinematografije, in prav tako povezal koncept pozornosti s konceptom zavedne zaznave, ki jo je označil kot zaviralen mehanizem.

Kako se neuroestetika ukvarja s findsièclovsko idejo o pozornosti kot zaviralnem mehanizmu? Kot smo že videli, neuroestetika definira umetniška dela kot »strategije za pridobitev pozornosti, ki prinašajo dovolj informacij, da opazovalcu omogočijo obnovitev vsebine teh strategij skozi zaznavne površine.« (Carroll, Moore in Seeley, 2012: 57) »Pozornost« tu opravlja funkcijo posrednika: posreduje med procesiranjem »od spodaj navzgor« in »od zgoraj navzdol« ter med zavednimi in nezavednimi procesi. Dejansko je nevrokinematografija šla tako daleč, da je *pre-nesla pozornost na nezavedno*, tako da pozornosti ni več imela za »zaviralni mehanizem.« Lep primer prenašanja pozornosti na nezavedno je razprava Murraya Smitha o Flanaganovi študiji na temo »slušnega razcepljanja«, pojava, ki dokazuje, da subjekti zaznajo in procesirajo informacije, čeprav se zavedno ne spominjajo, da to počnejo:

Podatki iz nevroloških študij ... [kažejo] da zvok v desnem kanalu, ki mu ne namenjamo pozornosti, za hip sicer zavestno doživimo, vendar pa ne ustvarimo spomina na to hipno epizodo (čeprav informacijo v desnem kanalu semantično obdelamo) in v tem smislu postane del našega semantičnega spomina. (Smith, 2012: 85)

Torej je mogoče, da smo na nekaj pozorni, ne da bi se tega zavedali. Po Smithovih trditvah je pričakovati, da bodo ustvarjalci filmov uporabili te lastnosti našega slušnega zaznavanja, kar tudi počnejo: večkanalni zvok v filmih Roberta Altmana ali razcep med vizualno in slušno pozornostjo v filmih, kot je *Časovna koda* Mika Figgisa, sta mogoča prav zaradi tega specifičnega živčnega mehanizma. Tudi Patricia Pisters podobno razlikuje med konceptom »vnaprejšnjega zamaha« (*feedforward sweep* – kognicija od spodaj navzgor), ki je večinoma nezaveden, in konceptom »povratnega procesiranja« (*feedback processing* – kognicija od zgoraj navzdol), pri katerem se sprožijo ponavljajoče se interakcije in navezave na pretekle spomine. Tako kot Smith tudi Pisters trdi, da je mogoče, da nekaj ne pritegne naše pozornosti – v smislu, da o tem ne moremo poročati – zato, ker se nam pri vnaprejšnjem procesiranju zatakne, ali zato, ker ponavljajoče se procesiranje ni dovolj podrobno: »To bi namreč impliciralo, da ni vse, o čemer ne moremo poročati, nezavedno, pač pa da obstajajo zavestne izkušnje, ki obstajajo neodvisno

od tega, ali je mogoče o njih poročati ...» (Pisters, 2009: 233) Ko neuroestetika premakne pozornost na nezavedno, skuša premostiti »hermenevtično razliko« med percepcijo in interpretacijo vizualnih dražljajev tako, da nam sugerira, da pri dojemanju vizualnih dražljajev dejansko »procesiramo« veliko več, kot si sami predstavljamo, ter da vedno sproti interpretiramo dražljaje, tudi dražljaje, na katere nismo pozorni (o katerih ne moremo poročati). Pisters s svojim razumevanjem pomena medaljona v filmu *Iluzionist* (ki se mu bom posvetila pozneje) ponazarja mojo poanto.

Nevrokinematografija³ je nasledila nekatere probleme, ki sem jih opredelila z nevroznanstvenimi pristopi k umetnosti. Uri Hasson je v reprezentativni študiji s svojo ekipo izmeril podobnosti pri odzivih možganov skupine gledalcev na različne žanre filmov. Pri gledanju odlomka iz Hitchcockovega filma *Bang! You're Dead* se je 65 odstotkov frontalnega korteksa, dela možganov, ki igra vlogo pri pozornosti in percepciji, odzvalo pri vseh gledalcih na enak način, medtem ko je samo 18 odstotkov korteksa pokazalo podoben odziv, ko so si gledalci ogledali manj strogo urejene posnetke iz humoristične serije *Curb Your Enthusiasm*. Visoko raven korelacije med gledalci so razlagali kot znak visoke ravni nadzora, ki ga ima režiser nad občinstvom. Rezultate te in podobnih študij so že uporabili v nevromarketingu: *MindSign*, podjetje iz San Diega, uporablja nevrokinematografijo za izboljševanje filmskih napovednikov in prizorov (Hamzelou, 2010: 8–9).

Na podlagi predhodnih dognanj, da filmi lahko pripravijo možgane gledalcev do kolektivnega delovanja, so znanstveniki v drugi študiji uporabili metodo fMRI, s katero so snemali možgane ljudi in možgane opic vrste makak med gledanjem filma *Dober, grd, hudoben*. S to novo metodo, poimenovano *aktivna korelacija med vrstami*, so skušali identificirati območja v možganih, ki imajo podobne funkcionalne vloge pri različnih živalskih vrstah, pa tudi razumeti, kako bi se v preteklosti lahko razvijale kognitivne sposobnosti pri človeku. V študiji so ugotovili nekaj presenetljivih razlik pri vizualno kortikalnih območjih višjega reda:

Nekatera od območij, ki so se aktivirala pri obeh vrstah sočasno, so se nahajala na različnih lokacijah, medtem ko so se druga na ujemajočih se lokacijah sprožila ob različnem času, kar kaže, da so pri ljudeh razvila popolnoma nove funkcije. [...] To kaže, da človeški možgani niso samo bolj napredna verzija možganov opic in da so se nekatere funkcije morda izgubile ali premaknile na obstoječa ali evlucijsko nova območja. (Costandi, 2012)

V študiji druge vrste so merili odzivne čase pri fMRI med različnimi subjekti (intersubjektna korelacija, inter-SC) in primerjali odzivne čase pri istem subjektu,

³ Termin »nevrokinematografija« je skoval Uri Hasson; kot pa je prikazal Michele Guerra, zanimanje za možganske odzive na film sega vse do drugega desetletja 20. stoletja, še zlasti v delih francoskega zdravnika Édouarda Toulousa.

ki so mu vedno znova ponujali isti dražljaj (intrasubjektna korelacija, intra-SC). Zagovorniki teh metod verjamejo, da metodi inter-SC in intra-SC lahko uporabljamo kot »socialno nevroznanstveno« orodje za razlikovanje med nevronskimi procesi, ki so skupni vsem, in procesi, ki jih doživlja samo določena podskupina ali posameznik (Hasson, Malach in Heeger, 2010: 6). Slikanje možganov so uporabili tudi pri proučevanju odzivov gledalcev na različne žanre filmov: te študije so pokazale, da je gledanje grozljivk povezano s povišano ravno aktivnosti v amigdali (delu možganov, ki se odziva na grožnje in strah), medtem ko se med gledanjem melodram (ki zbujajo sočutje) aktivira možgansko območje insule (glej NeuroRelay, 2012).

V drugi študiji se napoveduje dobesedna uresničitev Münsterbergove zamisli o kinematografiji kot konkretizaciji naših duševnih funkcij. Münsterberg je v študiji *The Photoplay: A Psychological Study* iz leta 1916 trdil, da so tehnološke naprave, kot je na primer filmska kamera, sposobne reproducirati naše *duševne* funkcije, če niso izpolnjeni osnovnih materialnih pogoji za percepcijo: veliki plan na primer objektivizira duševno dejanje pozornosti, medtem ko retrospektiva objektivizira duševno dejanje spominjanja. Film tako preprosto izkoristi enega konstitutivnih vidikov našega normalnega psihičnega delovanja – njegovo ponovljivost. Münsterberg je videl psihični mehanizem, ki ga uporablja film, kot sicer speči mehanizem v *normalni* strukturi našega psihičnega aparata: film je v osnovi mogoč zato, ker se *normalni* um ravna po lastnih zakonitostih, ne pa po zakonitostih zunanjega sveta. Naš psihološki aparat (ki vključuje naše duševne funkcije, kot so pozornost, spomin in vzročno razmišljanje) je naravno »vzpostavljen« kot vmesnik s tehnološkimi aparati, kot je film; filmski aparat lahko tako reproducira naše duševne funkcije in jih projicira nazaj do nas, kot da bi obstajale »zunaj nas«, kot da bi bile breztelesne. Raziskovalci z univerze Berkeley so, kot je videti, pred kratkim priskrbeli vidne dokaze, ki govorijo v prid Münsterbergovi trditvi. Jacku Gallantu je s skupaj sodelavci uspelo rekonstruirati posnetke hollywoodskih filmskih napovednikov, ki so jih ljudje že videli (Anwar, 2011). Gallant in njegovi sodelavci upajo, da bodo to novo metodo lahko uporabili pri rekonstruiranju notranjih podob, kamor spadajo sanje in spomini. Udeleženci v študiji so si ogledali dva različna sklopa hollywoodskih filmskih napovednikov, medtem ko so jim s fMRI merili pretok krvi skozi vizualni korteks. Možgansko aktivnost so merili, medtem ko so udeleženci gledali prvi sklop filmskih posnetkov, in jo nato posredovali računalniškemu programu, ki se je sproti »učil« povezovati vizualne vzorce v filmu z ustrežno možgansko aktivnostjo. Možgansko aktivnost, ki jo je izzvalo gledanje drugega sklopa posnetkov, so uporabili za preizkus algoritma filmske rekonstrukcije: 18 milijonov sekund naključnih videoposnetkov s kanala YouTube so posredovali računalniškemu programu, dokler se ni »naučil« predvideti možganske aktivnosti, ki bi jo vsak posnetek najverjetneje zbudil v vsakem udeležencu. Sto posnetkov, za katere je računalniški program ugotovil, da so najbolj podobni posnetku, ki ga je udeleženec raziskave verjetno videl, so nato združili v nejasno, a prepoznavno rekonstrukcijo originalne filmske podobe.

Take študije dokazujejo, da nevrokinematografijo bolj zanimajo možgani kot pa kinematografija: kinematografija je samo sredstvo za proučevanje možganov. Vendar pa razlage o tem, kako možgani delujejo, ne smemo enačiti z razlago o tem, kaj misli um, ali zakaj to misli. V tem primeru vidimo, da nevrokinematografiji ne uspe izpolniti velike želje, da bi nadomestila starejše teorije o filmu. Študije intersubjektivne korelacije možganskih odzivov naj bi imele dve pomembni implikaciji: 1. nekateri filmi imajo moč, da »nadzirajo« odzive gledalcev – zgolj mehanična reprodukcija resničnosti naključnega, nestrukturiranega dogodka v resničnem življenju ne izzove skupnega odziva možganov, medtem ko z »nadzorom« znanstveniki preprosto mislijo, »da je sekvenca nevrlnih stanj, ki nam jih priključijo film, zanesljiva in predvidljiva, ne da bi ponujala kakršnekoli etične ali moralne sodbe o zaželenosti tovrstnih sredstev za nadzor«; 2. »če domnevamo, da so duševna stanja tesno povezana z možganskim stanjem, ... potem to pomeni, da je nadzorovanje možganov gledalcev enako kot nadzorovanje njihovih duševnih stanj, vključno z zaznavami, čustvi, mislimi in stališči.« (Hasson in dr., 2008: 1–26) Ironično pa je dejstvo, da nevrokinematografija postavi gledalca kot »umešččenega« na veliko bolj temeljni ravni kot v teoriji SLAB. Namesto da bi bili gledalci »umeščeni« prek ideološko sumljivega aparata ali prek različnih ideoloških državnih aparatov, so »umeščeni« prek arhitekture lastnih možganov. Linearne pripovedi in kanonične zgodbe tako niso več »zahodne ideološke iznajdbe«, ampak naj bi namesto tega »odsevale« osnovne poteze možganske arhitekture. Nevrokinematografija preprosto v drugačni obliki replicira zanikanje sposobnosti samostojnega odločanja, zato kritizira teorije umeščanja subjekta. Murray Smith, ki piše iz nevrokinematične perspektive, na primer vztraja pri stališču, da je naša »tradicionalna predstava o sebstvu zavajajoča na dva načina: ni interno poenotena (kar dokazujejo nevroznanstveni poskusi, ki so pokazali, da se človekova predstava o lastnem telesu lahko raztegne na drug subjekt ali celo prenese nanj), prav tako pa ni tako prostorsko omejena, kot si radi mislimo.« (Smith, 2012: 101) V nevrokinematografiji torej postaneta decentralizacija in fragmentacija subjekta SLAB »funkcionalna« v subjektivih možganih v obliki »specializiranih« sposobnosti obdelave. Namesto da bi nas »umeščale« podzavestne sile ali ideološki diskurzi, nas toliko bolj zahrbtno »umeščajo« naše lastne podosebne kognitivne sposobnosti:

Ne obstajamo torej kot osebe – namreč kot bolj ali manj koherentne, k cilju usmerjene, zavestne entitete –, pač pa so sposobnosti, ki jih prepoznavamo kot tipično lastne osebam, zgrajene iz množice podosebnih sposobnosti procesiranja, ki jih proučujejo na področju fiziologije in psihofiziologije z uporabo metod, kot so sledenje očesnim premikom (sunkovito premikanje oči), elektromiografija (premikanje mišic), GSR in nenazadnje fMRI ter druge metode slikanja možganov. (ibid.: 100)

Poleg tega si nevrokinematografija izposoja metodologijo prav tistih lingvističnih modelov, ki jih zanika. Torben Grodal nasprotuje lingvističnim modelom, ker preveč poudarjajo kulturne razlike, premalo pa »naše skupne utelešene nelingvistične izkušnje, [ki] oblikujejo podlago za transkulturno razumevanje.« (Grodal, 2009: 11) Torben Grodal trdi, da so številni duševni procesi, prek katerih se povežemo s filmom, neodvisni od jezika. Mogoče bi bilo sicer trditi, da lingvistično usmerjene teorije filma, ki poskušajo identificirati najmanjšo mogočo pomensko enoto v filmu, najdejo ustrezno analogijo v nevrokinematografski oživitvi doktrine cerebralne lokalizacije, ki izvira iz 19. stoletja, torej ideje, da višje kortikalne (duševne) procese lahko razcepimo na ločene funkcionalne enote in jih povežemo z ločenimi območji v možganih, tj. da obstaja vzporednica med konceptom *filmske slovnice* (razbijanjem večjih pomenskih enot na najmanjše mogoče pomenske enote) in konceptom *cerebralne lokalizacije* (razcepljanjem duševnih procesov na ločene funkcionalne enote in »lociranjem« specifičnih afektivnih odzivov v različnih delih možganov) oziroma metodo *kognitivnega odštevanja* (odštevanja enega možganskega odziva od drugega, tako da dobimo (domnevno) natančnejše rezultate pri poskusih, in razgradnje umetniškega dela na zbirko individualnih vizualnih dražljajev). Po besedah Irvinga Maseya (2009: 179) pa pomen umetniškega dela ne »pronica vse do ravni nevrona«.

Nevrokinematografija nam ne ponuja dinamičnega in holističnega poročila o gledalcih filma, kar je vsaj delno posledica tega, da daje prednost kogniciji od spodaj navzgor pred kognicijo od zgoraj navzdol, tj. zreducira »estetski odziv« na »motorični odziv«. Da bi razložil proces gledanja filma, Grodal predlaga metodo, ki jo imenuje tok PECMA (percepcija, emocija, kognicija in motorična akcija), model, ki se močno nagiba k senzorično-motoričnim odzivom: filmi niso »znamenja, ki naj bi jih razbiral«, temveč »vizualne iztočnice za simuliranje akcije« (osebno to vidim kot nevrokinematografsko različico ali obliko nevroestetskega zlitja »umetniško opaznih učinkov« s »semantično opaznimi potezami«). Ker Grodal daje prednost pripovedim, ki so usmerjene k cilju in temeljijo na akciji, in ki odsevajo motorično težnjo možganov, nas ne preseneti, da se mu zdi idealne medijske oblike videoigre in pripovedi virtualne resničnosti, če le ne ovirajo toka PECMA (kar se dogaja pri umetniških filmih). Predlaga celo, da lahko različne žanre »umestimo« v različne predele možganov ali v specifične faze toka PECMA: nekateri žanri so »še posebej močno utemeljeni na zaznavnih procesih« (abstraktni ali eksperimentalni filmi), drugi žanri nam »zbujajo čustva napetosti in čustva, ki so usmerjena k delovanju in cilju« (akcijski filmi), spet tretji pa »prinašajo sprostitve s pomočjo smeha« (komedije) (Grodal, 2009: 151). Tako kot Grodal tudi Gallese in Guerra menita, da so za kinematografijo bistveni motorični mehanizmi, ki podpirajo in usmerjajo vid – simulirano motorično obnašanje, ki ga imenujeta utelešena simulacija (US) – in ne skopofilija. Po njihovi trditvi je prvotni namen možganov ta, da se z njihovo pomočjo premikamo – in osnovne zgodbe, ki jih poznamo najboljše, so zgodbe o dogodkih v prostoru. Mehanizem zrcaljenja deluje tako v resničnem življenju kot

pri gledanju filmov. »Utelešena simulacija konstitutivno oblikuje vsebino percepcije in opredeljuje zaznani objekt v smislu motoričnih dejanj, ki jih lahko izvede, čeprav se objekt dejansko sploh ne premika.« (Gallese in Guerra, 2012: 186) Tako Murray Smith razlaga to, kar imenuje »anomalna napetost« (doživljanje tesnobe in napetosti ob misli, kako se bo zgodba iztekla, pa čeprav to vemo že vnaprej), s čimer nam ponudi še en primer podrejenosti estetskega motoričnemu odzivu. Če si suspenz predstavljamo samo v odnosu na kognicijo »od zgoraj navzdol«, si anomalne napetosti ne moremo razložiti; če pa razmišljamo o napetosti predvsem kot o produktu kognitivnega procesa »od spodaj navzgor«, si ta fenomen lahko razložimo. Kot trdi Murray, v primerih anomalne napetosti empatija prevlada nad napetostjo, saj doživljanje empatije podpirajo procesi »od spodaj navzgor« (aktivacija zrcalnih nevronov) (Smith, 2012: 80–106). Murrayeva razlaga preprosto domneva tisto, kar želi dokazati: telesne reakcije, kot so strah, groza ali gnus, podpirajo procesi kognicije »od spodaj navzgor«, *in prav zato* predhodna prepričanja ali znanje pri teh reakcijah nimajo nikakršne vloge.

Eden zanimivejših vidikov nevrokinematografije je apropiacija Deleuza, pri katerem zlitje ontologije filmske podobe z zgodovinsko specifičnimi žanri/gibanji (italijanski neorealizem in modernistična kinematografija iz 60. let 20. stoletja) najde protiutež na področju nevrokinematografije, kar je najbolj izrazito v primeru Grodalove evolucijske teorije in kinematografije »nevropodobe« Patricie Pisters. Kot trdi Grodal, utelešeni možgani niso le »telo, ki ga poganjajo ekscesi in skrivnostne freudovske travme in perverzije« (Grodal, 2009: 5), temveč tudi »praktične težave, s katerimi so se soočali že naši predniki« v boju, da se prilagodijo okolju. Eden filmskih žanrov – akcijski ali pustolovski film – še posebej odraža »ključne elemente čustvene dediščine, ki je človeku v preteklosti pomagala preživeti« (ibid.: 6), kar nam razloži njegovo trajno privlačnost. Ko Grodal Deleuzovo hierarhijo postavi na glavo, nam predstavi kinematografijo podobe-gibanja – zlasti akcijski film, ki stimulira senzorično motorično procesiranje, kot estetsko večvredno (»prijetnejšo«) od kinematografije podobe-časa; nepriljubljenost zadnje Grodal pripisuje njeni evolucijski nepomembnosti. Tako Grodal razvije razlago za rojstvo žanrov in njihov nadaljnji razvoj in priljubljenost glede na njihovo nagovarjanje »prirojenih čustvenih dispozicij«, kar avtomatično daje prednost določenim tipom čustvenih odzivov (adaptivnim, torej motoričnim odzivom) pred drugimi. Po njegovi razlagi je nihanje popularnosti žanra nemogoče; ko je enkrat »prirojena čustvena dispozicija« za fizično dejavnost umeščena kot primarna, je žanrom, ki so usmerjeni k akciji, avtomatično »zagotovljen« privilegiran položaj, medtem ko so »umetniški filmi«, ki kršijo osnovne čustvene in kognitivne sheme, obsojeni na najnižje kline na lestvici kinematografskega panteona.

V nasprotju z Grodalom, ki »bistvo« kinematografije enači s tipom filma, ki se najbolj ujema z motorično težnjo naših možganov, Pister prepoznava »nevropodobo« – podobo, ki omogoči naš vstop v »misli drugih« in tako dokaže njihov obstoj – kot tisto, kar izpolnjuje potencial kinematografije. Včasih razpravlja o »nevropo-

dobi« kot o podobi tretje vrste, ki sledi podobi-gibanju in podobi-času, ali pa deluje kot »okrepitev« podobe-časa. Drugič pa kinematografijo nevropodobe odkrito imenuje zgolj drugačen »žanr«, določi najizrazitejše lastnosti tega žanra in ga celo razdeli na nekaj podžanrov (Pisters, 2012: 25).⁴ Enako kot Deleuze, ki nam ponudi zgodovinsko razlago pojava podobe-časa – namreč to, da se nam ni uspelo prilagoditi na realnost po drugi svetovni vojni in se nanjo smiselno odzvati –, Pisters »izvor« nevropodobe pripisuje nedavnim odkritjem v nevroznanosti. Čeprav se Deleuze ne sklicuje eksplicitno na nevroznanost, Pisters meni, da filmsko-filozofski koncepti, ki jih razvija Deleuze, »dejansko povezujejo možgane in filmsko platno na imanenten način, večinoma zato, ker se je Deleuze v knjigah o kinematografiji navdihoval pri Bergsonu.« (Pisters, 2009: 226) Pisters ne priznava Bergsonove znane kritike poskusov »navezovanja« duševnega življenja na možgane. Bergson uporabi fotografijo kot razlago razmerja med možgani in duševnostjo tako, da primerja možgane z okvirom, um pa s sliko:

Okvir determinira nekatere lastnosti slike tako, da vnaprej eliminira vse, kar ni iste oblike in velikosti. [...] Prav tako je z možgani in zavestjo. Če so možgani pripravljeni na razmeroma preprosta dejanja – geste, stališča, premike –, v katerih naj bi se materializiralo kompleksno mentalno stanje, se bo duševno stanje popolnoma uglasilo s cerebralnim stanjem. Vendar pa obstaja množica različnih slik, ki bi se v ta okvir prav tako dobro prilegale; posledično možgani ne determinirajo mišljenja, zato je mišljenje v veliki meri neodvisno od možganov. (Bergson, 2007/1919: 42–43)

Pisters z napačnim razumevanjem Bergsona sproža enako problematično razumevanje filmskega občinstva. Pisters želi z navajanjem Münsterbergovih študij o optičnih iluzijah, v katerih je percepcija prikazana kot duševno dejanje, ki se samo delno navezuje na resničnost, dokazati, da filmi-uganke (*puzzle films*), na primer *Skrivnostna sled* in *Iluzionist*, (vnovič) mobilizirajo Münsterbergov uvid, da optične iluzije zbujajo dvom o percepciji, vendar pa napačno predpostavlja, da so optične iluzije ekvivalentne »miselnim igram«. Iz omenjenih filmov navede številne primere, vendar nobeden od njih nima ničesar skupnega z optičnimi iluzijami, temveč prej ilustrirajo režiserjevo manipulacijo zornega kota. Optična dvoumnost (nezmožnost določiti, katere lastnosti podobe so »resnične«) ni enaka hermenevtični dvoumnosti (nezmožnosti odločitve, katera interpretacija podobe, ki jo v optičnem pogledu dejansko vidimo kot nedvoumno, je resnična). Njeno razumevanje pomembnosti medaljona v filmu *Iluzionist* je lep primer tovrstnega zlitja optičnih prevar z miselnimi prevarami. Medaljon se pojavi v številnih prizorih skozi ves film,

⁴ Nevrotailerji (kot je film Andree Arnold *Red Road* iz leta 2006) in kinematografija delirija (ki dramatižira moči lažne in iluzorne percepcije) »lahko veljajo za podtip [podžanr] [žanra] nevropodobe« (ibid.: 113).

vendar njegov resnični pomen dojamemo šele pozneje: iz objekta pozornosti postane objekt zavedanja. Namesto da bi dokazala, da je medaljon tako »optična iluzija« kot objekt »miselne igre«, njena interpretacija preprosto potrjuje pomembnost, ki jo je Aristotel v *Poetiki* pripisal »prepoznavanju« (in »sreči opoteči«).

Pisters razume decentralizacijo (SLAB) opazovalca na nevralni ravni kot osvobajajočo: da, podobe sodobne kulture delujejo neposredno na naše možgane (filmsko platno nas ne more več »zaščititi«), vendar pa je »prednost« navezovanja duševnosti na možgane in nato delitve možganov na območja, vsakega s svojo specifično funkcijo, v tem, da se tako zasnovan subjekt ne more koherentno odzvati na resničnost (ali na kinematografijo) in ga zato ni mogoče »interpelirati«/»umestiti«. Pisters na novo interpretira potencialno pesimistično idejo o subjektu, ki je umeščen na nevralni ravni kot emancipator: *avtonomija afektov in zaznav* tako pridobi pomen skrivne »shizoanalitične moči«, ki se skriva prav v ranljivosti subjekta za »realnost iluzije«. Sklicuje se na nevrologijo in odkritja o naravi shizofrenije – da je shizofrenija možganska motnja, povezana z abnormalnimi sinaptičnimi povezavami in plastičnostjo – in tako opraviči shizofrene možgane kot pozitivno silo »upora« ravno zaradi njihove plastičnosti. Shizofreni možgani tako postanejo nekakšni »zgledni možgani« digitalne dobe: ker ne morejo delovati prek »normalnih« sinaptičnih povezav, obetajo »osvoboditev« izpod »tiranije« leve hemisfere in rešitev iz zanke psihoanalitičnega družinskega trikotnika (Pisters, 2012: 45).

Toda ali »nevropodoba« sploh obstaja? Osnovni primer nevropodobe, ki ga navaja Pisters, je uvodna sekvenca filma *Klub golih pesti*, v kateri je dobesedno prikazano »potovanje skozi možgane«: »Filma nič več ne gledamo skozi oči filmskih likov, kot je to v navadi pri podobi-gibanju in podobi-času, temveč se najpogosteje znajdemo v njihovem mentalnem svetu.« (ibid.: 14) Kaj nam omogoča tako navezovanje možganskih procesov na duševna stanja? Posebni učinki! Pisters poudarja, da so umetniki z oddelka za vizualne učinke in nevrologi, s katerimi so se posvetovali glede te sekvence, odkrili, da uporabljajo zelo podobne tehnike digitalne vizualizacije. Zato je zanjo *sama analogija med tehnikami reprezentacije možganov in tehnikami posebnih učinkov* (»ugnezdena trenutnost«) zadostna, da lahko enači možgane z duševnostjo. Razvoj filmske tehnologije (posebni učinki), ki omogoča vizualno reprezentacijo možganov, jemlje kot »dokaz«, da so take podobe možganov dejansko podobe subjektovega duševnega sveta.

Nevrokinematografija trdi, da bo obrat k nevroznanosti dejavnik, ki bo filmski teoriji pomagal preseči ideološke, lingvistične in psihoanalitične modele, torej teorije o umeščanju subjekta (teorija SLAB: Saussure, Lacan, Althusser, Barthes), ki dajejo pesimistično sliko o subjektu kot »razcepljenem« in »umeščenem« (ujetem) tako od znotraj (prek sil podzavesti) kot od zunaj (prek različnih ideoloških diskurzov, kamor spada tudi tudi sam filmski aparat). Torben Grodal na primer oporeka teorijam umeščanja subjekta, ker jim ne uspe pojasniti, kako se *kulturni diskurzi*, ki naj bi »umestili« subjekt, psihološko realizirajo v *posameznikih* (Grodal, 2009: 10). Nevrokinematografija obeta ponovno obogatitev subjekta s sposob-

nostjo samostojnega odločanja, vendar je ironično, da je večina fMRI-študij najbolj znana po »materialnih« dokazih, ki naj bi sprožili podobne možganske odzive med gledalci, zlasti pri hollywoodskih filmih, »kar dokazuje, da odziv naših možganov *ni tako individualen, kot bi radi verjeli*« (Badt, 2013). Ni toliko presenetljivo, da nevrokinematografiji ne uspe povrniti subjektu sposobnosti samostojnega odločanja, saj je prevzela nekatere od predpostavk teorije SLAB – predpostavke o razmerju med aparatom in estetskim objektom –, ki jo namerava kritizirati: subjekt je pri nevrokinematografiji »umeščen« prek aparata lastnih možganov namesto prek raznih ideoloških aparatov ali filmskega aparata samega.⁵ Strokovnjaki, ki so sledili poti Antonia Damasia, znanega pripadnika gibanja, ki je pozneje postalo znano kot »revolucija afekta«, pa tudi tisti, ki so zagovarjali »novi materializem«,⁶ prištevajo med svoje predhodnike Deleuza in Spinozo, ki sta predvidela nekaj najpomembnejših sodobnih odkritij nevroznanosti. Kot pa sem, upam, prikazala v tem članku, je »novi materializem« – ki ga tukaj predstavljata neuroestetika in nevrokinematografija – umeščen kot »posthumanističen« v svoji zavzetosti, da podeli nečloveškemu subjektu sposobnost samostojnega odločanja in vitalnost ter s tem prepozna njegov afektivni, etični in politični potencial, v resnici pa nadaljuje z nekaterimi predpostavkami in prepričanji, ki so temeljne značilnosti poststrukturalizma, čeprav naj bi po lastnih trditvah »deantropomorfiziral« filozofijo, estetiko in filmsko teorijo.

Prevedla Stanislava Haložan

Prevod je pregledala Polona Glavan.

⁵ Težave, ki jih imajo tako teorije o umeščanju subjekta kot tudi nevrokinematografija, lahko morda razumemo kot primere nepremostljivih razlik med hermenevitičnimi in razlagalnimi teorijami, dvema »jasnima teoretičnima pristopoma, ki delujeta popolnoma različno: hermenevitične teorije skušajo opisovati, razlagati ali analizirati s sklicevanjem na druge interpretativne skupnosti, medtem ko skušajo teorije razlaganja predstaviti vzročne razlage, ki rešujejo teoretične probleme ali pa se vključujejo v uveljavljene sklope empiričnega znanja.« (Sinnerbrink, 2011: 24)

⁶ Med najvidnejša dela, ki skušajo preseči poststrukturalizem s promoviranjem različnih verzij »novega materializma«, ki so se povezale zaradi ponovnega odkritja Deleuza in Spinoze, spadajo: Damasio, 2003; Morrison Ravven, 2003; Gaffney, 2010; Coole in Frost, 2010; Bennett, 2010; Bogost, 2012; Barrett in Bolt, 2013. »Novi materializem« so kritizirali zaradi redukcionističnih in antihumanističnih teženj. Sarah Ahmed na primer trdi, da »novi materializem« snov umešča kot »idu podoben fetišističen predmet (*it-like fetish object*)«, medtem ko strateško ignorira prejšnja teoretična dela o telesu in snovi, npr. fenomenološke študije in feministična dela o utelešenju. Za kritiko filozofije Deleuza glej Descombes, 1980; Sokal in Bricmont, 1999; Badiou, 1997; 2013; Rancière, 2006; 2004; Žižek, 2004; Hallward, 2006. Med najpomembnejše kritike »novega materializma« in nevroznanosti spadajo: Tallis in Mankind, 2011; Nagel, 2012; Satel in Lilienfeld, 2013; Burton, 2013; Rose in Abi-Rached, 2013. Za bolj uravnotežen pogled na nevroznanost glej Churchland, 2013.

Literatura

- ANWAR, YASMIN (2011): Scientists Use Brain Imaging to Reveal the Movies in Our Minds. *UC Berkeley News Center*, 22. september.
- BADIOU, ALAIN (1997): *Deleuze: The Clamor of Being*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BADIOU, ALAIN (2013): *Cinema*. Cambridge: Polity press.
- BADT, KARIN (2013): Mirror Neurons and Why We Love Cinema: A Conversation with Vittorio Gallese and Michele Guerra in Parma. *Huffington Post*, 13. maj.
- BENNETT, JANE (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
- BARRETT, ESTELLE IN BARBARA BOLT (UR.) (2013): *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*. New York: I. B. Tauris.
- BERGSON, HENRI (2007/1919): *Mind-Energy*. New York: Palgrave Macmillan.
- BOGOST, IAN (2012): *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BURTON, ROBERT (2013): *A Skeptic's Guide to the Mind: What Neuroscience Can and Cannot Tell Us About Ourselves*. New York: St. Martin's Press.
- CHURCHLAND, PATRICIA S. (2013): *Touching a Nerve: The Self as Brain*. New York: Norton.
- COOLE, DIANA IN SAMANTHA FROST (UR.) (2010): *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham: Duke University Press.
- COSTANDI, MO (2012): Spaghetti Western Reveals Differences Between Human and Monkey Brains. *The Guardian*, 5. februar. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/science/neurophilosophy/2012/feb/05/1> (15. september 2016).
- CARROLL, NOËL, MARGARET MOORE IN WILLIAM SEELEY (2012): The Philosophy of Art and Aesthetics, Psychology, and Neuroscience. V *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, A. Shimamura in S. Palmer (ur.), 31–62. Oxford: Oxford University Press.
- DAMASIO, ANTONIO (2003): *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow, and the Feeling Brain*. New York: Vintage.
- DESCOMBES, VINCENT (1980): *Modern French Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GAFFNEY, PETER (UR.) (2010): *The Force of the Virtual: Deleuze, Science, and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GALLESE, VITTORIO IN MICHELE GUERRA (2012): Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 3: 183–210.
- GOPNIK, BLAKE (2012): Aesthetic Science and Artistic Knowledge. V *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, A. Shimamura in S. Palmer (ur.), 29–159. Oxford: Oxford University Press.
- GRODAL, TORBEN (2009): *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford University Press.

- HALLWARD, PETER (2006): *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. London: Verso.
- HAMZELOU, JESSICA (2010): Brain Imaging Monitors Effect of Movie Magic. *New Scientist* 207(2777): 8–9.
- HASSON, URI, RAFAEL MALACH IN DAVID J. HEEGER (2010): Reliability of Cortical Activity during Natural Stimulation. *Trends in Cognitive Sciences* 14(1): 40–48.
- HASSON, URI, OHAD LANDESMAN, BARBARA KNAPPEMEYER, IGNACIO VALLINES, NEVA RUBIN IN DAVID J. HEEGER (2008): Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections* 2(1): 1–26.
- LEGRENZI, PAULO (2011): *Neuromania: On the Limits of Brain Science*. Oxford: Oxford University Press.
- MASSEY, IRVING (2009): *The Neural Imagination: Aesthetic and Neuroscientific Approaches to the Arts*. Austin: University of Texas Press.
- MORRISON RAVVEN, HEIDI (2003): Spinozistic Approaches to Evolutionary Naturalism: Spinoza's Anticipation of Contemporary Affective Neuroscience. *Politics and the Life Sciences* 22(1): 70–74.
- MÜNSTERBERG, HUGO (1970/1916): *The Photoplay: A Psychological Study*. Mineola: Dover Publications, Inc.
- NAGEL, THOMAS (2012): *Mind and Cosmos: Why the Materialist Neo-Darwinian Conception of Nature Is Almost Certainly False*. Oxford: Oxford University Press.
- NEURORELAY (2012): *Neuro Your Movies!*, 30. marec. Dostopno na: <http://neurorelay.com/2012/03/30/neuro-your-movies/> (30. september 2016).
- NORDAU, MAX (1920/1892): *Degeneration*. London: Heinemann.
- PISTERS, PATRICIA (2009): Illusionary Perception and Cinema: Experimental Thoughts on Film Theory and Neuroscience. V *Deleuze and the New Technology*, M. Poster in D. Savat (ur.), 224–240. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- PISTERS, PATRICIA (2012): *The Neuro-Image: A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
- RANCIÈRE, JACQUES (2004a): *Film Fables*. Oxford: Berg Publishers.
- RANCIÈRE, JACQUES (2004b): Is There a Deleuzian Aesthetics? *Qui Parle* 14(2): 1–14.
- RIBOT, THEODOR (1890): *The Psychology of Attention*. Chicago: The Open Court Publishing Company.
- ROSE, NIKOLAS IN JOELLE M. ABI-RACHED (2013): *Neuro: The New Brain Sciences and the Management of the Mind*. Princeton: Princeton University Press.
- SATEL, SALLY IN SCOTT O. LILIENTHAL (2013): *Brainwashed: The Seductive Appeal of Mindless Neuroscience*. New York: Basic Books.
- SHIMAMURA, ARHUR (2012): Toward a Science of Aesthetics. V *Aesthetic Science: Connecting Minds, Brains, and Experience*, A. Shimamura in S. Palmer (ur.), 3–31. Oxford: Oxford University Press.
- SINNERBRINK, ROBERT (2011): *New Philosophies of Film: Thinking Images*. London: Continuum.
- SMITH, MURRAY (2012): Triangulating Aesthetic Experience. V *Aesthetic Science*:

- Connecting Minds, Brains, and Experience*, A. Shimamura in S. Palmer (ur.), 80–106. Oxford: Oxford University Press.
- SOKAL, ALAN IN JEAN BRICMONT (1999): *Fashionable Nonsense*. New York: Picador.
- TALLIS, RAYMOND IN APING MANKIND (2011): *Neuromania, Darwinitis and the Misrepresentation of Humanity*. Durham: Acumen Publishing.
- ŽIŽEK, SLAVOJ (2004): *Organs without bodies: on Deleuze and consequences*. New York: Routledge.



ZNANOST V OBLIKOVANJU

Foto: Alan Dunning, Paul Woodrow in Morley Hollenberg

Znanost v oblikovanju

Izuma letala, telefona, električne luči in radia ni nihče naročil. Zgolj samoiniciativa petih posameznikov je spodbudila našete inovacije, ki so svet predrugačile in zmanjšale. In v tem leži nepričakovana učinkovitost sicer nevidne, toda vsesplošno nalezljive oblikovalsko-znanstvene revolucije. Politika je inherentno zgolj dodatek, ki sledi omenjeni revoluciji. Kljub temu zgodovinsko dokazljivemu dejstvu pa svetovna javnost rešitve za svetovne probleme še naprej išče izključno pri politikih in njihovih ideologijah.

R. Buckminster Fuller

V knjigi *The End of Science* (1996) John Horgan primarno nalogo čiste znanosti prepozna v iskanju odgovora na vprašanje, zakaj smo tu. Izhajajoč iz dane premise izpelje, da bo znanost z odgovorom na vprašanje hkrati dosegla tudi svoj konec. Povedano drugače, ko (oziroma če) bo področje znanosti doseglo svoj cilj, se bo po Horganovem mnenju soočilo s svojo končnostjo.

Z določitvijo naloge čiste znanosti se v kontekstu pričujočega tematskega sklopa hkrati poraja vprašanje o primarni nalogi t. i. čistega oblikovanja. Večina oblikovalcev bi primarno nalogo oblikovanja najverjetneje prepoznala v reševanju problemov. Avstralski teoretik in filozof Tony Fry pa gre v razumevanju reševanja problemov še korak dlje. V knjigi *Becoming Human by Design* (2012) obli-

kovanje postavi v središče našega nastajanja. Če si dovolim grobo poenostavitev njegove teze, Fry v omenjeni knjigi dokazuje, da smo od trenutka, ko smo v kamnu videli nekaj več (orodje/orožje), pravzaprav začeli oblikovati. To je bil začetek preoblikovanja našega okolja. Fryeva teza pa se tu ne konča, temveč se pravzaprav šele začne. Namreč, od trenutka, ko z oblikovanjem preoblikujemo naše okolje, nas na novo preoblikovano okolje preoblikuje nazaj. Nas spremeni. In v tem je bistvo njegove teze *oblikovanja kot središča našega nastajanja*. Ko se zaradi spremenjenega okolja spremenimo tudi mi, se nam namreč vsakič znova ponovno odpre možnost za novo razumevanje in posledično nadaljnje preoblikovanje sveta okoli nas. V nasprotju s področjem znanosti Fry z določitvijo primarne naloge oblikovanja področje oblikovanja postavi v območje neskončnosti. V območje nenehnega spreminjanja, razvoja in (tudi posledično) nenehnega reševanja problemov.

Obe tezi pa postavita dodatno vprašanje. Mar nas v nenehno preoblikovanje okolja ne sili ravno zgoraj zastavljeno vprašanje, *zakaj smo tu* (in vsa druga, še neodgovorjena vprašanja)? Mar niso prav neodgovorjena vprašanja tista, ki nas danes ženejo, nam tvorijo okvir motivacije za preoblikovanje okolja? Še več: bomo s potencialnimi odgovori na zastavljena vprašanja hkrati izpolnili nalogo tako čiste znanosti kot tudi čistega oblikovanja? Se bo torej na ta način s svojo končnostjo soočilo tudi oblikovanje? Preverjanje smiselnosti nadaljnega preoblikovanja naj v tem hipu ostane še odprto. Recimo, da se odgovor o potencialni končnosti oblikovanja skriva v odgovoru na temeljno vprašanje, *zakaj smo tu*.

Nam pa Fryeva teza v povezavi s Horganovo predpostavko naloge znanosti omogoči še nekaj. Omogoči nam, da obe področji povežemo, če ne celo povsem prepletemo. Namreč, znanost več kot očitno potrebuje oblikovanje, da bi lahko na zadano vprašanje ponudila odgovor. Potrebuje nadaljnje preoblikovanje okolja in nas, potrebuje nadaljnje nastajanje nas samih. Še več, brez primarnega, onotološkega, t. i. protooblikovanja, o znanosti kot področju sploh ne bi mogli govoriti. Gre torej za specifično sožitje, za potrebo po sobivanju, sodelovanju. Pa čeprav zadnje v številnih primerih temelji na povsem nezavedni ravni. In ta nezavednost se kaže tako na področju znanosti kot v oblikovanju. Soočamo se z nedorečenostjo, s sobivanjem dveh področij ali celo vpetostjo enega področja v drugo – in prav ta nedoločnost nas čedalje bolj bega. Predvsem oblikovalce. S profesionalizacijo poklica (po industrijski revoluciji) se je namreč oblikovanje kot poklic znašlo na razpotju. Ni se namreč umestilo v področje znanosti, prav tako pa ne v področje umetnosti.

Gre seveda za področji, ki sta bili do takrat že dodobra uveljavljeni.

Opravka imamo z izjemno zanimivim paradoksom: oblikovanje kot središče našega nastajanja nenadoma ostane zunaj tistega, česar brez ontološkega oblikovanja pravzaprav sploh ne bi bilo. Z »uveljavljenimi« področji se na novo vzpostavljen profesionaliziran poklic oblikovanja nenadoma ne ujema v celoti. V očeh znanosti in umetnosti postane le še ena od dejavnosti, ena od veččin. Zato ni čudno, da se z vprašanjem razmerja med enim in drugim področjem nenehno porajajo polemike in nestrinjanje.

Pričujoči sklop načjenja prav omenjeno preverjanje. Izbrano tematiko preiščeno načjenja – tako s stališča oblikovalske teorije kot s stališča znanstvenikov, katerih delo in teorijo bi poklicni oblikovalci najverjetneje označili za teorijo in/ali prakso oblikovanja (ali vsaj za nekaj, kar je v tesni povezavi z obema). Namerno torej opozarjamo na heterogene vidike razumevanja odnosa znanosti do oblikovanja, oblikovanja do znanosti in enigmatičnosti njunega razlikovanja, prepletanja ali enačenja. Namreč, heterogenost glasov v tem hipu najbolje odslikava obstoječe stanje, odslikava različnost v razumevanju oblikovanja in njegove vloge in razmerja do znanosti. Hkrati pa zbrani prispevki s svojo različnostjo odpirajo novo področje, odpirajo nadaljnji diskurz in kažejo še na eno bistveno značilnost oblikovanja – njegovo vseprisotnost. Sledeč Fryevi tezi bi namreč prav v vsem – če bi se vrnili nazaj po korakih razvoja – našli sledi prvih preoblikovanih kamnov.

Literatura

FRY, TONY (2012): *Becoming Human by Design*. London in New York: Berg.

HORGAN, JOHN (1996): *The End of Science. Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age*. London: Abacus.

Oblikovanje: iskanje misli in/ali smisla?

Abstract

Design: pursuit of thought and/or meaning?

If Clive Dilnot was right in saying that design practice is not oriented towards gaining knowledge, but is instead an immanent human activity, focused on the anticipation of needs, which are in turn addressed through the process of translation, than design activity can be construed as, first and foremost, a pursuit of meaning. The idea of will is thus pivotal in design and is immediately expressed through action (that is to say, a product or service). However, any such claim automatically highlights – as implied by the title – the opposite side of the dilemma. Namely: by placing design on the side of meaning, are we not, in fact, saying that design does not think? Or, conversely: since it does not abolish meaning, is it safe to presume that design thinks?

Keywords: design, design thinking, a means to knowledge, potentialities

Barbara Predan is author or co-author of several books, lecturer at Academy of Fine Arts and Design (University of Ljubljana) and director of the Institute of Design, an academic research organization. (predan@siol.net)

Povzetek

Če drži trditev Cliva Dilnota, da oblikovalska praksa ni usmerjena v pridobivanje znanja, temveč gre za imanenco človekove aktivnosti pri iskanju najboljše mogoče anticipacije potrebe, katere zadovoljevanje gradimo prek procesa prevajanja, potem lahko oblikovalski aktivnosti pripišemo predvsem zadovoljevanje smisla. V oblikovanju je torej ideja volje osrednja in ta takoj najde izraz v dejanju (produktu ali storitvi). S takšno trditvijo pa – kot nam nakaže že naslov pričujočega besedila – opozorimo na nasprotno stran dileme, in ta je: ali s tem, ko oblikovanje postavimo na stran smisla, hkrati izrekamo, da oblikovanje ne misli? Ali ravno narobe, ali zato, ker ne izničuje smisla, oblikovanje tudi misli?

Ključne besede: oblikovanje, oblikovalsko mišljenje, sredstvo znanja, potencialnosti

Barbara Predan je avtorica in soavtorica več knjig, predavateljica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje in direktorica znanstvenoraziskovalnega Inštituta za oblikovanje. (predan@siol.net)

Preden se posvetim premisleku o vprašanju v naslovu prispevka, se bom na kratko ustavila pri širšem kontekstu, v katerega se vprašanje umešča, ali bolje, iz njega izrašča. Gre za kontekst, ki ga pred nas postavlja dani sklop: premislek o stroki oblikovanja v razmerju do znanosti. To, kar me v tem kontekstu primarno zanima, so vprašanja: Zakaj stroko oblikovanja razmerje z znanostjo sploh muči? O kakšnem odnosu med oblikovanjem in znanostjo govorimo? Gre morda za željo, da bi stroka določenemu področju pripadala, ali gre primarno za težnjo po izboljšanju statusa stroke? Ali če zastavim vprašanje drugače: Zakaj je (vsaj na prvi pogled) za stroko oblikovanja tako pomembno, da nečemu pripada, se v nekaj umešča, ji je podeljeno priznanje drugega? Ob vedenju, da si istih vprašanj stroka ne zastavlja le v kontekstu znanosti, temveč tudi v kontekstu umetnosti.

Najpreprostejši odgovor na nanizana vprašanja se zdi podoben tistemu, ki ga je mogoče zaslediti na področju jezikoslovja. Natančneje, na področju nekritičnega sprejemanja novih besed iz tujega jezika. Že nekaj časa se tako laična kot strokovna javnost nagibata k sprejemanju angleških pojmov v številne obstoječe jezike zaradi tako imenovane »večje teže«, ki jih izrazi nosijo v svetovnem merilu. Po jezikoslovcu Davidu Crystalu je to najpogostejši kriterij za prevzem tuje besede. Tuje besede prevzemamo iz tako imenovanega jezika moči, ker si želimo tudi sami postati močni (Stabej, 2002).

Enako hlepenje bi lahko ob površnem pogledu pripisali stroki oblikovanja. Hlepi po umestitvi v eno od področij – v želji po vzpostavitvi »večje teže«, v želji postati močnejša, kar v slovarju oblikovanja pogosto pomeni željo po vzpostavitvi enakopravnega glasu. Zadnje kaže na manko, frustracijo, ki se morda poraja tudi zaradi omenjene neumeščenosti. Vsakič znova se namreč izkaže, da oblikovanje kljub dejstvu, da ima določene značilnosti obeh področij (znanosti in umetnosti), obe pogosto tudi preči. Glavni namen pričujočega besedila je torej pokazati na prečenja, na neujemanja, izpostaviti mejnosti ter po poti skušati odgovoriti na naslovno vprašanje. Ob zavedanju, da stroka prav zaradi svoje mejnosti nenehno ostaja na obrobju, brez primarnega področja delovanja.

Ostajanje na margini pa se v praksi ne kaže le v izgubi enakopravnega glasu, temveč tudi v dejstvu, da oblikovanje kot tako pogosto ni obravnavano z enakim odnosom oz. na enaki raziskovalni ravni¹ kot druge znanstvene ali umetniške stroke. Zadnje se kaže v tem, da oblikovanju največkrat sploh ni priznan status znanja, status védenja.² Povedano drugače, stroki ni priznано ustvarjanje novega znanja,

¹ Poudariti je treba, da tudi v stroki oblikovanja obstajajo številni glasovi, ki oblikovalsko prakso izključujejo iz področja (znanstvenega) raziskovanja. Bežno se bom te teme dotaknila v nadaljevanju besedila.

² S trditvijo poudarjam stanje dihotomije. Po eni strani seveda ne moremo zanikati obsežnega korpusa znanja, ki ga je oblikovalska stroka razvila med profesionalizacijo, hkrati pa je prav ta korpus znanja pogosto v službi razumevanja prakse. Clive Dilnot v besedilu *The State of Design History* poudarja prav to. Zapiše, da se zgodovina in teorija oblikovanja v večji meri ukvarjata s proučevanjem aktivnosti profesionalnega oblikovanja. Da torej ne gre za znanstveno aktivnost kot tako,

saj gre za večino, ki v oblikovanje izdelkov in storitev sofisticirano prevaja ter aplicira znanja drugih strok. Oblikovanju torej drugi odkazujejo mesto delovanja. Ali natančneje, odkazano mu je mesto poustvarjanja. Mesto, ki ga je mogoče razumeti tudi le kot podrejen položaj, kot eno od orodij, eno od specializacij v smislu golega apliciranja védenja drugih strok. Naj se zadnje večini znanstvenih ali umetniških strok zdi še tako samoumevno, v oblikovalski stroki v danih pozicijah nenehno sledimo stanju nelagodnosti, stanju neujemanja s položajem, v katerega oblikovanje potiskajo drugi.

V danih okoliščinah se zastavljanje vprašanj in obravnavanje razmerij do področja, ki bi mu stroka potencialno lahko pripadala, poraja vse od profesionalizacije discipline.³ Po eni strani v stroki sledimo hlepenju, da bi stroka nečemu pripadala, da bi bila zato močnejša in enakopravnejša, po drugi strani pa jo v trenutku, ko ji je dodeljeno področje, ki bi mu potencialno lahko ali bi mu celo morala pripadati, to dejstvo spodbudi k definiranju mejnih področij lastnega delovanja. To je tistih točk, kjer stroka začrtano področje preči, se na njihovi podlagi upira prilagoditvi in se začne boriti za sebi lastne značilnosti.

Poskus umestitve nove discipline

Pomenljivo je, da praktični primer zadnjega najdemo že na samem začetku profesionalizacije oblikovanja. Najdemo ga v teoriji in praksi oblikovalca Williama Morrisa, ki je deloval v drugi polovici 19. stoletja; zelo zgodaj se je uprl pretesnemu plašču umestitve oblikovanja na področje umetnosti, katerega domicil se že v izhodišču ni zdel povsem pravi, saj so novo disciplino zato, da bi se razlikovala od drugih umetniških strok, na področje umestili s pridevnikom »uporabna«. Po Morrisovem mnenju so hoteli s tako umestitvijo novo disciplino primarno označiti kot nekaj, kar je bližje materialnemu kot pa duhovnemu (Morris, 1882). Torej, nova disciplina se že s samim poimenovanjem *uporabna umetnost* »vključi« v področje umetnosti z razločitvijo. Povedano drugače, s poimenovanjem je bilo mogoče že v izhodišču vključitve razbrati izključitev, tj. lastnost tujega. Ustvarila se je namreč jasna distinkcija med *uporabno* novinko v »danem« širšem kontekstu področja in tako imenovano »neuporabno«, duhovno umetnostjo.

Na problem takšnega pristopa je Morris opozoril v besedilu z zgovornim naslovom *The Lesser Arts of Life* (ibid.). V njem je odprl problem ignoriranja pomena

temveč za raziskovanje rezultatov in samega procesa (metodologije) oblikovanja (Dilnot, 1989: 221). Pričujoče besedilo skuša opozoriti na vlogo in pomen obstoječe druge plati.

³ Tudi razumevanje, kdaj formalno začnemo govoriti o oblikovanju kot o novi disciplini, v stroki ni zakoličeno. Tu bom sledila tezi, da je možnost za novo disciplino ustvarila industrijska revolucija konec 18. stoletja, ko se (poenostavljeno rečeno) v procesu dela začne ločevati med tistim, ki izdelek zasnjuje, in drugim, ki izdelek izdela. Prvi pozneje postane znan pod imenom oblikovalec/oblikovalka.

in ukvarjanja s to materialno disciplino, že v izhodišču opredeljeno kot manj pomembno, in to kljub temu, da se ravno ta druga plat umetnosti, t. i. uporabna umetnost, ukvarja s stvarmi, brez katerih si življenja ne moremo predstavljati. Izhajajoč iz dane premise je Morris v naslednjih predavanjih z razpravljanjem o pomenu uporabne umetnosti vsakič znova podvomil o – s strani matične («neuporabne») umetnosti – postavljenih mejah delovanja lastne stroke.

Burne polemike je sprožil s predavanjem *Art, Wealth, and Riches* (Morris, 1883). Po pisanju J. W. Mackaila je javnost na omenjenem predavanju z navdušenjem sprejela Morrisove napotke o umetnosti in dekoraciji, povsem pa zavrnila njegovo kritiko njihovega načina življenja. Vprašali so ga, ali s svojim razmišljanjem morda ne prestopa meje umetnosti. Morris jim je na očitke odgovoril z besedami: »Namen mojega predavanja je bil, da zastavim vprašanje, ki se ne dotika zgolj umetnosti. Še zlasti sem želel poudariti, da je vprašanje uporabne umetnosti družbeno vprašanje, saj vključuje veselje in bedo večjega dela skupnosti.« (Mackail, 2008: 98–99) Oblikovanje skozi ukvarjanje z razumevanjem in reševanjem človekove potrebe prek generiranja materialnega po Morrisu presega mejo umetnosti in vstopa v področje družbe ter tako ne preoblikuje le njenega okolja, temveč tudi naša razmerja znotraj nje. Morris gre v svojih razmišljanjih celo tako daleč, da verjame, da je z razumevanjem našega razmerja do dela v kontekstu gradnje družbenega okolja mogoče podvomiti o obstoječi družbeni ureditvi ter na podlagi novih dognanj zgraditi boljše, za vse enakopravnejšo družbo.

Že iz teh kratkih, iz predavanj in člankov iztrganih misli avtorja lahko izluščimo pojme, ki s stališča teorije in prakse oblikovanja že več kot sto trideset let presegajo postulate področja umetnosti. Ti so: uporabnost, materialnost, nujnost – neizogibnost – potreba, skupnost, gradnik družbe. Takšno preseganje danega pa je bilo ključno za nadaljnje ustvarjanje dvoma o umeščanju oblikovanja v področje umetnosti.

Če ne gre za umetnost, ali gre torej za znanost?

Enako kot pri umetnosti so tudi v razmerju med znanostjo in oblikovanjem posamezniki, delujoči v teoriji in praksi, opozorili na potencialna neskladja. Iznajditelj, oblikovalec in vizionar R. Buckminster Fuller je v besedilu z naslovom *Comprehensive Designing* (2010) na vprašanje, kdo je poklican za reševanje problemov, odgovoril:

Znanstvenikom pogosto zaupajo to nalogo, toda znanstveniki kot razred (ne glede na posameznikova nagnjenja) ne delujejo na način *celovite, vsestranske* zmožnosti. V razgradnji univerzuma delujejo kot specialisti z namenom izoliranja in popisovanja vsakega, še tako preprostega vedenjskega razmerja. [...] Zato se poraja potreba po novi družbeni pobudi, ki ni še ena funkcija ali spe-

cializacija, temveč je integralna, je vsota vseh specializacij, in to je vsestranski oblikovalec. Vsestranski oblikovalec prek prevajanja vseh potencialov najnovjših invencij anticipira vse človekove potrebe. (Fuller, 2010: 230)

Za Fullerja v zvezi z reševanjem problemov ni dovolj biti le znanstvenik ali le oblikovalec. Po njegovem mnenju šele kombinacija obeh pristopov omogoča razumevanje sveta, anticipacijo različnih potreb in zmožnost namenskega sodelovanja in hotenja po reševanju problemov. Po Fullerju je pogoj za takšen princip delovanja *vsestranska anticipatorna oblikovalska znanstvena revolucija (comprehensive anticipatory design science revolution)* (BFI, 2015). Iz danega je torej treba razbrati, da Fuller znanost in oblikovanje prepoznava kot ločeni specializirani področji. Področji, ki ju je vredno združiti, saj je njuno sodelovanje nujno za reševanje problemov. Pri novem poklicu oblikovalca-znanstvenika še posebej poudari, da ne gre le za »šeno funkcijo ali specializacijo« znanosti/oblikovanja, temveč za vsoto vseh znanj. Tudi Fuller v kontekstu sodelovanja oblikovanja z znanostjo uporabi besedo *prevajanje*, ob čemer pa je treba brati tudi druge napotke, ki jih prinaša povezava obeh področij. Poleg vsestranskosti, integralnosti in anticipacije se – v Fullerjevem besednjaku – ključna sinergija oblikovanja z znanostjo zgodi v potencialnosti, v graditvi možnosti.

Na zadnjem, na potencialnosti oblikovanja, zgodovinar in teoretik oblikovanja Clive Dilnot – v nasprotju s Fullerjem, ki gradi na sinergiji obeh področij – poišče točke trenja ob prehajanju oblikovanja čez področje znanosti. Pogleda, kje je oblikovanje problematično za znanost, pa tudi nasprotno, kje je znanost problematična za oblikovanje. Med ključnimi točkami prečenja Dilnot prepozna prav dejstvo, da je stroka oblikovanja umeščena v domeni mogočega. To je točka, ko podvomi o možnosti razumevanja oblikovalske prakse kot znanstvene. Namreč, namesto izhodišča, ki temelji na predpostavki tega, kar je, oblikovanje temelji na predpostavki tega, česar ni. Ali 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 enim in drugim pristopom raziskovanja. Primarna značilnost znanosti je vendarle zasnovanje védnosti na sistematični metodologiji in dokazih, ne pa na še tako dobro utemeljeni domnevi potencialnosti, ki je vendarle še vedno »le« domneva (Dilnot, 1998: 27–28).

Izhajajoč iz prepoznane točke prečenja si Dilnot zastavi vprašanje, kako (če sploh) lahko oblikovanje, katerega bistvene značilnosti so »stanje akcije, imanentnost človeške aktivnosti, vrednost, skupek ali proces«, obravnavamo kot »znanje«, »védenje«. Kako torej oblikovalsko znanje, oblikovalsko védenje, pripomore k védenju na splošno? Pogoj je, da naštetu sploh lahko označimo za znanje kot tako, za »pravo« raziskavo (ibid.: 21). Dilemo, ali je oblikovalska praksa kot raziskava neustrezna, Dilnot dvoumno zavrne z besedami:

Jasno je, da oblikovalska praksa ni raziskava *per se*, saj praksa sama predvsem ni orientirana k znanju kot takemu. Toda to ne pomeni, da praksa ne more postati védenje. Dejstvo je torej v tem: če želi praksa postati proizvajalec znanja, bo treba odredbo prakse prek procesa enega koraka spremeniti v proces dveh korakov: odredbi (praksi) se doda druga stopnja v obliki kritične refleksije ter *analitičnega prevajanja* odrejene prakse v znanje. (ibid.: 23)

Po Dilnotu torej oblikovalski praksi v primarno enokoračni aktivnosti delovanja umanjka ustvarjanje védnosti. Torej še en osnovni pogoj, da bi oblikovanje sploh lahko klasificirali kot eno od znanosti.⁴ To poraja naslednja vprašanja: Če oblikovalska praksa ni orientirana k produkciji znanja, k čemu potem je? Zgolj k materialni potencialnosti? Se je Morris, ki je skušal na oblikovanje gledati onkraj gole materialnosti, ki le zadovoljuje potrebo, motil? Sledeč mislecm iz stare Grčije se po filozofu Giorgiu Agambenu delo deli med *poiesis* in *praxis*. Ustvariti nekaj v smislu prenosa v obstoj (*bringing into being*) pomeni delovati na področju *poiesis*. *Poiesis* se je v stari Grčiji jasno ločila od *praxis*, saj je, kot razloži Agamben, zadnja povezana z ukrepanjem v smislu akcije (Agamben, 1999: 68–93). Še več, gre za delo, ki ga Grki definirajo kot delo iz potrebe, to pa avtomatično pomeni, da ga ne opravlja svoboden človek.

Razlika je torej v tem, da je bila »v *praxis* ideja volje osrednja in ta je takoj našla svoj izraz v dejanju, medtem ko je bila pri njenem nasprotju, pri *poiesis*, osrednja izkušnja ustvarjanja v prezenco dejstvo, ko je nekaj prešlo iz neobstoja v obstoj, iz prikritega v osvetlitev celotnega dela.« (ibid.: 68–69) Torej gre za proces, ki primarno ne izraža iz praktične potrebe. Agamben se zaveda, da z današnjega stališča težko zares razumemo pojem *poiesis*, saj danes prav vse, kar počnemo, od umetnosti, obrti do politike, označujemo za »prakso – manifestacijo volje, ki proizvaja oprijemljive učinke. Ko rečemo, da ima človek na Zemlji produkcijski status, potem imamo v mislih, da je njegovo stanje bivanja na Zemlji praktično.« (ibid.: 68) In na tej točki se vračam k naslovnemu vprašanju o obravnavi iskanja misli in/ali smisla v oblikovanju.

Možnost emancipacije?

Namreč, če drži Dilnotova trditev, da oblikovalska praksa ni usmerjena k produciranju znanja, temveč gre – če se navežem na trditve drugih omenjenih avtorjev – za imanenco človeške aktivnosti v iskanju najboljše mogoče anticipacije potrebe, katere zadovoljevanje gradimo prek procesa prevajanja, potem lahko primarni

⁴ Po definiciji britanskega Sveta za znanost je znanost pridobivanje in aplikacija znanja ter razumevanja naravnega in družbenega sveta sledeč sistematični metodologiji, ki temelji na dokazih (Sample, 2009).

enokoračni (po Agambenu nesvobodni) oblikovalski aktivnosti pripišemo predvsem zadovoljevanje smisla. V oblikovanju je torej enako kot v *praxis* ideja volje osrednja, in ta takoj najde svoj izraz v dejanju (proizvodu ali storitvi). S takšno trditvijo pa – kot nam nakaže že naslov pričujočega besedila – izpostavimo nasprotno stran dileme, in ta je: Ali s tem, ko oblikovanje postavimo na stran smisla, hkrati izrekamo, da oblikovanje ne misli? Ali ravno nasprotno: Ali zato, ker ne izničuje smisla, oblikovanje tudi misli?

Ta dilema ni značilna le za stroko oblikovanja. Če sledimo filozofu Radu Rihi, se ta dilema postavlja tudi v sami znanosti (in to kljub vsemu intelektualnemu naporu, ki ji ga avtomatično pripisujemo). Z vprašanjem, ali znanost misli, se še posebej ukvarja področje filozofije, saj je, kot ugotavlja Riha, znanost danes »iz znotraj-znanstvenih razlogov zainteresirana za to, da se uveljavi kot misel« (Riha, 2005: 97).

Več kot očitno se podobno dogaja tudi v oblikovanju, saj zadnja leta tako v tej stroki kot zunaj nje drastično narašča raba pojma oblikovalsko mišljenje (*design thinking*). Ta je deloma v službi trženja lastnih storitev, deloma pa temelji tudi na iskreni želji po ustvarjanju diferenciacije glede na mišljenje drugih strok. Seveda ob (morda preveč samoumevni) predpostavki, da oblikovanje kljub določenim nasprotnim mnenjem vseeno (tudi) misli. Za nadaljevanje graditve argumentov za in proti oblikovanju, ki misli ali ne misli, s smislom ali brez njega, se bom – zavedajoč se grobe poenostavitve – oprla na Rihove predpostavke o znanosti, ki misli ali ne misli.

Riha sklep, da *znanost ne misli*, med drugim predstavi skozi stališče Edmunda Husserla »o vlogi Galileja kot 'zakrivajočega genija'«, ki s »spremljivalnim pojavom matematične formalizacije narave« *izgubi smisel*.

Izguba zadeva najprej izvorni pomen samega matematično-naravoslovnega spoznavnega postopka: pozabljeni so konkretni materialni razlogi, ki so motivirali in osmišljali prvotne geometrične idealizacije čutne narave. Skratka, pozabljeno je, da je bila večšina merjenja v zemljemerstvu, gradbeništvu in geografiji utemeljena v praktičnem življenju. Matematična idealizacija postane tako rekoč sama sebi namen, naravoslovná znanost se spreminja v *téchne*, v golo večščino pridobivanja rezultatov z računsko tehniko. [...] To, kar po Husserlu v zadnji instanci prikrije Galilej, je svet življenja, *Lebenswelt*, se pravi, izvorna tla vsega človeškega teoretičnega in praktičnega življenja. (ibid.: 99)

S prikrievanjem pa se pravzaprav izničuje smisel in na tej predpostavki Heidegger utemelji trditev, da znanost ne misli. Nasprotni vidik znanosti, *znanosti, ki misli*, Riha označi kot dodaten obrat vijaka prvega in ga utemelji na toku francoske epistemologije. »Neskončno delovanje znanstvene miselne mašine« Riha oriše z besedami:

Za moderno znanost velja, da sledi svojemu raziskovanju (v mikrobiologiji, v kvantni fiziki, v genetskih manipulacijah) tako rekoč brezpogojno, zaradi znanstvene vednosti same, ne pa, ker bi jo gnal takšen ali drugačen moralni ali pa družbeni interes, takšen ali drugačen skupnostni cilj ali smoter. Znanost je misel, ki ne pozna meja, misel, ki je po definiciji ekscesivna. In ta čezmernost znanosti, njena inherentna transgresivnost je vsebovana v samem bistvu njenega spoznavnega postopka, v njeni smiselni konstrukciji lastnega predmetnega področja.« (ibid.: 106)

Po tej predpostavki znanost torej misli takrat, ko ne zadovoljuje smisla družbenega interesa ali kateregakoli drugega cilja. Misli, ko prelamlja s praktično naravo življenja in raziskuje zaradi raziskovanja samega, ustvarja védnost zaradi védnosti, misli zaradi misli same. In tako tudi brezpogojno konstruira svoj predmet obravnave.

Kako se torej v eno ali drugo stališče umeščata oblikovanje in njegova védnost (če vztrajam pri optimistični predpostavki, da jo je oblikovanje sposobno generirati)? Kako se oblikovalska védnost umešča v razumevanje konteksta splošne védnosti ter v odnos med mislijo in smislom? Podlago za eno in drugo nam omogoča že omenjeno razmerje med *poiesis* in *praxis*. Kot rečeno, danes pravzaprav skoraj vsa človeška aktivnost spada na področje *praxis*, prakse, ki od nas zahteva oprijemljiv, izmerljiv, praktičen učinek. Zahteva utemeljitev v praktičnem življenju. V opisano se večji del prakse oblikovanja brezpogojno umešča. Izhajajoč iz fenomenološke predpostavke, da znanost ne misli, če izničuje smisel v izgubi povezave s praktičnim življenjem, potem stroka oblikovanja, prav nasprotno (pa čeprav le kot enokoračna aktivnost), predvsem misli, saj s svojim primarnim delovanjem (reševanjem problemov s ciljem zadovoljevanja človekovih potreb) gradi prav na smislu, ki ima temelje v praktičnem življenju.

Opisani smisel se v današnjem svetu torej izraža z uporabnostjo, s potrebo in predvsem skozi že omenjeni praktični učinek. To pa že nakazuje problem, na katerega opozarja druga Rihova predpostavka, da vsako delo, temelječe na smislu praktičnega učinka, v resnici tvori enega ključnih dejavnikov tržne ekonomije. Posledično tako znanost, v našem primeru oblikovanje, ne misli zaradi smisla kot takega, temveč jo v resnici poganja naročilo. Ali kot je to že leta 1885 prepoznal William Morris:

Blago danes primarno izdelujemo z namenom prodaje in šele na drugem mestu začnemo razmišljati o uporabi. Posledično je delo v celoti zapravljeno. Ker ustvarjanje dobička proizvajalce sili k tekmovanju s kolegi, trg zasipajo s poceni izdelki ne glede na to, ali po teh izdelkih sploh obstaja povpraševanje. (Morris, 1885)

V primežu kapitala se manifestacija uporabnosti in (človekove) potrebe spremeni v pogon prevladujočega družbenega sistema. V tem kontekstu laže razumemo nasprotujoči vidik, da se misel generira šele takrat, ko ne zadovoljuje smisla družbenega interesa ali kateregakoli drugega cilja. Laže razumemo, zakaj so Grki za delo iz potrebe dejali, da ga ne opravlja svoboden človek. Torej človek, ki ne misli, pa četudi s tem zadovoljuje smisel, ki ga (navidezno) generira človekova potreba. In temu sistemu so se številni predstavniki oblikovanja že od sredine 19. stoletja upirali z grajenjem na lastni misli, pronicljivih kritikah, na ustvarjanju alternativ obstoječemu.⁵ Predlagane alternative so skozi razvoj stroke gradili na vračanju v preteklost, na progresivnih napovedih prihodnosti, pa tudi na velikopoteznih željah, ki so namesto kapitala postavljale na prvo mesto probleme skupnosti. Toda predlagane alternative so bitko izgubile na področju proizvodnje, na področju prakse, saj so se največkrat sprevrgle v orodje v službi trga. Reševanje problemov, izhajajoč iz praktičnega učinka, se je s proizvodnjo sprevrglo na raven zadovoljevanja partikularnih interesov proizvajalcev in tržnikov. To se je kazalo (in se še kaže) v proizvodnji naraščajoče količine izdelkov, katerih glavni smisel sta večinoma postala generiranje in zadovoljevanje (navidezne) potrebe s ciljem spodbujanja porabe. Torej ne le smisel brez misli, temveč celo smisel brez smisla.

Kljub povedanemu se poraja vprašanje, ali je sploh mogoče razmišljati o oblikovanju na podlagi druge predpostavke, oblikovanja, ki misli zato, ker ne zadovoljuje smisla družbenega interesa. Ali je mogoče razmišljati o oblikovanju, ki se upre generiranju smisla zaradi navideznega smisla? Povedano drugače, postavlja se vprašanje, ali se v oblikovanju z odpovedjo zadovoljevanju umetno generiranega smisla končno generira iskana misel? Ali, če Heidegger glavni problem nemišljenja prepozna v prikrievanju, kaj bomo v primeru razkritja umetno generiranega smisla odkrili v oblikovanju?

Med ključne kritike »smiselnega« oblikovanja spada alternativa, ki jo je v drugi polovici 20. stoletja skušalo zgraditi italijansko gibanje antidizajn. Na svoj način so nadaljevali in nadgrajevali Morrisovo razmišljanje o razumevanju našega razmerja do dela v kontekstu obravnavanja obstoječega družbenega sistema. Namreč, oblikovalci antidizajna so zaradi vsesplošne privolitve oblikovanja v katalizatorsko vlogo v procesu potrošnje kritični pogled obrnili v lastno stroko. S samokritiko so želeli spodjesti temelje nekritičnega, brezzobega oblikovanja, ki ne prepozna (kot je tudi ne išče) alternative zunaj danih (in na videz nespremenljivih) okvirov formirane tržne logike.

Skozi svoje delovanje pa so se zavedeli nujnosti zavzetja radikalne pozicije, ki se kaže v ukinitvi vsega, kar nas določa. V njihovem razmišljanju je to pomenilo dekla-

⁵ Ob zavedanju, da se je večina od njih upirala sistemu, ki je poklic oblikovalca šele zares omogočil. Po mnenju številnih zgodovinarjev je namreč oblikovanje nastalo kot stranski produkt v času industrijske revolucije in delitve dela. Kljub temu so se posamezniki znotraj discipline oblikovanja nenehno upirali določanju s strani tistega, kar naj bi oblikovanje v prvi vrsti proizvedlo.

riranje zahteve po eliminaciji mest, eliminaciji dela in nazadnje eliminaciji objektov. Takšna eliminacija jim je omogočila nov začetek, brez tesnih spon tradicije in proizvodnje. S tem ko so se znašli pred *tabula raso*, so si v naslednjem koraku zastavili vprašanje: Na čem torej začeti? Razgradnja jih je pripeljala do »najmanj fizične zadeve na svetu, besede« (Ambasz, 1972: 234). Beseda jim je omogočila, da namesto ene kulture ustvarijo za vsakogar eno. Ustvarili so orodje brez vsiljenega precedenčnega primera, saj je bilo ustvarjanje modelov, ki kažejo zgolj eno pot, po mnenju članov gibanja antidizajn stvar preteklosti. Po njihovem mnenju je bilo treba prekiniti prakso, pri kateri nekaj intelektualcev razlaga ter organizira svet in obliko našega okolja:

Pravica, da se upremo realnosti, v kateri manjka 'smoter' (ker gre za realnost, ki jo proizvaja sistem, in ta je brez 'smotra' sam po sebi), je pravica do ukrepanja, modificiranja, oblikovanja in uničenja okolja, ki nas obkroža. To je neprenosna pravica in zmožnost, ki jo ima vsakdo. (ibid.: 234)

Zmožnost torej, da dano potencialnost po spremembi ne le posedujemo, temveč jo tudi zares uresničimo. Zato oblikovalci antidizajna v svojih projektih postavijo pred nas praznino, v katero umestijo »le« besedo, njena ideja pa se realizira šele s posameznikom, ki v sebi prepozna zmožnost. Vzpostavi se interakcija, ali kot to označijo antidizajnovci, pride do samoprodukcije kulture. Šele s tem ustvarijo zmožnost osvoboditve izpod represivnega sistema, ki ga okoli nas gradi uradna kultura. Uprejo se graditvi uradne kulture in pri svojem delu se ustavijo pri ideji, pri misli, pri besedi. Ta jim omogoči novo definicijo oblikovanja. Oblikovanje postane »filozofska špekulacija, sredstvo znanja, kritični obstoj« (ibid.: 242).

Po mnenju avtorjev gibanja antidizajn torej šele s tem, ko oblikovanje postane sredstvo znanja, oblikovalci pridejo do stanja, ki je podlaga za resnično človeško eksistenco. Pred nami se vzpostavi oblikovanje, ki se odpove fizični materialnosti in ostane le še ideja, misel. Po agambenovski kategoriji oblikovanje v antidizajnovskem kontekstu vstopi v področje *poiesis*, ki v nasprotju s *praxis* ne išče takojšnjega izraza v dejanju, temveč mu zadostuje, da »zgolj« preide iz neobstoječega v obstoječe. Za to, da govorimo o oblikovanju, zadostuje že obstoj ideje, misli. Ali kot poudarja Artemis Yagou v svojem besedilu *Rewriting Design History from an Evolutionary Perspective*, cilj oblikovanja je v premiku študijskega fokusa: od ustvarjanja izdelkov v ustvarjanje idej. S takšnim premikom se po Yagoujevi namreč v resnici ne soočamo z zgodovino izdelkov, temveč se soočimo z zgodovino idej, ki tvori zgodovino kulture, medtem ko so izdelki zgolj manifestacija omenjenih idej. Pred nami se odpre poziv k umiku od obsedenosti z materialom v svet kulture idej (Yagou, 2005).

Hkrati pa nam ta preusmeritev fokusa omogoči, da na oblikovanje pogledamo v povsem novi luči. Namesto v iskanju smisla na trgu kapitalistične globalizacije (ob zavedanju, da tudi precejšen del znanosti ni imun proti temu) v oblikovanju

s preusmeritvijo fokusa na manifestacijo ideje oz. misli najdemo iskano védnost, na novo generirano znanje, po katerem se je spraševal Dilnot. Znanje, ki sta ga v oblikovanju našla in nanj opozorila že oblikovalca Charles in Ray Eames. V poročilu *India Report* sta poudarila, v čem prepoznavata pravi pomen oblikovanja oz. korak k pravi izobrazbi oblikovalca:

[Oblikovalci] bi morali biti nosilci znanja ne zgolj s stališča reševanja problemov, temveč bi morali imeti znanje, kako pomagati drugim reševati njihove lastne probleme. Ena najdragocenejših funkcij dobrega današnjega industrijskega oblikovalca je v tem, da zna vpletenim ob določenem problemu zastavljati prava vprašanja in jih tako pripraviti do drugačnega pogleda pri samostojnem iskanju rešitve zanj. (Eames, 1958: 12)

Bistvo je torej v posedovanju znanja. Znanja, ki ti omogoči reševanje problemov. Toda po Charlesu in Ray Eames je še pomembnejše to, da smo posedovano znanje sposobni predati naprej s ciljem, da ga bo tudi novi nosilec sposoben samostojno uporabljati. Tu se skriva ključ v iskanem oblikovalskem znanju, v iskanem generiranju novega védenja, ki pripomore k znanju na splošno. Znanju, ki primarno ni ujeto v primež interesa trga.

Z uveljavitvijo oblikovalca kot ustvarjalca znanja in tistega, ki s svojim delom tudi pripomore k znanju na splošno, pa pravzaprav oblikovanje kot stroka ni avtomatično postavljeno v področje znanosti ali umetnosti, temveč se uveljavi kot stroka, ki je in misli tudi zunaj primeža obstoječih področij, zunaj večšine, zunaj okvira, ki vsebuje zgolj apliciranje znanj drugih strok, zunaj logike kapitala. Še več, tako si oblikovanje, ki misli, odpira možnost emancipacije.

Literatura

- AGAMBEN, GIORGIO (1999): *The Man without Content*. Stanford: Stanford University Press.
- AMBASZ, EMILIO (UR.) (1972): *Italy: The new domestic landscape. Achievements and problems of Italian design*. New York, Firenze: The Museum of Modern Art in Centro Di.
- BFI – BUCKMINSTER FULLER INSTITUTE (2015): *Design Science*. Dostopno na: <https://bfi.org/design-science/primer/fuller-design-science> (1. december 2015).
- DILNOT, CLIVE (1989): The State of Design History, Part I: Mapping the Field; Part II: Problems and Possibilities. V *Design Discourse: History, theory criticism*, V. Margolin (ur.), 213–250. Chicago: The University of Chicago Press.
- DILNOT, CLIVE (1998): *The Science of Uncertainty: the Potential Contribution of Design to Knowledge* (draft paper/proceedings of the Ohio Conference). Dostopno na: www.academia.edu/447813/The_Science_of_Uncertainty_the_Potential_Contribution_of_

- Design_to_Knowledge (1. december 2015).
- EAMES, CHARLES IN RAY EAMES (1958): *The India Report*. Paldi Ahmedabad: National Institute of Design.
- FULLER, RICHARD BUCKMINSTER (2010): *Ideas and Integrations: A Spontaneous Autobiographical Disclosure*. Baden: Lars Müller Publishers.
- MACKAIL, JOHN WILLIAM (2008): *The Life of William Morris*. New York: Schuyler Press.
- MORRIS, WILLIAM (1882): *The Lesser Arts of Life*. Dostopno na: www.marxists.org/archive/morris/works/1882/life1.htm (30. november 2015).
- MORRIS, WILLIAM (1883): *Art, Wealth, and Riches*. Dostopno na: www.marxists.org/archive/morris/works/1883/riches/riches.htm (30. november 2015).
- MORRIS, WILLIAM (1885): *The Manifesto of The Socialist League*. Dostopno na: www.marxists.org/archive/morris/works/1885/manifst1.htm (2. december 2015).
- RIHA, RADO (2005): Ali znanost misli: znanost in etika. *Filozofski vestnik* XXVI(3): 97–114.
- SAMPLE, IAN (2009): What is this thing we call science? Here's one definition *The Guardian*, 4. marec. Dostopno na: www.theguardian.com/science/blog/2009/mar/03/science-definition-council-francis-bacon (2. december 2015).
- STABEJ, MARKO (2002): David Crystal, jezikoslovec. Ko bo angleščina globalni jezik, bo nastalo največ jezikov. *Delo, Sobotna priloga*, 28. december.
- YAGOU, ARTEMIS (2005): *Rewriting Design History from an Evolutionary Perspective: Background and Implications*. Dostopno na: http://ead.verhaag.net/fullpapers/ead06_id186_2.pdf (15. november 2015).

Odgovorno (pre)oblikovanje živega sveta iz domače biodelavnice

Abstract

The responsible (re)design of the living world from the home bio-workshop

The article explores how the modern movement of do-it-yourself biology, DIYbio or biohackers, which some experts compare to the early garage personal computing and hacker movement in the 80s of the 20th century, could, by combining a broad design approach and traditional hacker ethic, contribute to a more responsible (re)design of organisms for human purposes within the framework of modern biotechnology and synthetic biology. The first part examines how the rapid development of new information and biotechnology tools has led to the emergence of the modern DIYbio movement and the rise of biohacks, and how the new tools of synthetic biology, such as CRISPR, point to even more radical and to the amateur community accessible possibilities for shaping the living world, including humans, which also opens questions regarding safety and responsible use. The second part highlights the importance of a broad design approach entering the sphere of biotechnology and synthetic biology and its intertwining with biohacker values and art, which could be important for ensuring better safety and responsibility in the use of new biotechnological capabilities. It also suggests the possibility of the DIYbio movement influencing the biotechnology business and public research and academic sphere by encouraging a biohacker design approach among the young and amateur biologists and biotechnologists. In the conclusion it emphasizes the importance of interdisciplinary cooperation for shaping a creative and societally broadly desirable bio-designer future.

Keywords: design, biohacking, CRISPR, do-it-yourself biotechnology, synthetic biology

Toni Pustovrh is an Assistant Professor at the Department of Cultural Studies and a researcher at the Centre for Social Studies of Science at the Faculty of Social Sciences of the University of Ljubljana. (toni.pustovrh@fdv.uni-lj.si)

Povzetek

Avtor članka raziskuje, kako bi sodobno gibanje naredi-si-sam biologije, DIYbio oz. gibanje biohekerjev, ki ga nekateri strokovnjaki primerjajo z zgodnjim garažnim osebnim računalništvom in hekerskim gibanjem v 80. letih 20. stoletja, z združevanjem širokega oblikovalskega pristopa in tradicionalne hekerske etike, lahko pripomoglo k odgovornejšemu (pre)oblikovanju organizmov za človeške namene v okviru sodobne biotehnologije in sintezne biologije. V prvem delu proučuje, kako je z naglim razvojem novih informacijskih in biotehnoških orodij prišlo do nastanka sodobnega DIYbio gibanja in pojava biohekerjev ter kako nova orodja v sintezni biologiji, kakršno je CRISPR, nakazujejo še radikalnejše in širši skupnosti amaterjev dostopne možnosti za oblikovanje živega sveta, vključno s človekom, pri čemer odpirajo tudi vprašanja o varnosti in odgovorni rabi. V drugem delu obravnava vstop in pomen širokega oblikovalskega pristopa v sfero biotehnologije in sintezne biologije ter njegovo prepletanje z biohekerskimi vrednotami in umetnostjo, kar bi bilo lahko pomembno za zagotavljanje boljše varnosti in odgovornosti pri rabi novih biotehnoških zmoglosti. Nakazuje tudi možnosti vpliva DIYbio gibanja na biotehnoško podjetniško ter javno raziskovalno in akademsko sfero prek spodbujanja oblikovalskega biohekerskega pristopa pri mladih in amaterskih biologih in biotehnologih. V sklepu poudarja pomen interdisciplinarnega sodelovanja za oblikovanje kreativne in družbeno širše zaželene biooblikovalske prihodnosti.

Ključne besede: oblikovanje, biohekerstvo, CRISPR, biotehnologija naredi-si-sam, sintezna biologija

Toni Pustovrh je raziskovalec na Centru za proučevanje znanosti in docent na katedri za kulturologijo, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani. (toni.pustovrh@fdv.uni-lj.si)

Sintezna biologija, biotehnologija naredi-si-sam in CRISPR

Čedalje hitrejši napredek znanosti in tehnologije, predvsem na področju informacijske tehnologije, genomike in biotehnologije, omogoča razvoj čedalje bolj zmogljivih orodij za (pre)oblikovanje živih bitij na ravni njihovega osnovnega gradbenega in razvojnega načrta, torej njihovega genoma. V tem pogledu je sintezna biologija eno najobetavnejših in za nekatere tudi kontroverznih področij, ki naj bi dolgoročno omogočilo inženiranje širokega razpona živih bitij in njihovih sestavnih delov za človeške namene. Čeprav v znanstveni skupnosti ni široko sprejete definicije, lahko sintezno biologijo na splošno opredelimo kot inženiranje bioloških sestavnih delov in sistemov, ki ne obstajajo v naravi, ter inženirsko preoblikovanje obstoječih bioloških komponent za ustvarjanje sistemov, ki opravljajo za človeka uporabne funkcije (OECD, 2014). S tem se odpirajo široke možnosti za gensko inženiranje rastlin in živali z želenimi lastnostmi, kot so oblikovanje mikroorganizmov za proizvodnjo goriv, zdravil, materialov in različnih kemikalij, za stvaritev bioloških senzorjev in filtrov, pri ljudeh pa za zdravljenje različnih gensko pogojenih bolezni in dolgoročno morda tudi možnosti za krepitev in večanje fizičnih in umskih zmožnosti zdravih ljudi.

S hitrim razvojem v sintezni biologiji in na sorodnih področjih genskega inženiringa z upadanjem cen prihaja do naraščajoče komercialne dostopnosti čedalje bolj zmogljivih orodij za biološko inženiranje oz. oblikovanje, kar omogoča širšo demokratizacijo in decentralizacijo, torej dostopnost in razširjenost zmožnosti za (pre)oblikovanje živih bitij z oblikovanjem njihove DNK. S tem tehnološkim trendom se je začelo v zadnjem desetletju širiti in krepiti tudi gibanje garažne biologije oz. naredi-si-sam biologije, *DIYbio* (*Do-It-Yourself Biology*), ki ga nekateri strokovnjaki primerjajo z začetki osebnega računalništva oz. vzponom amaterskih programerjev in hekerjev v 80. letih 20. stoletja, vendar tokrat na področju oblikovanja lastnosti živih bitij namesto digitalnih programov. Posamezniki, ki se amatersko, ljubiteljsko in zunajinstitucionalno ukvarjajo z biotehnološkim eksperimentiranjem v domačih delavnicah in provizoričnih garažnih laboratorijih, se že nekaj časa povezujejo v fizično sicer široko razpršene skupnosti, kjer izmenjujejo metode, izsledke in dobre prakse, predvsem v ZDA in tudi v Evropi pa se že združujejo v delovnih skupinah in v skupnostnih laboratorijskih prostorih (*DIYbio*, 2015a). V tako imenovanih (bio)hekerskih prostorih posamezniki plačujejo članarino za uporabo prostorov in opreme, ki jo ponekod delno sponzorirajo univerze, raziskovalni inštituti ali podjetja na področju sintezne biologije in biotehnologije. Med bolj znanimi naredi-si-sam skupnostnimi laboratorijskimi prostori v ZDA sta na primer *bioCURIOUS* v Kaliforniji in *Genspace* v New Yorku, v Evropi *London Biohackspace*, prostore za organizacijo bioloških poskusov in delavnic pa imamo tudi v Sloveniji,

v iniciativi BioTehna v sklopu Galerije Kapelica.¹ Osrednji cilj gibanja naredi-si-sam biologije je prenesti biološko in biotehnoško eksperimentiranje iz akademskega okolja v širšo skupnost državljanov-znanstvenikov, pri čemer je glavno vodilo prosto širjenje znanja po vzoru digitalnih odprtokodnih in hekerskih gibanj, s katerimi se DIYbio pogosto povezuje in prepleta.

Pozitivni vidiki tega trenda so trenutno predvsem v izobraževanju državljanov o možnostih in potencialih biotehnologije in genomike, premagovanju instinktivnega strahu in odpora pred »igranjem boga z živimi bitji« ter v motiviranju predvsem mladih kot bodočih raziskovalcev in znanstvenikov. Nekateri v tem amaterskem gibanju vidijo tudi možnosti za procesne inovacije in nove znanstvene preboje ter njihov prenos v podjetništvo (Boustead, 2008). Bolj vizionarski posamezniki pa v njem vidijo začetke naredi-si-sam biooblikovalske prihodnosti, kjer si bo lahko vsakdo po želji oblikoval živa bitja po meri kar v lastnem domu, naj gre za mikrobe, rastline ali živali. Tako naj bi sčasoma od preprostih »šolskih« poskusov s fermentiranjem in varjenjem s preprosto izolacijo DNK in obarvanjem mikroorganizmov prešli do točke, kjer bomo lahko sami oblikovali ali pa vsaj naročili kulture mikroorganizmov, ki nam bodo v udobju lastnega doma proizvajale gorivo ali elektriko iz odpadnih in organskih materialov, sintetizirale zdravila, materiale in druge uporabne kemikalije, čistile strupene in odpadne snovi iz vode in tal, vrtičkarji in kmetovalci pa si bodo lahko sami oblikovali rastline in živali z najbolj zelenimi lastnostmi.

Še bolj radikalne oz. vizionarske podskupine garažnih biotehnologov oz. biohekerjev pa za predmet svojega biološkega raziskovanja in eksperimentiranja uporabljajo kar lastno telo.² Tako številni amaterski (samo)raziskovalci preizkušajo različne psihoaktivne učinkovine z namenom optimizacije in krepitev svojih umskih, še zlasti kognitivnih sposobnosti, spet drugi eksperimentirajo s preprostimi kibernet-skimi vsadki, ki oddajajo radijske signale, ali omogočajo spremljanje telesnih funkcij (Coward, 2015). Garažne biotehnoške aplikacije za človeško telo so za zdaj še zelo omejene, številni biohekerji pa pričakujejo, da bodo sčasoma lahko razvili oz. začeli uporabljati napredne oblike genske terapije in inženiringa za preoblikovanje lastnosti in zmožnosti človeškega telesa, ki bodo omogočale vse, od krepitev fizičnih in umskih zmogljivosti, pa do podaljševanja zdravega življenjskega razpona.

Morda se zdi, da je takšna radikalna naredi-si-sam biohekerska prihodnost še zelo oddaljena, če ne popolnoma nerealna, vendar pa je nedavni pojav novega orodja za genomsko inženiranje dodobra spremenil obete za prihodnost bio-

¹ Takole pišejo na svoji spletni strani: »BioTehna je prostor, kjer netimo radovednost, eksperimentiramo in raziskujemo zanimive povezave med naravo in tehnologijo. Tu umetniki in znanstveniki kreativno in inovativno združujejo žive materiale z inženirskimi rešitvami in tako spodbujajo razmišljanje in zavest o svetu, v katerem bomo živeli v bližnji prihodnosti.«

² To je podskupina tako imenovanih »grinderjev«, hekerjev teles, protokiborgov ter eksperimentatorjev z nootropiki (učinkovinami, ki naj bi spodbujale kognitivne zmožnosti) in stimulacijo možganov z električnim tokom (glej npr. Pustovrh, 2014).

tehnološkega inženiringa. Gre za CRISPR (*Clustered Regularly Interspaced Short Palindromic Repeats*), sistem, ki je naravno prisoten v določenih mikrokih kot del obrambnega oz. imunskega sistema proti virusom (Dolenc, 2015). V izolirani in spremenjeni obliki raziskovalcem in biotehnologom omogoča dokaj natančno, hitro in preprosto dodajanje, blokiranje ali spreminjanje posameznih delov DNK na več mestih v genomu hkrati, obenem pa je izjemno poceni v primerjavi s starejšimi metodami genomskega inženiranja, zato se naglo uveljavlja kot standardno orodje v večini laboratorijev (Ledford, 2015).³

CRISPR naj bi tako pospešil razvoj tako rekoč vseh že prej omenjenih potencialnih aplikacij na področju sintezne biologije in biotehnologije, njegov potencial za preoblikovanje človeškega genoma pa so pokazali kitajski znanstveniki, ki so opravili za mnoge etično sporne ali vsaj kontroverzne poskuse spreminjanja genoma na človeških zarodkih (Liang in dr., 2015). Čeprav so bili zarodki po poskusih uničeni in je raziskava pokazala predvsem, da je metoda še vedno dokaj nenatančna, saj je vodila do neželenih sprememb v drugih delih genoma, je v mednarodni znanstveni skupnosti zbudila burne odzive, ki so segali od pozivov za popolno opustitev takšnega eksperimentiranja, z argumentom, da bi lahko vodilo k neterapevtskim, krepitvenim posegom, do moratorijev na vnašanje trajnih sprememb v genom potomcev, a le dokler ne bodo rešena vprašanja, povezana z varnostjo in zanesljivostjo takšnih posegov (Cyranoski, 2015).⁴

Kot je razvidno iz teh odzivov in pozivov k naglemu oblikovanju regulativnih okvirov, so dejansko le redki raziskovalci pričakovali tako hiter nastanek metode, kakršna je CRISPR, verjetno pa je, da bo povzročila še večjo demokratizacijo in dostopnost orodij za genski inženiring, tudi v skupnosti amaterskih, garažnih, naredi-si-sam biotehnologov. Tako kot so v prosti prodaji že dolgo dostopni kompleti za preprosto biotehnološko eksperimentiranje v lastnem domu, kakršen je na primer Amino (Stinson, 2015a), je trenutno v delu komplet za naredi-si-sam genomsko inženiranje bakterij z orodjem CRISPR, ki ga prek kampanje *indiegogo* pripravljajo raziskovalci v Nasinem laboratoriju za sintezno biologijo (Blain, 2015).

Naraščajoča dostopnost radikalnih zmožnosti za preoblikovanje živih bitij torej nakazuje aktualna vprašanja, povezana z varnostjo, odgovornostjo in zaželenostjo biotehnoloških inovacij, še posebno kadar poteka v zunajinstitucionalnem, amaterskem okolju. Kot članek argumentira v nadaljevanju, je morda ravno oblikovalski pristop, ki je do določene mere že prisoten v biohekerski skupnosti, tisti dejavnik, ki lahko skupaj s hekersko etiko zagotovi večjo kreativnost, kot tudi varnost in odgovornost v prihajajoči biotehnološki družbi ter z upoštevanjem funkcionalnih, estetskih, ekonomskih in družbenopolitičnih dimenzij biotehnološkega oblikoval-

³ Orodje cinkovih prstov, ki so ga uporabljali pred tem, na primer stane okrog 5000 dolarjev, medtem ko so stroški orodja CRISPR okrog 30 dolarjev.

⁴ Podobni pozivi nekaterih strokovnjakov in nevladnih organizacij se sicer že več let pojavljajo tudi v zvezi s sintezno biologijo oz. biotehnologijo na splošno (glej na primer ETC Group, 2007).

skega procesa in objekta morda pozitivno vpliva tudi na akademsko raziskovanje in biotehnološko podjetništvo.

Biohekerji, oblikovalci organizmov in odgovorno oblikovanje

Ne glede na oceno realnosti napovedi o tem, ali bodo garažni biotehnologi in biohekerji lahko kdaj dosegli znatne inovacije s preoblikovanjem genoma mikroorganizmov, rastlin, kompleksnejših živali in morda celo lastnega, človeškega genoma, se v zadnjih letih krepijo vprašanja, povezana z varnim in odgovornim delom v domačih biotehnoloških delavnicah. Razprava o varnosti na področju sintezne biologije v okviru uradnih raziskovalnih laboratorijev je sicer že v polnem teku, na primer s priporočili za varno rabo aplikacij CRISPR, ki bi lahko omogočile večjo verjetnost prenosa spremenjenih genov na potomce in s tem naglo razširitev na celotno populacijo v le nekaj generacijah. Tu gre predvsem za aplikacije, usmerjene v preoblikovanje genomov, na primer za izkoreninjenje komarjev in odpravo malarije, odpravo odpornosti proti pesticidom in herbicidom pri škodljivcih ali za odpravo invazivnih vrst v lokalnem okolju (Kenneth in dr., 2014), kar bi seveda lahko vplivalo tudi na širše ekosisteme in življenjska omrežja v njih. Poleg vprašanj o varnosti je bilo zastavljenih tudi veliko vprašanj o obsežnejših transformativnih etičnih, pravnih in družbenih implikacijah biotehnološkega preoblikovanja organizmov s sintezno biologijo (APSF, 2011). Manj pa je za zdaj jasnega o najustrežnejšem pristopu za zagotavljanje varnosti in odgovornosti v široko razpršeni mreži amaterskih biohekerjev in v zasebnih zagonskih biotehnoloških podjetjih.

Ravno glede skrbi o varnosti oz. o možnosti dvojne rabe⁵ orodij sintezne biologije v razpršenem, neinstitucionalnem okolju je bilo gibanje DIYbio nekaj časa celo pod drobnogledom ameriškega FBI, medtem ko je v zadnjem času prevladalo strokovno mnenje, da so kakršne koli resne aplikacije še precej oddaljene ter da je najboljši pristop k zagotavljanju varnosti opazovanje in spremljanje stanja tehnike. Kljub skrbem in zahtevam po splošni regulaciji ali celo prepovedi, ki jih še vedno izražajo nekatere varnostne službe, kritične okoljevarstvene organizacije in deli javnosti, pa je morda ravno gibanje DIYbio zaradi svojega ideološkega ozadja in razvojne zgodovine najprimernejše, da vnese vrednote družbene odgovornosti in humanističnega oblikovalskega pristopa tudi v širšo znanstveno skupnost, ki se ukvarja s sodobnim biotehnološkim (pre)oblikovanjem živih bitij na ravni njihove-

⁵ Vprašanja, povezana z varnostjo, se po navadi nanašajo na nenamerno ali namerno stvaritev in sprostitve patogenih organizmov v okolje oz. med prebivalstvo. Vprašanje dvojne rabe se nanaša na sočasno zmožnost uporabe večine tehnoloških aplikacij za ustvarjalne oz. civilne namene ter za destruktivne oz. vojaške namene. Enaka biotehnološka orodja bi bilo tako mogoče uporabiti na primer za stvaritev novega antibiotika ali pa za oblikovanje nove vrste virusa gripe z visoko smrtnostjo in nalezljivostjo.

ga genoma. Prvi argument v prid temu je širok oblikovalski pristop k delu v biohekerski skupnosti, drugi pa je njena specifična pozicija v znanstveno-raziskovalnem ekosistemu.

Z razvojem sintezne biologije in gibanja DIYbio je v zadnjih letih namreč prišlo do znatnih sprememb pri samem pristopu v biologiji. Nekoč je bila njena tradicionalna naloga opazovanje, opisovanje in razumevanje živega sveta, zdaj pa se pomika k inženiranju in oblikovanju organizmov. Biohekerji tako postajajo oblikovalci organizmov, ne zgolj v strogo inženirskem pogledu, temveč tudi v kreativnem smislu in odgovornem humanističnem pristopu, ki upoštevatata širše razsežnosti biotehnološkega preoblikovanja družbe in sveta. Kot piše Stinson (2015b), se nova zagonska podjetja, kakršno je na primer Ginkgo BioWorks, ki se nahajajo nekje med gibanjem DIYbio in institucionalno raziskovalno skupnostjo, pojmujejo kot mešanica biotehnoloških zagonskih podjetij, raziskovalnih laboratorijev in skupine ljubiteljskih biohekerjev. V takšnih okoljih naraščajoča avtomatizacija inženiranja DNK omogoča ločitev procesa stvaritve oz. produkcije in procesa oblikovanja, kar odpira večje možnosti za razmišljanje o mogočih pristopih in smereh oblikovanja, kot tudi o širših implikacijah specifičnih aplikacij za družbo.

Gre za podobno delitev dela kot med arhitekti in gradbeniki, med oblikovanjem oz. načrtovanjem in izvedbo. V takšnem pristopu prihaja do čedalje tesnejšega povezovanja in prepletanja med inženirskimi, oblikovalskimi in umetniškimi pristopi, kot tudi družboslovno-humanističnimi vidiki, ki poudarjajo pomen na človeka osredinjenega oblikovanja in upoštevanja širših etičnih, pravnih in družbenih vplivov specifičnih oblik aplikacij. Predvsem v Evropi se je vzpostavilo močno sodelovanje med biohekerji in umetniki, ki družno raziskujejo implikacije sintezne biologije in novih biotehnologij ter jih kritično predstavljajo širši javnosti. Med bolj opaznimi je na primer vsakoletni festival BioFiction (2014),⁶ ki združuje tematske animirane in dokumentarne filme, bioumetniške instalacije in biotehnološke poskuse, na področju bioumetnosti in bioeksperimentiranja pa je v Sloveniji močno dejavna tudi mednarodno priznana Galerija Kapelica.

Biohekerji kot biologi oz. biološki inženirji oblikujejo čedalje bolj celosten pogled na implikacije svojega dela prav zaradi sodelovanja z umetniki in oblikovalci, od katerih privzemajo njihova orodja in načine razmišljanja. Kot nakazuje že sama oznaka bioheker, sta tako pristop kot samo gibanje DIYbio tesno povezana s hekerskim pristopom, kulturo in etiko v računalništvu. Od njega je privzelo klasične hekerske vrednote, kot so deljenje, odprtost, decentralizacija, prost dostop do znanja in opreme ter zavezanost izboljševanju sveta (Levy, 1984), torej etično držo, ki v akademskem in podjetniškem svetu ni ravno vedno v ospredju. Vrsta kongresov predstavnikov posameznih skupin DIYbio je leta 2011 vodila do dveh podobnih delovnih verzij etičnih kodeksov za biohekerje, ki poudarjata transpa-

⁶ V ožjem obsegu je festival v začetku leta 2015 gostoval tudi v ljubljanski Stari mestni elektrarni, glej Bunker, 2015.

rentnost, varnost, odprt dostop, izobraževanje, poigravanje, miroljubne namene, skrb za okolje, odgovornost in skupnost (DIYbio, 2015b). Pomemben vidik je sama skupnost biohekerjev, za katero bi bilo ustreznejše, kot poudarjajo nekateri člani, da se ne bi imenovala *naredi-si-sam* biologija temveč *naredimo-si-skupaj* biologija, tako v smislu skupnega dela oz. sodelovanja kot skupnega razpravljanja o zaželenih razvojnih smereh in ciljih. Tesno je povezana tudi z biopunkersko miselnostjo, ki vključuje tehnoprogresivne ali transhumanistične⁷ elemente, družbeno in politično angažiranost ter umetniški pristop. S povezovanjem tako širokega in obenem raznolikega oblikovalskega pristopa si prizadeva preseči strogo ekonomsko in tehnološko gnano smer (pre)oblikovanja živega sveta in družbe ter vključiti širše razmišljanje o estetiki, humanističnih vrednotah in družbeni angažiranosti v smislu (bio)tehnološkega izboljševanja sveta ter sočasnega opozarjanja na morebitne negativne posledice.

Glede položaja DIYbio gibanja je velik del njegovih prvotnih ustanoviteljev tesno povezan z institucionalnimi laboratoriji in akademsko sintezno biološko skupnostjo oz. v njej zaseda položaje vodilnih raziskovalcev ter tako poleg znanstvene vloge opravlja tudi družbeno angažirano vlogo spodbujanja neinstitucionalnega in amaterskega raziskovanja v okviru prenosa (bio)znanosti med državljane.⁸ Prav tako je med amaterskimi biohekerji veliko mladih, med katerimi bodo številni v prihodnosti postali institucionalno zaposleni raziskovalci in (bio)podjetniki, nekateri pa že zdaj stojijo v obeh sferah. V tem pogledu je torej mogoče pričakovati ali vsaj upati, da bo prek teh povezav oblikovalska miselnost v širokem pomenu besede kot tudi družbena odgovornost in angažiranost sčasoma vsaj do neke mere prodrla tudi v akademsko oz. znanstveno in podjetniško skupnost. Naredi-si-sam bio gibanje je prav tako tesno povezano z mednarodnim tekmovanjem iGEM (*international Genetically Engineered Machine*, mednarodno tekmovanje v gensko inženiranih strojih), na katerem si študenti, podjetniki in biohekerji prizadevajo razviti aplikacije s sintezno biološkim pristopom, ob tem pa upoštevajo oz. obravnavajo tudi t. i. »človeške prakse«, ki se nanašajo na etične, pravne in družbene implikacije njihovega dela (iGEM, 2015). Na tekmovanju, ki je leta 2010 obsegalo že 130 ekip z vsega sveta, so prvo mesto nekajkrat zasedli tudi slovenski študenti.

V zvezi z odgovorno rabo novih tehnologij in tehnoloških zmožnosti je morda smiselno omeniti nov javnopolitični pristop oz. okvir odgovornega raziskovanja in inoviranja (*Responsible Research and Innovation*) v EU, ki si prizadeva spodbujati »etično sprejemljive, trajnostne in družbeno zaželene izide v inovacijskem procesu

⁷ Transhumanizem je filozofska smer oz. gibanje, ki potrjuje zaželenost reševanja temeljnih človeških problemov z rabo naprednih tehnologij, kar med drugim zajema tudi preoblikovanje človeškega telesa z namenom odprave degenerativnega staranja ter krepitev in razširjanje človeških fizičnih in umskih zmožnosti, medtem ko je tehnoprogresivizem bolj levo oz. socialistično usmerjena ter v določenem pogledu tudi bolj zmerna smer transhumanizma.

⁸ Angl. *Citizen Science*, državljanska znanost, ki si različno prizadeva za večjo znanstveno pismenost in amatersko eksperimentiranje med državljani na vseh področjih znanosti.

in tržnih izdelkih» (Von Schomberg, 2012: 9). Vseeno pa gre pri tem za obsežen in zato nujno tudi splošen in dokaj ohlapen pristop, implementiran z nadnacionalne ravni, od zgoraj navzdol. Verjetno je, da bo zajel predvsem velike akterje na javnem raziskovalnem in akademskem področju, vprašanje pa je, kolikšno mero odgovornosti oz. odgovornega pristopa bo dejansko vnesel v praktično delo posameznega raziskovalca, laboratorija ali podjetja. Če upoštevamo nagel razvoj novih orodij na področju biotehnologije, je dokaj verjetno, da se bosta njihova dostopnost in širjenje nadaljevala tudi v prihodnje, kar pomeni, da bomo potrebovali predvsem pristop od spodaj navzgor, na ravni posameznih raziskovalcev, ki tvorijo (amaterske) raziskovalne skupnosti. Ravno tu pa se zdi, da bi bil lahko najučinkovitejši biohekerski pristop, ki združuje oblikovalsko miselnost z družbeno odgovornim in angažiranim delovanjem za boljši svet, obenem pa razmišlja tudi o morebitnih negativnih vplivih in alternativnih, na človeka osredinjenih razvojnih poteh. V sklopu odprte skupnosti omogoča medsebojni nadzor in preverjanje, zaradi bolj vključujoče in odprte naravnosti pa podpira tudi raznolikost in drugačnost. Končno se je biohekerska skupnost tudi sama angažirala v oblikovanju lastnih skupnostnih etičnih kodeksov, ki so prosto dostopni (DIYbio, 2015b). Morda bo torej DIYbio gibanje, skupaj z oblikovalskim pristopom pripomoglo k varnejši in odgovornejši rabi in razvoju naprednih biotehnoških orodij in aplikacij v institucionalnem in podjetniškem okolju, tudi če samo ne bo proizvedlo nikakršnih radikalnih znanstvenih in tehnoloških inovacij in prebojev.

Sklep

Naraščajoče znanstvene in tehnološke zmožnosti nam v čedalje večji meri omogočajo temeljno spreminjanje lastnosti in funkcij organizmov ter postopno postavljajo tako rekoč ves živi svet, vključno s človekom, v sfero oblikovanja. V tem okviru še posebej izstopa sintezna biologija, ki jo nekateri strokovnjaki štejejo za eno temeljnih razvojnih področij rastočega biogospodarstva, kot tudi za temeljno transformativno silo v prihodnjih desetletjih (Church in Regis, 2012). Z možnostjo spreminjanja in oblikovanja živih bitij, med katera spada tudi človek, pa se ne zastavljajo le vprašanja o varnosti in učinkovitosti, temveč tudi o odgovornosti, sprejemljivosti in zaželenosti. Oblikovalski pristop k inženiranju organizmov, ki ga počasi omogočata avtomatizacija in delitev dela v sintezni biologiji oz. biotehnologiji, tako ne prinaša le možnosti vnosa večje kreativnosti, estetskih vidikov in razširjanja prostora mogočih aplikacij, temveč tudi humanističnega, na človeka in na širše družbene vplive osredinjenega pristopa. Drew Endy, eden vodilnih sinteznih biologov in promotorjev širšega dostopa do biotehnoškega raziskovanja, tako pravi, da pri svojih predmetih ne uči več osnovnih metod manipuliranja in sestavljanja DNK, temveč oblikovalski pristop k inženiranju genoma, torej razmišljanje o tem, kaj je s sodobnimi metodami, kot je CRISPR, mogoče in tudi družbeno najbolj zaže-

leno oblikovati (Stinson, 2015b). Združevanje veščin in znanja (bio)znanstvenikov in oblikovalcev tako na eni strani prinaša znatno razširitev oblikovalskih zmožnosti z živimi, organskimi materiali, na drugi pa v znanstveni oz. raziskovalni pristop vnaša razmišljanje o estetiki, uporabnosti in družbenih vprašanjih. Oblikovalski pristop v povezavi z biohekerskimi vrednotami, kot so transparentnost, varnost, odprti dostop, miroljubni nameni in izobraževanje, lahko pomembno pripomore k oblikovanju ustvarjalnega in odgovornega pristopa bodočih oblikovalcev organizmov oz. biooblikovalcev.

V tem pogledu je viden tudi pomen preseganja tradicionalne ločenosti ali celo sovražnosti med posameznimi znanstvenimi disciplinami, še posebno med naravoslovnimi in tehničnimi znanostmi ter družboslovjem in humanistiko, v obliki pravega interdisciplinarnega ali celo transdisciplinarnega sodelovanja, ki v času naprednih tehnologij ni pomembno le za doseganje novih znanstvenih in tehnoloških prebojev, temveč za zagotavljanje bolj človeške in pozitivne prihodnosti. Takšno sodelovanje pa je dejansko lažje v zunajinstitucionalnih prostorih laboratorijev DIYbio, kjer se družijo biohekerji z raznolikimi ozadji in znanjem, a s skupnimi cilji, kot pa v že tradicionalno disciplinarno zamejenih akademskih prostorih. V tej povezavi bo morda prav tako, kot je v preteklih desetletjih hekersko gibanje s svojo etiko in vrednotami pripomoglo k oblikovanju sodobnih računalnikov in predvsem k bolj odprtemu in za uporabnike dostopnemu spletu, tudi sodobno biohekersko gibanje pripomoglo k bolj odprtemu in odgovornemu biotehnološkemu svetu prihajajočih desetletij.

Literatura

- APSF (ALFRED P. SLOAN FOUNDATION, US DEPARTMENT OF ENERGY, WOODROW WILSON INTERNATIONAL CENTER FOR SCHOLARS) (2011): *Issues arising from Synthetic Biology: What Lies Ahead?* Dostopno na: www.synbioproject.org/site/assets/files/1265/social_issues_synthetic_biology_report.pdf (23. november 2011).
- BLAIN, LOZ (2015): *Do-it-yourself CRISPR genome editing kits bring genetic engineering to your kitchen bench.* Dostopno na: www.gizmag.com/home-crispr-gene-editing-kit/40362 (17. november 2015).
- BIOCURIOS. Dostopno na: <http://biocurious.org> (20. november 2015).
- BIOFICTION (2014): *Science Art Film Festival 2014.* Dostopno na: <http://bio-fiction.com/2014> (23. november 2015).
- BIOTEHNA. Dostopno na: <http://biotehna.org> (19. november 2015).
- BOUSTEAD, GREG (2008): The Biohacking Hobbyist. *SEED Magazine*. Dostopno na: http://seedmagazine.com/content/article/the_biohacking_hobbyist (24. november 2015).
- BUNKER (2015): *Biofiction@Ljubljana.* Dostopno na: <http://www.bunker.si/slo/archives/11558> (20. september 2016).

- COWARD, CAMERON (2015): CyberPunk Yourself – Body Modification, Augmentation, and Grinders. *Hackaday*. Dostopno na: <http://hackaday.com/2015/10/12/cyberpunk-yourself-body-modification-augmentation-and-grinders> (20. november 2015).
- DOLEC, SAŠO (2015): CRISPR - biotehnologija prihodnosti. *Kvarkadabra*. Dostopno na: www.kvarkadabra.net/crispr-biotehnologija-prihodnosti (19. november 2015).
- CHURCH, GEORGE C. IN ED REGIS (2012): *Regenesi: How Synthetic Biology Will Reinvent Nature and Ourselves*. New York: Basic Books.
- CYRANOSKI, DAVID (2015): Ethics of embryo editing divides scientists. *Nature* 519: 272.
- DIYBIO (2015a): *Local Groups*. Dostopno na: <http://DIYbio.org/projects> (19. november 2015).
- DIYBIO (2015b): *Codes*. Dostopno na: <http://DIYbio.org/codes> (23. november 2015).
- ETC GROUP (2007): *Extreme Genetic Engineering: An Introduction to Synthetic Biology*. Dostopno na: <http://www.etcgroup.org/sites/www.etcgroup.org/files/publication/602/01/synbioreportweb.pdf> (24. november 2015).
- GENSPACE. Dostopno na: <http://genspace.org/> (20. november 2015).
- IGEM. Dostopno na: http://igem.org/Main_Page (24. november 2015).
- KENNETH A. OYE, KEVIN ESVELT, EVAN APPLETON, FLAMINIA CATTERUCCIA, GEORGE CHURCH, TODD KUIKEN, SHLOMIYA BAR-YAM LIGHTFOOT, JULIE MCNAMARA, ANDREA SMIDLER IN JAMES P. COLLINS (2014): Regulating gene drives. *Science* 345(6197): 626–628.
- LEDFORD, HEIDI (2015): CRISPR, the disruptor. *Nature* (522): 20–24. Dostopno na: <http://www.nature.com/news/crispr-the-disruptor-1.17673> (18. november 2015).
- LEVY, STEVEN (2001): *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. New York: Penguin Books.
- LIANG, PUPING, YANWEN XU, XIYA ZHANG, CHENHUI DING, RUI HUANG, ZHEN ZHANG, JIE LV, XIAOWEI XIE, YUXI CHEN, YUJING LI, YING SUN, YAOFU BAI, ZHOU SONGYANG, WENBIN MA, CANQUAN ZHOU, JUNJIU HUANG (2015): CRISPR/Cas9-mediated gene editing in human tripronuclear zygotes. *Protein & Cell* 6(5): 363–372.
- LONDON BIOHACKSPACE. Dostopno na: <https://london.hackspace.org.uk/> (20. november 2015).
- OECD (2014): *Emerging Policy Issues in Synthetic Biology*. Paris: OECD Publishing.
- PUSTOVRH, TONI (2014): The neuroenhancement of healthy individuals using tDCS: some ethical, legal and societal aspects. *Interdisciplinary description of complex systems* 12(4): 270–279. Dostopno na: <http://indecs.eu/2014/indecs2014-pp270-279.pdf> (20. november 2015).
- STINSON, LIZ (2015a): Amino's Cool Bio Kit Is Like the Easy-Bake Oven of Bioreactors. *Wired*. Dostopno na: <http://www.wired.com/2015/11/aminos-cool-bio-kit-is-like-the-easy-bake-oven-of-bioreactors> (17. november 2015).
- STINSON, LIZ (2015b): Move Over, Jony Ive – Biologists Are the Next Rock Star Designers. *Wired*. Dostopno na: http://www.wired.com/2015/11/move-over-jony-ivebiologists-are-the-next-rock-star-designers/?mbid=nl_111815 (19. november 2015).

2015).

VON SCHOMBERG, RENE (2012): Prospects for Technology Assessment in a framework of Responsible Research and Innovation. V *Technikfolgen abschätzen lehren: Bildungspotenziale transdisziplinärer Methoden*, M. Dusseldorp in R. Beecroft (ur.), 39–61. Wiesbaden: VS Verlag.

Iskanje sinergij med znanostjo in oblikovanjem

Abstract

Searching for synergies between science and design

In today's world the boundaries between disciplines seem to be becoming increasingly blurred. Tools, once used only by professionals, are nowadays accessible to all, irrespective of their initial experience and knowledge. The question arises, what is the difference between science and design, where are their junctions and where are the conflicts between them? This text attempts to compare science and visual communication design through the analysis of process, methods and examples of design practice, where the areas met, intersected, or developed in parallel. The design profession, as a discipline at the crossroads of science, art and technology, has had, long before any official formal establishment, representatives, who were involved in changing things with visual communication tools. Historical examples as well as contemporary trends in this field enable us to conclude that science and visual communication design are not only related, but they can also mutually influence each other. Therefore the future offers great potential in the interdisciplinary collaboration between the two areas.

Keywords: visual communication design, visualisation of science, methods, design process, examples of good practice

Petra Černe Oven is a designer and associate professor at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana. (pco@paralaksa.com)

Povzetek

Danes se meje med disciplinami zdijo čedalje bolj zabrisane in nekoč profesionalna orodja so namenjena in dostopna vsem, ne glede na njihove izhodiščne izkušnje in znanja. Zastavlja se vprašanje, v čem se znanost in oblikovanje razlikujeta, kje imata stičišča in kje so nasprotja. Avtorica poskuša primerjati znanost in oblikovanje vizualnih komunikacij na podlagi analize procesa, metod in primerov oblikovalske prakse, kjer sta se področji križali, srečali ali samo vzporedno razvijali. Oblikovalska stroka kot disciplina na križišču znanosti, umetnosti in tehnologije, je že daleč pred formalnim poimenovanjem imela predstavnike, ki so se ukvarjali s spreminjanjem stvari prek komunikacijskih orodij, ki so lastne področju vizualnega. Vpogled v zgodovinske primere in sodobne tokove na tem področju nam omogoča sklep, da sta področji ne samo povezani, ampak da lahko tudi medsebojno vplivata drugo na drugo in da prihodnost ponuja velik potencial v interdisciplinarnem povezovanju obeh področij.

Ključne besede: oblikovanje vizualnih komunikacij, vizualizacija znanosti, metode, oblikovalski proces, primeri dobrih praks

Petra Černe Oven je oblikovalka in izredna profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. (pco@paralaksa.com)

Uvodne definicije

Medtem ko splošna javnost oblikovanje večinoma razume kot dejavnost, ki nastopi na koncu procesa razvoja izdelka in kjer je funkcija oblikovanja omejena v večji meri zgolj na estetske učinke, ki jih izdelku z bolj ali manj kreativno uporabo likovnih elementov »dodamo« na koncu, je pogled stroke že od nekdaj bistveno širši. Oblikovanje se ne ukvarja samo z materialnimi izdelki, temveč tudi s komunikacijo ali preoblikovanjem storitev in sistemov. Stereotipe, ki so se razvili tudi na podlagi pritiskov ekonomske narave, je torej treba opustiti, saj vnašajo v razumevanje oblikovanja nekonstruktivno zmedo in ne dopuščajo, da bi bilo oblikovanje kot disciplina izkoriščeno do te mere, kot bi lahko bilo.

Da bo razprava tekla v razumljivih okvirih, se v tem članku opremo na definicijo oblikovanja, kot jo je vzpostavil Herbert Simon v knjigi *The Sciences of the Artificial* leta 1969, in sicer, da »oblikuje vsakdo, ki načrtuje spremembe, katerih namen je spreminjanje obstoječih razmer v želene« (Simon, 1996: 111). V članku prednostno obravnavam področje oblikovanja vizualnih komunikacij, kjer oblikovanje sledi zgornji definiciji predvsem v želji po spreminjanju – se pravi, da odgovarja na komunikacijske probleme, ki imajo natančno definirane uporabnika in kjer je mogoče rezultate posledic, ki jih je povzročila oblikovalska intervencija, izmeriti. Mejna področja, kjer se oblikovanje opira na močno avtorsko izpovedno noto in komunikacija z uporabnikom ni v središču, pa prepuščam domeni umetnosti.¹

Definicija Herberta Simona ni v nasprotju z definicijo krovne profesionalne organizacije, ki pokriva vizualne komunikacije, ICOGRADE, ki pravi:

Oblikovanje vizualnih komunikacij je intelektualna, kreativna, strateška, upravna in tehnična dejavnost. Ukvarja se s produkcijo vizualnih rešitev za komunikacijske probleme. Postaja poklic, ki združuje idiome in pristope drugih disciplin v večdimenzionalne in hibridne vizualno kompetentne rešitve. Zaradi odprtostnih naprednih digitalnih orodij in znanja, ki je prosto na voljo, so meje med oblikovalskimi disciplinami vse bolj fluidne. Ker proces vključuje več igralcev in predpostavlja tudi večjo kompleksnost, morajo oblikovalci vizualnih komunikacij na novo opredeliti svojo vlogo in namen v razširjenem polju medijev in različnih načinov komuniciranja. (ICOGRADA, 2011)

Čeprav je bila profesionalna stroka oblikovanja utemeljena šele v 20. stoletju, je seveda jasno, da je oblikovanje kot dejavnost obstajalo že pred tem. Če pogledamo področje vizualnih komunikacij, moramo razumeti, da se je »moderno oblikova-

¹ Treba pa je poudariti, da je oblikovanje kot poklicna disciplina relativno fragmentirano na področja, ki imajo – kljub dobro razpoznavnim povezujočim elementom – lahko na določenih področjih precej različna izhodišča, uporabljajo različne metode in orodja in imajo različne rezultate.

nje»² na tem področju razvijalo predvsem iz dveh močnih področij: vizualizacije podob in vizualizacije verbalnega. Prvo je črpalo iz umetnosti (slikarstva) in drugo iz obrti oz. industrije (tiskarstvo), obe pa sta imeli svoje utečene tradicije in znanja. Ta so se na podlagi razvoja tehnologije in družbe ves čas spreminjala, dopolnjevala in razvijala glede na čas in prostor. Kljub tej nedojemljivo dolgi tradiciji vizualnega beleženja okolja (pelje nas lahko do prvega odtisa, do prvih slik na stenah jam) se je skozi zgodovino povezava med odkrivanjem in vizualizacijo odkritega nekoliko izgubila.

Medtem ko se oblikovanje primarno ukvarja z vzpostavljanjem novih produktov, komunikacij in storitev, pa se znanost (po definiciji organizacije britanskega Sveta za znanost) ukvarja »z iskanjem in uporabo znanja in razumevanja naravnega in družbenega sveta z uporabo sistematične metodologije, ki temelji na dokazih« (The Science Council, 2015). Fokus oblikovanja lahko torej opredelimo kot iskanje novih rešitev, fokus znanosti pa kot razlaganje obstoječih naravnih in (z razvojem družboslovnih ved) družbenih fenomenov, ki jih je treba opisati in razložiti njihovo delovanje. V tem trenutku se lahko seveda vprašamo, ali to ločevanje v sedanjem svetu še vedno drži? Ali niso prav gensko modificirana semena, biološka zdravila (ki so naravna, pa vendar oblikovana z natančnim namenom in učinkom) in številna druga področja, s katerimi se ukvarja znanost, ravno tako oblikovanje, saj so iskanje novih, nenaravnih rešitev za določene probleme?

Herbert Simon razlaga, da se

intelektualna aktivnost, ki proizvaja materialne artefakte, ne razlikuje bistveno od tiste, ki predpisuje sredstva za bolnega pacienta, ali tiste, ki pripravlja nov prodajni načrt za podjetje ali oblikuje politike socialnega varstva za državo. Tako razumljeno oblikovanje je jedro vseh poklicnih usposabljanj; to je glavni znak, ki loči poklice od znanosti. Inženirske stroke, kot tudi šole za arhitekturo, poslovanje, izobraževanje, pravo in medicino, se vse fokusirano ukvarjajo s procesom oblikovanja. (Simon, 1996: 111)

Prav ločevanje oz. podobnosti med znanostjo in oblikovanjem ter značilnosti enega in drugega področja so bile v sodobnem času – ne nazadnje najbrž tudi zaradi vpliva tehnologij in številnih prekrivajočih se področij dela – predmet številnih podrobnih razprav strokovnega in znanstvenega periodičnega tiska na področju oblikovanja v mednarodni skupnosti.³

² S tem mislim predvsem oblikovanje v 20. stoletju, saj je iz časa profesionalizacije stroke večina primerov, ki jih obravnavamo pozneje v članku.

³ Naj omenimo samo nekaj ključnih razprav: Farrell in Hooker, 2012; 2015; Galle in Kroes, 2014; 2015. Le-te podrobneje analiziramo v drugem prispevku tega tematskega bloka, glej Predan in Černe Oven v članku *Sočasnost, soodvisnost in drugačna logika postajanja* na straneh 148–159.

Metode in procesi

Skupne točke med oblikovanjem in znanostjo lahko najdemo skozi prizmo metod, ki jih uporablja ena in druga disciplina. Že od začetka profesionalizacije oblikovanja – na primer skozi razvojne faze Bauhauasa kot ene najpomembnejših izobraževalnih institucij – se za tri glavne dimenzije oblikovanja štejejo umetnost, znanost in tehnologija (Findeli, 2015). Kot lepo nakaže Alain Findeli, so vse tri najpomembnejše institucije – prvi Bauhaus v Nemčiji, drugi Bauhaus v ZDA in Hochschule für Gestaltung v Ulmu – delovale na principu združevanja teh treh disciplin. V posameznih fazah so se količine posameznih komponent spreminjale (Bauhaus v Weimarju in Dessau se je manj opiral na znanost, Ulmska šola več) in iz tega lahko razberemo tudi pomembnost različnih metod, ki so bile del izobraževanja oblikovalcev.

Nesporno je bil modernizem tisti, ki je prek približevanja tehnologiji, industrializaciji in skrbi za univerzalno funkcionalnost moral razvijati metode, ki so povlekle oblikovanje od obrtniško-ustvarjalnega področja proti objektivno racionalnim metodam, ki so dajale prednost merljivim učinkom in bolj strukturiranemu znanstvenemu pristopu. O tem so se sami oblikovalci javno izrekli in s tem širili svoj vpliv: »Oblikovalec mora najprej misliti, šele nato oblikovati,« je izjavil Ladislav Sutnar (2015: 4), eden od očetov informacijskega oblikovanja in uspešen češki emigrant, delujoč v ZDA. In če je prisotnost misli ena glavnih determinant znanosti, potem lahko v tem že vidimo prvo povezavo med področjema. Tudi številni drugi oblikovalci v zgodovini, in vse do današnjega časa, so izrazili podobno stališče. Eden od njih, nemški tipograf in informacijski oblikovalec Erik Spiekermann, takole razloži svoje stališče:

Oblikovanje je najprej in predvsem intelektualni proces. V nasprotju s splošnim prepričanjem oblikovalci niso umetniki. Uporabljajo umetniške metode, da vizualizirajo razmišljanje in proces, toda, v nasprotju z umetniki, delajo, da rešijo naročnikov problem, ne pa, da predstavijo svoj pogled na svet. Če želimo, da je oblikovalski projekt uspešen – in to je pravo merilo kakovosti –, projekt ne bo rešil samo problema, s katerim se ukvarja, temveč bo imel onstran pragmatičnih vprašanj tudi estetsko dimenzijo. (Spiekermann, 2004)

Uporaba sistematičnih metod je še bolj značilna za področja oblikovanja, ki zahtevajo natančnejšo analizo uporabnika, so bolj sistemska in zahtevajo natančnejše dokaze za povzročen učinek. Sem spadajo področja, pri katerih je uporaba vizualiziranih informacij prisotna, ker je nujna nadaljnja akcija⁴, ki jo mora oblikovanje omogočiti, podpreti ali spodbuditi. Ne nazadnje je uporaba metod vidna v obli-

⁴ Pogosto se komunikacija povezuje tudi z drugimi polji oblikovanja, ki to akcijo podprejo na še primernejši način (na primer s storitvenim oblikovanjem).

kovalskem mišljenju (*design thinking*), ki uporablja številne metode in orodja, kot so iteriranje, prototipiranje, s katerimi dosega spremembe ne samo na področju materialnih izdelkov, temveč čedalje bolj na področju storitev, upravljanja in oblikovanja sistemov ter procesov. Eden ključnih razlogov, zakaj je ta metoda reševanja problemov tako uspešna, se nahaja v popolni kombinaciji racionalnega in ustvarjalnega načina razmišljanja. O tem je govoril že Herbert Bayer, ko je poskušal razložiti kreativni proces: »Zavedati se moramo, da je v kreativni proces vključena vsa osebnost. Kreativni proces se ne dogaja samo na ravni spretne roke, ne izvede se samo na podlagi intelektualnega dojetja, ampak v enotnem procesu, v katerem glava, srce in roka igrajo simultano vlogo.« (Cohen, 1984: predgovor)

Na tem mestu se lahko ponovno vprašamo, ali lahko – poleg racionalnosti in prisotnosti ideje – prepoznamo na področju oblikovanja in znanosti točke, na katerih se disciplini srečata? V *Encyclopaedii Britannica* najdemo kratko razlago znanstvene metode, ki pripada naravoslovnim znanostim: »Znanstvena metoda je skupek matematičnih in eksperimentalnih tehnik, ki se uporabljajo v naravoslovnih znanostih; bolj specifično, tehnik, ki se uporabljajo v konstrukciji in testiranju znanstvenih hipotez. Veliko empiričnih znanosti, še zlasti družbene vede, uporabljajo matematična orodja, izposojena iz teorije verjetnosti in statistike [...]« (Encyclopædia Britannica, 2015)

Razvoj sodobne znanstvene metode se pripisuje filozofu, politiku, znanstveniku in piscu Francisu Baconu (2015), ki se je v svojem delu *Novum Organum Scientiarum* že leta 1620 zavzemal za eksperimentalno raziskovanje. Prav to eksperimentalno raziskovanje najdemo tudi pri oblikovalskih metodah. Dopuščanje napak, hitro prototipiranje, s katerim lahko preizkusimo »polovične« rešitve in jih prek iteriranja izboljšujemo, se zdijo te povezovalne točke.

Metode, ki jih uporabljajo oblikovalci, bi lahko na kratko povzeli v štirih točkah (več o tem glej Predan in Černe Oven, 2013):

1. odkrivanje, opazovanje in določitev problema;
2. raziskovanje problema vključno z analizo konteksta;
3. iskanje rešitev, testiranje, iteracije;
4. vzpostavitev rešitve in njeno vzdrževanje.

V grobem se torej oblikovalski proces ne razlikuje bistveno od procesa v znanosti, kjer formulaciji vprašanja sledi raziskovanje virov in nabiranje informacij, oblikovanje hipoteze (predvidevanje odgovora na vprašanje), nato testiranje hipoteze, analiza podatkov (ki privede do sklepa) in predstavitev rezultatov.

Kot vidimo, se že samo definiranje problema zdi lastno obema disciplinama. Takole je zapisal Karl Gerstner:

Opis problema je del rešitve. To pomeni: ustvarjalna odločitev se ne sprejema na podlagi občutka, ampak na podlagi intelektualnih meril. Bolj natančna in dokončna ko so ta merila, bolj ustvarjalno postane delo. Ustvarjalni proces je treba zreducirati na dejanje izbire. Oblikovanje pomeni: izbrati določene

elemente in jih kombinirati. Če gledamo s tega stališča, oblikovanje kar kliče po metodi. Najprimernejšo, ki jo poznam, je razvil Fritz Zwicky, čeprav je bila v resnici namenjena znanstvenikom.⁵ (Gerstner, 1964)

V nasprotju z linearnim modelom, ki je bolj razumljiv v procesih oblikovalskega mišljenja v poslovnem vodenju, se zdi, da so pri vsakodnevni praksi oblikovalca te štiri točke lahko zaradi različnih dejavnikov razvrščene na krožnico, oblikovalec pa vstopa vanjo na različnih pozicijah, in se vrača oz. vrti po krožnici, dokler ne opravi vseh točk zadovoljivo. Z drugimi besedami, lahko se vrača na začetek procesa.⁶ To je mogoče tudi pri znanstvenem procesu, kjer se lahko ob eksperimentu, ki hipoteze ni dokazal, vrnemo na ponovno vzpostavitev eksperimenta.

Treba je tudi priznati, da lahko veliko inovacij, ki jih prinaša oblikovanje, nastane v praznem prostoru zunaj te krožnice. Spominjajo nas na trenutek »eureka«. To seveda še ne pomeni, da bodo vse take inovacije tudi uspešne, lahko pa jih spet preverjamo prek korakov metodologije. Take inovativne rešitve spadajo na področje neoprijemljivih znanj ali veščin, ki so lastne oblikovalcem. Imenujemo jih tudi implicitno znanje, ki se ga ne da natančno izraziti in opisati, je pa pomembno pri kreativnem razmišljanju. Pri tem je pogosto lažje videti posledice razmišljanja kot metode, ki so pripeljale do njega. Implicitno znanje pogosto temelji na občutkih. A kot pravi Rick Poyner, oblikovalci vizualnih komunikacij pogosto preveč uporabljajo samo svoje izkušnje in občutke, ki pa niso nujno v sozvočju s tem, kako dejansko izdelke dojemajo drugi gledalci (Poyner v Banks, 2015).

V resnici bi ravno tu oblikovalci potrebovali veliko več sodelovanja z znanstveniki. Raziskave berljivosti in čitljivosti na področju tipografije in oblikovanja črkovnih vrst v zadnjih letih⁷ kažejo, da bi bilo treba več interdisciplinarnih raziskav na tem področju: rezultati so lahko pomembni za oblikovalce, saj bi lahko natančneje napovedali učinek, ki ga ima na bralca izbira in sprememba pisave, velikosti, medsebojnih odnosov drugih elementov izdelka; za znanstvenike pa pomen percepcije lahko pomeni izziv za razvijanje novih metod, na primer za identificiranje posameznih delov črk oziroma drugih likovnih elementov.

Za primer implicitnega znanja lahko vzamemo vizualizacije procesov kompleksnih projektov, kjer si oblikovalci in arhitekti prek skiciranja in vizualiziranja bodočih rešitev pomagajo pri razmišljanju. To je zagotovo eno od orodij, ki bi ga lahko – če bi šolski kurikulum naravoslovnim znanostim dopuščal preplet z likov-

⁵ Gerstner govori o knjigi Fritza Zwickyja *Die morphologische Forschung*, ki je izšla leta 1953.

⁶ Glede na to, da definiranje metod nekako spada na teoretično področje oblikovanja, moramo poudariti, da oblikovalci, ki se ukvarjajo z oblikovanjem, pogosto ne povezujejo teorije s prakso. Zanimiva bi bila raziskava, koliko oblikovalcev zares sploh zavestno dela z metodami in zato dosega dokazano boljše rezultate?

⁷ Sklicujem se na raziskovalno delo Mary Dyson, Sofie Beier, Ann Bessemans, Kevina Larsona, Jeanne-Louise Moys in drugih raziskovalcev, ki so trenutno aktivni na tem področju.

nim – uporabljali pri razmišljanju tudi znanstveniki. Argument za to nam dajejo znanstveniki sami. Poznamo primere, kjer je prišlo do vrhunskih odkritij ravno z uporabo metod, ki jih vsak dan uporabljajo oblikovalci. Za primer lahko navedemo slovito dvojico James Dewey Watson in Francis Crick, ki sta leta 1953 odkrila strukturo DNA.⁸ Spiralno obliko je identificirala že Rosalinda Franklin z uporabo fotografskih tehnik, a do tega »kako je molekula zgrajena in prepletena, in do ključne ideje, da je molekula par identičnih spiral, ki se lahko razdelijo, da lahko tvorijo dve novi molekuli, sta prišla Watson in Crick. Njuna metoda je temeljila na graditvi analognih modelov iz pločevine in kartona.« (Rust, 2004: 81–82) V svojem osebnem pričevanju odkritja strukture DNA Watson razlaga (1969: 7), da je bilo veliko kolegov znanstvenikov skeptičnih glede tako vsakdanje otročje metode, kot je zgraditi model molekularne strukture iz kartona in kovine. Zavzemali so se za kristalografske analize in uporabljali matematične izračune, pa vendar, ko so se vsi znašli pred nemogočim zidom, čez katerega niso in niso mogli, sta Watson in Crick začela oblikovati 3D modele, ki so bili na ravni »igrač predšolskega otroka« (Watson, 1969: 7). V besedilu je lepo razvidno tudi, kako sta modele preoblikovala, iterirala in kako so jima pomagali pri samem procesu razmišljanja (ibid.: 10–11, 27).

Primeri projektov, ki prepletajo oblikovanje in znanost

Če pogledamo tudi primere oblikovalskih projektov, bomo takoj videli, da »so medsebojna razmerja med oblikovanjem in znanostjo bogata, produktivna in vzajemna. Svet znanosti lahko vpliva na oblikovalce in oni sami lahko vplivajo na prakso znanosti« (Wellcome Collection, 2015). Čeprav v periodiki, namenjeni tako splošni kot strokovni javnosti, vedno znova lahko preberemo, da sta se v sodobnem času umetnost/oblikovanje in znanost začela povezovati, se to bere kot splošna svetovna amnezija. Povezava oblikovanja in znanosti ni domena 21. stoletja, temveč sega daleč v zgodovino: ti področji sta bili vedno močno povezani.

V tem besedilu primere delim na tri večje sklope:

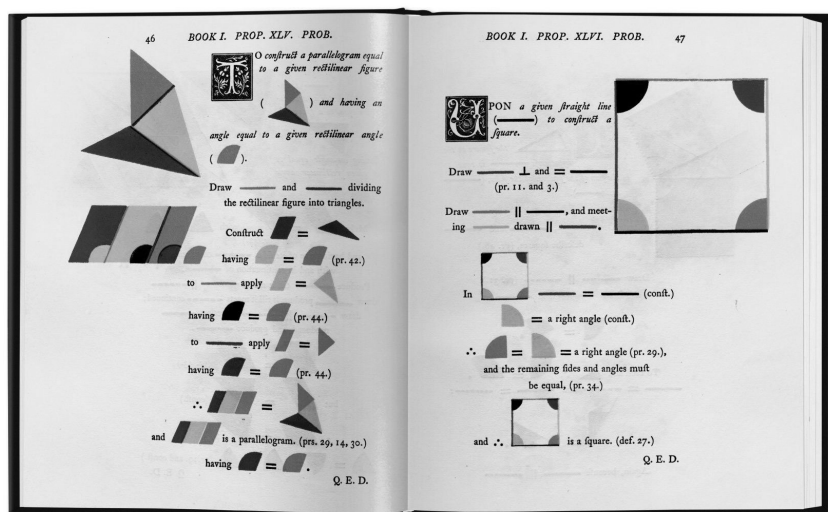
1. projekti, ko oblikovalci črpajo inspiracijo iz znanstvenih podatkov, odkritij, razlag, znanstvenega gradiva;
2. projekti, ko oblikovalci na znanstven način pristopajo k reševanju oblikovalskih problemov (tudi s sodelovanjem z znanstveniki z različnih področij);
3. projekti, ko oblikovalci pomagajo znanosti pri komuniciranju z namenom boljšega razumevanja in/ali v izobraževalne namene.

Zaradi lažjega branja bom primere nizala kronološko.

⁸ Revija *Nature* je objavila prvo kratko informacijo 25. aprila 1953, znanstveni članek je sledil nekaj tednov pozneje.

Včasih je umetnost poskušala razložiti tisto, česar znanost ni razumela, izumi in inovativno razmišljanje, ki so ga imeli znanstveniki/umetniki, pa so širili vedenje o svetu. Vsi smo do neke mere seznanjeni z delom Leonarda da Vinci. Bil je prvi, ki je vizualno poglobljeno analiziral človeško telo in postavil visoka merila svojim naslednikom, ki so se ukvarjali z anatomijo. Njegovi izumiteljski konstrukti so eni najboljših prikazov delovanja strojev, in lahko samo ugibamo, kaj bi da Vinciju uspelo narediti s sodobnimi aplikacijami za renderiranje, kot jih uporabljajo današnji industrijski oblikovalci, ali pa s stroji za prototipiranje in 3D tiskanje.

Veliko je primerov, ki popolnoma izstopajo iz svojega časovnega okvira. Tak primer je recimo knjiga *The Elements of Euclid*, ki jo je napisal matematik Oliver Byrne (pribl. 1810–1890), založil pa William Pickering leta 1847.⁹ Knjiga je napredna zaradi uporabe diagramov in vizualnega gradiva v treh barvah (rdeča, rumena, modra), s katerimi je avtor želel doseči, da bi bralci namesto uporabe črk z njimi vsebino knjige lažje razumeli. Dosegel je neverjeten učinek, saj vizualno spominja na poskusa Bauhauasa in gibanja De Stijl, in to v času, ko je bila produkcija knjig še vedno zelo tradicionalna in je bila vsaka inovacija v stavljenju črkovnega gradiva neverjeten tehnični napor.

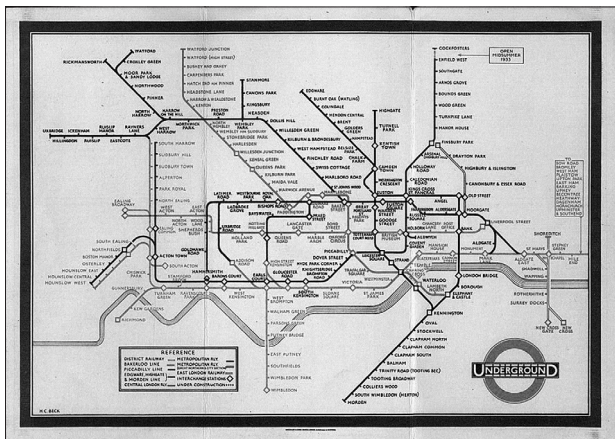


Stran iz knjige *The Elements of Euclid*, 46–47

Na začetku 20. stoletja najdemo eno najbolj plodnih sodelovanj med oblikovalci in znanostjo v napredni misli dunajskega kroga, kjer je filozof znanosti in sociolog Otto Neurath s svojim principom ISOTYPE (International System of Typographic

⁹ Knjiga je dosegla tak kulturni status, da jo je nemška založba Taschen leta 2010 celo ponatisnila. Dostopno na: http://www.taschen.com/pages/en/catalogue/classics/all/06724/facts.byrne_six_books_of_euclid.htm (27. november 2015).

Picture Education) vodil vizualizacije razlag pojmov in procesov iz naravoslovnih in družboslovnih znanosti, in sicer z namenom demokratizacije informacij. Njegovi vizualno jasni in razumljivi prikazi kvantitativnih informacij (npr. statističnih informacij) so opolnomočili številne državljane. Na podlagi razumljenega so se laže odločali o političnih, družbenih ali popolnoma osebnih stvareh, princip vizualiza-



Zemljevid londonskega metroja, kot ga je oblikoval Harry Beck

transport in branje zemljevidov. Njegova frustracija zaradi nepreglednega zemljevida londonskega metroja ga je namreč privedla tako daleč, da je v svojem prostem času začel razmišljati in risati verzijo zemljevida, ki se je popolnoma oddaljil od geografske reprezentativnosti in uporablja svoboden diagram. Na njem potniki dobijo informacije, ki jih v tistem trenutku potrebujejo: po kateri progi se morajo peljati do zelene postaje in kje lahko morda prestopijo. Diagram je preprost, berljiv, barvno kodiran in izčiščen v uporabniku funkcionalen minimalizem. Na podlagi njegovega principa so se v 20. stoletju preoblikovali tako rekoč vsi zemljevidi urbanih prevoznih sredstev po svetu.

Plod uspešnega sodelovanja med znanstveniki, podjetniki in oblikovalci – pa tudi britanske iznajdljivosti in inovativnosti – je tudi delo skupine Festival Pattern Group, ki so za sloviti Festival of Britain leta 1951 skupaj proučevali vizualizacije atomskih struktur, večinoma na podlagi rentgenskih slik. Iz njih so črpali navdih za vzorce, ki so postali gradivo za oblikovalske izdelke, kot so preproge, zavese, tapete, čipke, tkanine za obleke in kuhinjske servise. Kuratorka in raziskovalka Mary Schoeser



Vzorci iz brošure *Festival of Britain* (1951: 55). HMSO: London

cije pa je bil nastavek za razvoj sodobnih piktogramov, vizualizacije podatkov, infografike, podatkovnega novinarstva in s tem povezanih področij.

Kot izjemno uspešen projekt na področju geografije lahko omenimo britanskega tehničnega risarja Harryja Becka, ki je leta 1931 popolnoma spremenil način, kako gledamo na

razlaga (Schoeser, 2015), da je šlo za opazovanje procesa, ki se dogaja v molekulah. Čeprav so se amorfni vzorci na tekstilu uporabljali že prej, je bil optimistični modernistični zanos povojnega obdobja posebno gonilo, da so poskušali zaobjeti objektivnost in znanstveno natančnost na vizualizacijah, kjer se od oblikovalca to pravzaprav ni pričakovalo.



Vzorci s podatki o izvoru

tje Upjohn na podlagi potreb popularizacije informacij stroke začel razmišljati o alternativah. Rezultat je bila prva razstava *Celica*, ki je zaradi takratnih odkritij na področju celične biologije želela javnosti predstaviti najnovejša odkritja. Z vizualno instalacijo, ki je bila delujoč model vseh celičnih funkcij, so doživeli nesluten uspeh. Kljub tehnično zahtevnemu projektu se je razstava selila po ameriških mestih in gostovala v Angliji, prek medijev pa dosegla okrog 40 milijonov ljudi. Tej razstavi so sledile še druge: *Možgani*, *Kromosom*, *Atom v akciji*, *Metabolizem* in druge.¹⁰

Najbrž bi lahko upravičeno rekli, da ima zgoraj omenjeni tretji sklop (vizualizacija znanosti za boljše razumevanje) največ potenciala za spreminjanje družbe. Dejstvo je namreč, da ima javnost čedalje večje zahteve in pričakovanja do znanosti, da svoje izsledke komunicira javnosti na razumljiv način. Ne gre samo za področja, ki so potencialno etično sporna, ampak tudi za področja,

Zagotovo kot najuspešnejše primere sodelovanja med znanstveniki in oblikovalci lahko omenimo tudi projekte oblikovalca, pedagoga in teoretika Willa Burtina, nemškega emigranta v ZDA, ki je v sodelovanju z vrhunskimi svetovnimi znanstveniki pomagal pri razlaganju in popularizaciji pomembnih odkritij na področju biologije in farmacije (več o tem glej Remington in Fripp, 2007). Med letoma 1949 in 1971 je kot umetniški direktor za podje-



Interaktivni model: *Možgani*, oblikovalec Will Burtin
©1998–2013 Smithsonian Institution / Science Service

¹⁰ Izbrane Burtinove postavitve v arhivu hrani The Cleveland Health Museum and Education Center.

kjer znanost lahko pomaga pri preprečevanju naravnih katastrof ali pri informiranju o njih, preden se zgodijo ali ko se zgodijo.

Na tem področju veliko dela doktor medicine in statistik Hans Rosling, ki je s svojimi interaktivnimi vizualizacijami statističnih podatkov naredil pravo revolucijo v dojemanju statističnih podatkov in našega odnosa do sveta na številnih družbenih, ekonomskih in okoljskih temah, ki jih je osvetlil. Njegova fundacija Gapminder je namreč razvila Trendalyzer, programsko opremo za vizualizacijo in interaktivno animacijo statističnih podatkov, ki na jasn in uporabniku prijazen način kaže podatke glede na njegovo trenutno izbiro parametrov. Ne glede na demokratizacijo informacij, ki jo je povzročil s številnimi projekti, je že sam preboj, da mu je uspelo statistiko približati prek razumljive vizualizacije tako širokemu krogu ljudi, velik dosežek za obe disciplini: oblikovanje in znanost.

Od znanstvenikov, ki primarno raziskujejo, se namreč kar na lepem pričakuje, da bodo poleg tega dela morali o svojih rezultatih tudi komunicirati različnim javnostim, na primer tudi prek različnih družbenih omrežij. Seveda za to niso usposobljeni in morda – razen omenjenih posameznikov – sploh nimajo nujno vsi interesa, da bi se s tem ukvarjali. Medtem ko so bili prej pripravljeni deliti svoja odkritja v znanstvenih revijah, ki so imele strokovno publiko, in so lahko komunicirali odkritja v njim naravnem znanstvenem jeziku, pa se zdaj soočajo s pričakovanji, da bi morali svoja dognanja prevajati v različne verbalne in vizualne jezike. To pa je v večini primerov mogoče le z interdisciplinarnim sodelovanjem strok. Povsod se namreč kaže stalna napetost med zahtevami znanstvenega komuniciranja in komuniciranja v razumljivem jeziku, ki bi ga razumele tudi druge javnosti. Rezultat pozitivnih premikov na tem področju so tekmovanja¹¹ in različni dogodki, ki lahko pripeljejo do boljših diskusij, izobraževanja, in lažjega reševanja problemov na področju znanosti z vizualizacijo. Kot v preteklosti tudi v sedanjosti na tem področju delujejo številni oblikovalci¹², ki sodelujejo s tistimi naročniki, ki se zavedajo potrebnosti kreativnega mišljenja pri reševanju komunikacijskih zagat na področju znanosti.

¹¹ Eno večjih tekmovanj je International Science and Engineering Visualisation Challenge, ki ga organizirata ameriška The National Science Foundation in revija *Popular Science* (NSF, 2015; *Popular Science*, 2015). Odvija se v več kot 10 znanstvenih kategorijah (matematika, fizika, geografske in geološke vede, računalništvo, informatika, biologija, družboslovne znanosti, psihologija, ekonomija, izobraževanje itd.) na področju fotografije, ilustracije, grafičnega oblikovanja, plakatov, iger in aplikacij ter videa. Drugo večje tekmovanje na tem področju, ki skrbi za popularizacijo sodelovanja med znanstveniki in oblikovalci, je Wellcome Images Awards, ki ga organizira britanski Wellcome Trust (Wellcome Images, 2015).

¹² V pričujočem delu ni mogoče zaobjeti vseh projektov, a naj omenimo samo nekatere najbolj ključne za 20. stoletje: Max Bill, Anthony Froshaug, Charles in Ray Eames, Buckminster Fuller, Karl Gerstner, Max Schmidt in drugi. V sodobnem času na njihovo mesto stopajo Anne Odling-Smee (Design Science), James King (Science Practice), Felice C. Frankel in številni drugi.

Sklep

Ker čedalje bolj funkcioniramo kot vizualna družba, je nujno, da se začne bolj načrtno postavljati most med znanostjo in oblikovanjem.¹³ Metode in procesi, ki jih uporabljamo eni in drugi, niso tako različni, da se ne bi dalo vzpostavljati vrhunskega interdisciplinarnega sodelovanja. Obe področji imata tudi lastna znanja in pristope, ki lahko prestopajo meje in obogatijo eno in drugo stran.

Količina informacij, ki nam je na voljo zaradi razvoja digitalnih medijev, je neskončna in to je moteč element v boju za kakovostno in relevantno informacijo. Vizualizacija podatkov ter enostavnost in razumljivost informacij postajajo ključni prednostni dejavnik. Prej ali slej se bo zgodilo, da bodo raziskovalci morali začeti objavljati znanstvene članke ne samo z verbalnim povzetkom, tako kot zdaj, temveč tudi z infografiko, ki bo razložila metode, eksperimente in zaključke. Tudi vključevanje vizualnega gradiva, ki bo vsebovalo ključne besede, ki jih bo optimizacija iskalnikov zaznavala enako kot verbalne ključne, bo postalo popolnoma normalno. Vse to pa kliče po večjem sodelovanju med obema disciplinama. Ne samo na poklicni ravni, temveč že v izobraževanju na najnižjih ravneh. Morda bi lahko začeli torej kar z oblikovanjem vizualno optimiziranih osnovnošolskih učbenikov, ki ne bodo uporabljali oblikovanja kot dekoracijo in popestritev, temveč bodo vizualizacijo videli kot integralni del vsebine?

Literatura

- BACON, FRANCIS (1620/2015): *Novum Organum Scientiarum. Or True Suggestions for the Interpretation of Nature*. Dostopno na: <http://www.gutenberg.org/files/45988/45988-h/45988-h.htm> (20. november 2015).
- BANKS, TOM (2015): Searching for New Perspectives in Typography. *Design Week*. Dostopno na: <http://www.designweek.co.uk/searching-for-new-perspectives-in-typography/?nocache=true&adfesuccess=1> (27. november 2015).
- BYRNE, OLIVER (1847): *The Elements of Euclid*. London: William Pickering.
- COHEN, ARTHUR A. (1984): *Herbert Bayer. The Complete Work*. Cambridge (MA): MIT Press.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA (2015): *Scientific method*. Dostopno na: <http://www.britannica.com/science/scientific-method> (29. november 2015).
- FARRELL, ROBERT IN CLIFF HOOKER (2012): The Simone-Kroes model of technical artifacts and the distinction between science and design. *Design Studies* 33(5):

¹³ Dober primer so magistrski programi Znanstvene komunikacije, Znanstvene medijske produkcije in raziskovalni programi znanstvene komunikacije, ki jih izvajajo v Centru za jezike, kulturo in komunikacijo na londonskem Imperial College London. Več: <http://www.imperial.ac.uk/science-communication-unit/> (26. november 2015).

- 480–495.
- FARRELL, ROBERT IN CLIFF HOOKER (2015): Designing and sciencing: Response to Galle and Kroes. *Design Studies* (37): 1–11.
- FINDELI, ALAIN (2015): Nov razmislek o izobraževanju na področju oblikovanja: teoretska, metodološka in etična razprava. V *Design education: what do you see? What do you think about it? What do you make of it? 30 years of design at ALUO / Izobraževanje na področju oblikovanja: Kaj vidiš? Kaj misliš o tem? Kaj s tem narediš? 30 let oblikovanja na ALUO*, P. Oven Černe in B. Predan (ur.), 59–85. Ljubljana: Akademija za likovno umetnost in oblikovanje.
- GALLE, PER IN PETER KROES (2014): Science and design: Identical twins? *Design Studies* (35): 201–231.
- GALLE, PER IN PETER KROES (2015): Science and design revisited. *Design Studies* (37): 67–72.
- GAPMINDER. Dostopno na: <http://www.gapminder.org/about-gapminder/constitution/> (6. julij 2015).
- GERSTNER, KARL (1964): *Designing Programmes*. London: Alec Tiranti Ltd. Dostopno na: <http://t-y-p-o-g-r-a-p-h-y.org/MEDIA/PDF/DesigningProgrammes.pdf> (10. oktober 2015).
- ICOGRADA (2011): *Icograda Design Education Manifesto 2011*. Dostopno na: http://www.ico-d.org/database/files/library/IcogradaEducationManifesto_2011.pdf (24. november 2015).
- NSF (2015): *The Vizzies visualisation challenge*. Dostopno na: http://www.nsf.gov/news/special_reports/scivis/winners_2014.jsp#info_graphics (10. oktober 2015).
- POPULAR SCIENCE (2015): *The 10 best science images, videos, and visualizations from the 2015 vizzies*. Dostopno na: <http://www.popsci.com/2015-vizzies-science-visualizations-video-images> (10. oktober 2015).
- PREDAN, BARBARA IN PETRA ČERNE OVEN (2013): *Oblikovanje agende ali Kako se izogniti reševanju problemov, ki to niso. Fokus: storitveno in informacijsko oblikovanje / Designing an agenda, or, How to avoid solving problems that aren't. Fokus: service and information design*. Ljubljana: Društvo Pekinpah, Regionalna razvojna agencija ljubljanske urbane regije.
- REMINGTON, ROGER R. IN ROBERT S. P. FRIPP (2007): *Design and Science: The Life and Work of Will Burtin*. London, New York: Lund Humphries & Ashgate Publishing.
- RUST, CHRIS (2004): Design Enquiry: Tacit Knowledge and Invention in Science. *Design Issues* 20(4): 81–82.
- SCHOESER, MARY (2015): *Mary Schoeser on design and science*. Dostopno na: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZAF1u-EgHs> (6. avgust 2015).
- SCIENCE COMMUNICATION UNIT. Dostopno na: <http://www.imperial.ac.uk/science-communication-unit/> (26. november 2015).
- SIMON, HERBERT (1996): *The Sciences of the Artificial*. 3rd edition. Cambridge (MA): MIT Press. Dostopno na: https://courses.washington.edu/thesisd/documents/Kun_Herbert%20Simon_Sciences_of_the_Artificial.pdf (3. december 2015).

- SPIEKERMANN, ERIK (2004): *Spiekerblog*. Dostopno na: <http://spiekermann.com/en/design-is-an-intellectual-process/> (30. marec 2004).
- SUTNAR, LADISLAV (1961/2015): *Visual design in action*. Faksimile, ponatis. Zürich: Lars Müller Publishers.
- THE SCIENCE COUNCIL (2015): *Our definition of science*. Dostopno na: <http://www.sciencecouncil.org/definition> (4. december 2015).
- WATSON, JAMES D. (1969): *The Double Helix. A Personal Account of the Discovery of the Structure of DNA*. New York: Signet. Dostopno na: [http://selfdefinition.org/science/25-greatest-science-books-of-all-time/11.%20James%20D.%20Watson%20-%20The%20Double%20Helix%20\(1968\).pdf](http://selfdefinition.org/science/25-greatest-science-books-of-all-time/11.%20James%20D.%20Watson%20-%20The%20Double%20Helix%20(1968).pdf) (4. december 2015).
- WELLCOME COLLECTION (2015): *Design*. Dostopno na: <http://wellcomecollection.org/design> (28. november 2015).
- WELLCOME IMAGES (2015): *Wellcome Image Awards*. Dostopno na: <http://www.wellcomeimageawards.org> (10. oktober 2015).
- ZWICKY, FRITZ (1953): *Die morphologische Forschung*. Winterthur: Kommission Verlag.

Slikovni jezik in današnja (neskladna) raba

Abstract

Visual language and today's (discordant) use

The way people communicate has utterly changed during the last two centuries. The invention of photography and film at the end of 19th century caused the first wave of examination about the meaning of pictures and the pictorial. The invention of video and television for broadcasting images over distance and the subsequent digital revolution in the 20th century caused an exponential increase of pictorial information. In line with Moore's law, which describes a doubling every year in the number of components per integrated circuit, the amount of data in digital format is also increasing. The year 2015 was a watershed in the expansion of data in digital format since it crossed the zettabyte range ($ZB = 10^{21}$) and by the year 2020 digital data will amount to over 20ZB. Only a few thousands of this huge amount correspond to textural data, the rest corresponds mostly to pictorial data. Due to this reality, a renewed effort to understand and reflect on the meaning of pictorial information is urgently required. A new methodological approach, that will reaffirm the concept of pictorial language, is needed. However, pictorial language is not only a pressing research topic but should be integrated also into the entire educational process to make it an equal and parallel method of instruction.

Keywords: visual language, pictorial turn, textual, visual education, visual communication

Miran Erič is a painter and conservation advisor for underwater cultural heritage at the Institute for Protection of Cultural Heritage of Slovenia. (miran.eric@guest.arnes.si)

Franc Solina is Full Professor at the Faculty of Computer and Information Science, University of Ljubljana. (franc.solina@fri.uni-lj.si)

Povzetek

Svet človekovega komuniciranja se je v zadnjih dveh stoletjih povsem spremenil. Nastanek fotografije in filma konec 19. stoletja je sprožil prvi val razpravljanja o pomenu slike in slikovnega. Izum video zapisa in televizije za prenos slike na daljavo in poznejša digitalna revolucija sta v 20. stoletju povzročila eksponentno rast slikovnih informacij. V skladu z Moorovim zakonom, ki pravi, da se procesorska moč vsako leto podvoji, se povečuje tudi obseg podatkov v digitalni obliki. Leto 2015 velja za prelomno, velja za leto vstopa v obdobje zettabyte ($ZB = 10^{21}$), medtem ko naj bi bilo leta 2020 digitalnih podatkov že za 20 ZB. Ob tem je treba poudariti, da je od te količine podatkov le nekaj promilov arhiviranih kot besedilno gradivo, vse drugo je večinoma slikovno. Dana situacija dobesedno kliče k novemu pristopu slikovnega, k njegovi obravnavi in razumevanju. Potreben je nov metodološki pristop, ki bo omogočil koncept slikovnega jezika. Slikovni jezik pa ni samo predmet znanstvenega proučevanja, temveč ga je treba razumeti v celi verigi izobraževanja, njegovi emancipaciji v smislu enakovrednega poučevanja.

Gljučne besede: slikovni jezik, slikovni obrat, pisno, slikovno izobraževanje, slikovno sporazumevanje

Miran Erič je akademski slikar in konservatorski svetovalec za podvodno kulturno dediščino na Zavodu za varstvo kulturne dediščine Slovenije. (miran.eric@guest.arnes.si)

Franc Solina je redni profesor na Fakulteti za računalništvo in informatiko Univerze v Ljubljani. (franc.solina@fri.uni-lj.si)

*Analfabet prihodnosti [...] ne bo samo tisti, ki ne bo znal brati,
marveč tudi tisti, ki ne bo znal fotografirati.*
László Moholy-Nagy, 1925

*Nepismen ni samo ta, ki se ne uči govornega jezika, temveč
predvsem tisti, ki se ne uči slikovnega jezika.*
Parafraza avtorjev besedila, 2015

Prvi obrat

Slika je najverjetneje stara skoraj toliko kot človeštvo in se je razvijala sočasno z evlucijskim razvojem. Za upodabljanje, ustvarjanje slike in slikovno je človeštvo v svoji zgodovini imelo različno mero razumevanja, ustvarjalne procese in pomenne. Hkrati pa sta slikovno in njegov pomen imela različne vloge tudi v odnosu do govornega jezika in pisave.

Kakšen odnos je človek imel do slikovnega pred začetki abstrahiranja podob in večtisočletnega nastajanja pisave, danes ni mogoče vedeti. Zaradi pomanjkanja materialnih virov (še) ni mogoče raziskati, ali so slike – najstarejše dokumentirane so stare okoli 40.000 let – uporabljali iz umetniških nagibov ali iz potreb darovanja. Vsekakor pa je treba najzgodnejše oblike poenostavljanja in abstrahiranja podob¹ razumeti kot razvoj zgoščenega arhiviranja znanja in upodabljanja v obliki abstrahiranih figuraličnih logogramov, piktografov, hieroglifov, petroglifov, geoglifov, simbolov in podobnih oznak »pisave« kot enega najstarejših dialektov slikovnega jezika. Na začetku razvoja sistemov pisanja, torej arhiviranja znanja, je vsak znak po navadi pomenil besedo oz. ime nekega predmeta.

Z razvojem človeštva so se sistemi arhiviranja znanja oz. pisave na različnih koncih sveta razvijali neodvisno drug od drugega. Najstarejši odkriti (stari okoli 8000 let) so simboli Jiahu (slika 1) neolitske kulture Peiligang iz province Henan na Kitajskem, le kakšno tisočletje mlajši pa so znaki kulture Vinča na Balkanu. Kljub neodvisnemu razvoju so bili znakovni zapisi, ki so upodabljali predmete, najverjetneje razumljivi tudi različnim jezikovnim skupinam. Razvoj pisave se je pozneje nadaljeval in dopolnil z ideogramsko pisavo, ki še vedno pomeni znake,



Slika 1: Primer simbola Jiahu, Kitajska

¹ Najstarejši so petroglifi, stari več kot 12.000 let.

torej abstrahirane podobe, ki so nosilke neke vsebine, ideje, pomena in kot take tudi spadajo med slikovne dialekte. Šele z razvojem zlogovne pisave in razvojem abecede, pri kateri vsak posamezni zlog ali posamezna črka ni pomenila ničesar, začnemo govoriti o pisavi in ne o slikovnem dialektu. Torej takrat, ko šele z zlaganjem zlogov ali črk ustvarimo podobo, pomen in vsebino.

Možnost za ustvarjanje slike in podob je bila v času izuma pisave s fonemi (abecede, abugida, abadžad) pred nekaj več kot 3000 leti precej zahtevnejša in tehnološko nedovršena, uspešno pa so jo lahko uporabljali le slikovno in prostorsko inteligentnejši in nadarjeni. Zato je pisava s fonemi v tistem času pomenila pravo revolucijo, ki je z razvojem tehničnih pripomočkov (glinene tablice, papirus, stilusi) omogočila obsežnejše zapisovanje in dolgotrajnejše arhiviranje znanja. Prav zato so specializirane znanosti, ki so v zadnjih stoletjih proučevale stare pisne vire, zmogle zelo dobro rekonstruirati razvoj človeštva v zadnjih tisočletjih. Za proučevanje starejših obdobj so še vedno na voljo samo materialni viri, ki jih pretežno raziskujeta arheologija in antropologija. Slika, slikovno, upodabljanje in slikovno sporočanje pa so skozi tisočletja postopoma ustvarili svoj svet – svet umetnosti, kakor ga razumemo danes.



Slika 2: Diego Velázquez, *Las Meninas*, 1656–1657; olje na platnu, 318 x 276 cm. Museo del Prado, Madrid

Vendar je imela vloga (s)likovnega umetniškega ustvarjanja do 19. stoletja drugačen družbeni status, kot ga ima danes. V času, ko sta bila ustvarjanje in reprodukcija zelo otežena, so imeli redki nadarjeni posamezniki visok družbeni položaj. Njihova vloga je bila vloga kronistov in arhivistov, kazanje moči prek umetniških del v javnem prostoru, hkrati pa so (ker drugih tehničnih možnosti ni bilo) s kiparstvom, slikarstvom in grafiko upodabljali privilegirane družbene sloje (slika 2).

Prav zaradi razvoja fonemske pisave oziroma abeced je danes korpus arhiviranega znanja izjemno obsežen, bližnja zgodovina človeštva pa precej bolj jasna. Zaradi širjenja pismenosti in tehnične usposobljenosti beleženja misli in dogodkov, je veliko znanega o kulturah, kot so feničanska, egipčanska, grška, rimska ... Tehnološki razvoj in zmožnost reproduciranja v več izvodih, kar je zagotovil izum tiskarskega stroja, je v zadnjih stoletjih pospešilo tudi potrebo po sistematičnem opismenjevanju. Medtem ko je bilo še pred 200 leti pismenih le nekaj odstotkov človeštva, ga je danes pismenega skoraj 90 odstotkov.

Fonemska pisava in možnost reprodukcije in arhiviranja znanja sta zagotovila razvoj človeštva, kakršnemu smo priča danes. Na arhiviranju znanja namreč temelji tudi razvoj znanosti, saj je le tako bilo mogoče znanje zagotavljati tudi potomcem. Nekatere znanstvene smeri so razvijale svoje slikovne dialekte, saj njihovega znanja ni bilo mogoče drugače zabeležiti. Tako so se razvijali formalni (matematika, geometrija, fizika, kemija, biologija), kartografski, tehnični in inženirski slikovni dialekti. Razvilo se je tudi znanstveno področje semiotika, katere naloga je tudi proučevanje slikovnih dialektov (npr. simbolnih in znakovnih).

Kljub zelo pomembnim pozitivnim posledicam sta imela izum in razvoj pisave tudi nepredvidene negativne posledice: vsa pojavnost slikovnega se je dojemala tako preprosto samoumevna, da do eksponentne rasti slikovnih gradiv v zadnjih desetletjih (razen nekaterih slikovnih dialektov za posamezna ozka področja) slikovnega sporazumevanja sploh nismo prepoznali kot oblike sporazumevanja. Le v nekaterih slikovnih dialektih so se spontano vzpostavila taka in drugačna pravila. Pomemben razlog za negativne posledice je iskati tudi v zadnjih 500 letih od izuma tiskarskega stroja. Ta je z možnostjo reprodukcije močno pospešil govorni jezik in rabo pisma, ker je s tehniko »stavka« močno olajšal in razširil dostopnost. Tehnika reproduciranja slik je bila zahtevna in draga. Umetnik je moral najprej v eni od takratnih grafičnih tehnik (lesorez, bakrorez) pripraviti podlago in nato natisniti več grafik. Z nastankom litografije, ki omogoča lažjo in hitrejšo reprodukcijo, se je do neke mere raba slikovnih gradiv poenostavila, pospešek pa je dobila šele z uspešno uveljavitvijo rastriranja v komercialnem tisku ob koncu 19. stoletja.

Drugi obrat, nazaj k slikovnemu

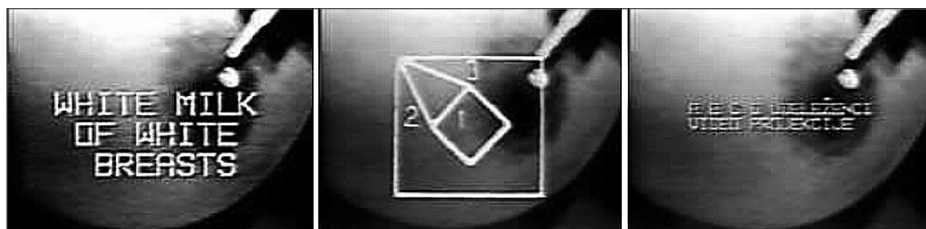
*You Press the Button, We Do the Rest
Even a Child Can Do It*

Eastman Kodak Company, prva desetletja 20. stoletja

Razsvetljenstvo in razvoj znanosti sta ob industrijski revoluciji in izumu tehničnih pripomočkov, ki zagotavljajo slikovno zajemanje, »zapisovanje« in arhiviranje podatkov, ustvarila razmere in temelje za novo revolucijo – digitalno revolucijo. Vizionarji, kot je bil Moholy-Nagy, pa so začutili nove spremembe, ki se danes imenujejo *slikovni obrat*.

Teorijo o slikovnem obratu je leta 1994 predstavil profesor W. J. Thomas Mitchell z Oddelka za literaturo in Oddelka za umetnost Univerze v Chicagu, v delu *Picture Theory* (1991). Delo temelji na teoriji jezikovnega obrata Richarda Rortya (1979) in teoriji enakovredne rabe slike in besedila, ki jo je Erwin Panofsky razvil v delu *Studies in Iconology* (1939).

Omenjena teorija se je v zadnjem stoletju razvila zaradi izjemne rasti slikovnih gradiv. Najprej s fotografijo in filmom na prelomu iz 19. v 20. stoletje, pozneje s televizijo in videom (sredina 20. stoletja, glej sliko 3), danes pa predvsem z digitalno zasnovanimi tehničnimi sredstvi. Skupaj z razvojem je prišlo do resnega premika od jezikovnega k slikovnemu sporazumevanju. Na področju kognitivnih znanosti je prišlo do spoznanja, da temeljne podlage človeških zaznav ne tvorijo občutki in pojmi², ampak slike (glej Weidenmann, 1994; Fellmann, 1995; Zeki, 1999), in kar je še pomembnejše, prišlo je do spoznanja, da slike in rastoče slikovno sporazumevanje v zadnjem stoletju ne obravnava nobena jezikoslovju podobna znanost o slikovnem. Manjka t. i. »slikoslovje«³ ali znanost o sliki, slikovnem. Prek teorije



Slika 3: Video sta v Sloveniji prva raziskovala Srečo in Nuša Dragan. Prizor z videa: *Belo mleko belih prsi*

slikovnega obrata torej nastanejo potrebe in zahteve po interdisciplinarnem proučevanju slikovnega. Nova disciplina bi združila metode različnih znanstvenih področij, od filozofije, arheologije, etnologije, geografije, umetnostne zgodovine, teologije, likovne in drugih umetniških teorij, pa vse do kognitivnih in medijskih znanosti, psihologije in naravoslovja. Nujnost uveljavitve nove znanstvene discipline kognitivna znanost vzpostavlja tudi na že omenjeni »vrtnitvi« slik v naše življenjsko, družbeno in informacijsko okolje, da bi se raziskovale razsežnosti slikovnih gradiv in dialektov slikovnega.⁴

Walter Benjamin si v spisu *Kratka zgodovina fotografije* že leta 1931 zastavi vprašanje: »Ali mar ni manj kot analfabet tisti fotograf, ki ne zna brati lastnih podob?« (2003: 103) V delu še ugotavlja, da bo tehnologija podobam sicer omogo-

² To je bila teza nekaterih filozofov in lingvistov, na primer Rortyja (1979).

³ Po analogiji jezikoslovje vs. slikoslovje bi lahko bila ustreznica lingvistiki, katere etimološka podlaga je latinski izraz *lingua* (jezik), videristika, pri kateri je potemtakem etimološka podlaga latinska beseda *videre*, kar pomeni videti (*linguistic/videristic*).

⁴ Pa tudi patologije. Slikar, filozof in likovni teoretik dr. Jožef Muhovič v prvem izvirnem slovenskem *Leksikonu likovne teorije* (2015; nastal je tudi na podlagi raziskav Milana Butine in Zorana Didka), pod geslom *slikovni obrat* citira Gottfrieda Boehma: »Sovražnost, ki jo do slik goji medijska industrija, je nenehna; pa ne zato, ker bi slike prepovedovala ali preprečevala njihovo prisotnost, ampak – prav nasprotno – zato, ker spravlja v tek poplavo slik, katerih temeljna tendenca cilja na sugestijo, na slikovno nadomeščanje realnosti, h kriterijem katerega od nekdaj spada zamegljevanje meja lastne slikovnosti.« (1994: 35)

čila nenehno rast, ne more pa jim podeliti pomena. »Samonastajajoča« oz. strojno prednastavljena slikovna gradiva še ne zagotavljajo, da bi uporabniki tehničnih sredstev tako nastajajoče podobe znali tudi brati, ustvarjati in razumeti.

Digitalna revolucija

Digitalna revolucija je na številnih raziskovalnih področjih znanstvenike »prislila« v raziskovanje slikovnega in prilagajanje posameznim znanstvenim in družbenim disciplinam. Obstoječi slikovni dialekti so se v praksi že prilagodili novim okoliščinam, samostojno se razvijajo in skoraj vsak dan nastajajo tudi novi. Raba slikovnih dialektov in jezika z informacijsko in tehnološko podporo je dostopnejša kot kadarkoli doslej. Množica merilnih naprav za slikovno zajemanje podatkov svoje delo opravlja računalniško podprto ter ustvarja nepregledno množico digitalnih podatkov, zapisanih v alfanumeričnih nizih. S pomočjo navideznega trirazsežnostnega prostora tudi sami s pomočjo slikovnih vmesnikov ustvarjamo navidezne svetove, ki se prav tako zapisujejo in hranijo alfanumerično.

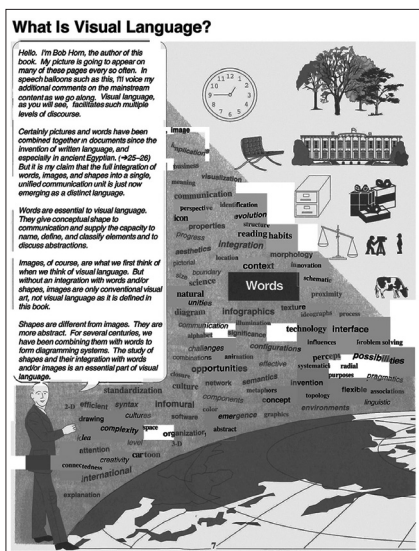
Količina digitalnih podatkov se vsako leto podvoji, tako kot tudi hitrost obdelave podatkov. Najpomembnejši vmesnik med digitalnimi podatki in uporabnostjo teh podatkov je slika. Da bi si morda lažje predstavljali, o čem govorimo, naj navedem podatek iz članka *YouTube yearly costs for storage/networking – estimate*, v katerem Suman Srinivasan piše (2012), da je vsako uro na spletni kanal YouTube naloženih za okoli 8,5 TB (terabitov) slikovnih vsebin. Zgolj za ogled teh 8,5 TB bi potrebovali okoli 440 let!

Tehnologija in algoritmi spletnih iskalnikov se zaradi čedalje večjega deleža slikovnih podatkov na svetovnem spletu prilagajajo tudi tako, da omogočajo iskanje po slikovnih informacijah glede na slikovne značilnosti, kot so kompozicija, perspektiva, barve, vrsta slike, velikost slike oz. podobnost ali slikovna vsebina. Iz tega sledi, da bi za hitrejše pregledovanje nepregledne baze slik in slikovnega morali algoritmi »razumeti« teoretična izhodišča likovne teorije. Znanstveno področje, ki se že ukvarja z analizo in razumevanjem slik, je sicer računalniški vid (*computer vision*) (o tem glej na primer Prince, 2012).

Razumevanje človeških kognitivnih procesov torej ne temelji več na trdnih simbolnih sistemih, temveč so čutnonazorske povezovalne strukture tiste, ki spoznavnim in vedenjskim teorijam dajejo ustrežnejše temelje. Zato ni čudno (sledječ Klausu Sach-Hombacherju, 2005), da se v zadnjih desetletjih – z očitno rastjo števila prispevkov v zadnjih petih letih – na obzorju že kažejo obrisi nove znanosti o sliki.

Slikovni jezik

Prvi je nedvoumno napovedal besedno zvezo *slikovni jezik* ameriški politolog Robert Horn, ki je leta 1998 izdal knjigo z naslovom *Visual Language: Global Communication for the 21st Century*. V tem delu jasno poveže naraščajoče število slikovnih gradiv z jezikoslovnimi disciplinami morfologije, sintakse, semantike in pragmatike. Knjiga je posebna še zaradi nečesa. Horn je za ustvarjanje knjige uporabil izključno slikovno govorico in namesto besedila za pojasnjevanje vsebine uporabil



Slika 4: Tipična stran iz Hornove knjige *Visual Language: Global Communication for the 21st Century*

kliparte, (črtne) risbice, ki so bili v času, ko je ustvarjal knjigo, prosto dostopni na svetovnem spletu (slika 4). Verjetno ni treba posebej poudarjati, da se je slikovni dialekt *klipartov* (danes so zelo popularni emoji) še dodatno razvil.

Danes je *slikovni jezik* dejstvo. Slikovna govorica je uveljavljeno sporazumevanje človeštva. Digitalna revolucija je še dodatno pripomogla k neslutnim razsežnostim ustvarjanja slikovnega gradiva. Vsa so zapisana v alfanumeričnih kodnih zapisih, velike večino teh digitalnih podatkov pa je mogoče pretvoriti v berljivo obliko le s pomočjo slikovnega jezika, saj je rezultat, izdelek, velike večine digitalnega gradiva prav slika oz. podoba enega od slikovnih dialektov. Da bi lahko lažje razumeli in analizirali velikanske količine – večinoma digitalnih podatkov –, se je

razvilo novo znanstveno področje vizualizacije podatkov (*data visualization*) (Tuft, 2001; 2006) in celo novi programski jeziki, ki poenostavljajo ustvarjanje vizualnih in animiranih podob.

Kognitivni psiholog in nevrologist Neil Cohn (2013; 2015; 2016) pravi, da ima človeštvo na voljo tri oblike sporazumevanja. Te so glasovno-govorna, znakovno-gibalna in slikovna, ki edina omogoča sporazumevanje na daljavo. Če je sporazumevanje opremljeno z dogovorjenimi pravili in znanstvenim aparatom, ki sporazumevanje proučuje ter dograjuje pravila in teorijo, ima tako sporazumevanje značaj jezika. Danes imamo na voljo govorni jezik in posledično z abecedo tudi pisni jezik; imamo gibalni jezik, ki ga je treba razumeti širše kot samo znakovni jezik; ter slikovni jezik, katerega rezultati so slika, slikovno (slika 5). Gibalni in slikovni jezik imata v 21. stoletju zaradi procesov, ki jih je sprožila digitalna revolucija, zagotovo veliko prednost pred govornim jezikom. Zakaj? Zato, ker ne prvi ne drugi ne potrebuje prevoda. Vsako sliko drevesa bodo vsi uporabniki enega od 7000 jezikov,

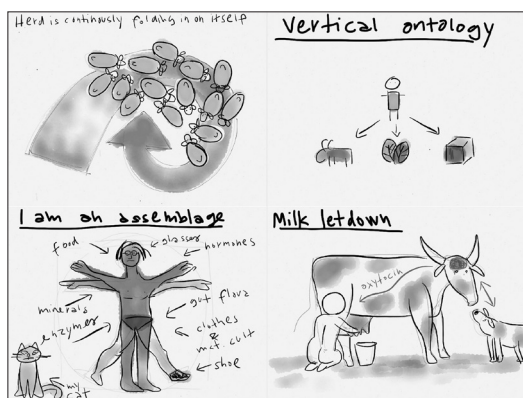
likovni teoriji primerljiva kompozicija, semantika, hermenevtika, pragmatika in zelo verjetno tudi slikovno rudarjenje (*visual mining*), ki bo v prihodnosti izkušnje iz podatkovnega rudarjenja (*data mining*) morala prenesti tudi v avtomatizirane prepoznavne slikovnega.

Slikovni jezik za arheologijo

Arheologija se je kot znanstvena veda, ki proučuje razvoj človeštva na podlagi raziskave materialnih virov, poselitve prostora in družbenih ureditev, razvila v zadnjem stoletju potem, ko se je izkazalo, da samo zgodovinsko proučevanje pisnih virov ne zadostuje za natančnejše razumevanje procesov razvoja. Četudi so pisni viri globok bazen arhiviranega znanja, je vendarle manjkalo veliko podatkov, zgodovina človeštva pa je bila zato pomanjkljiva.

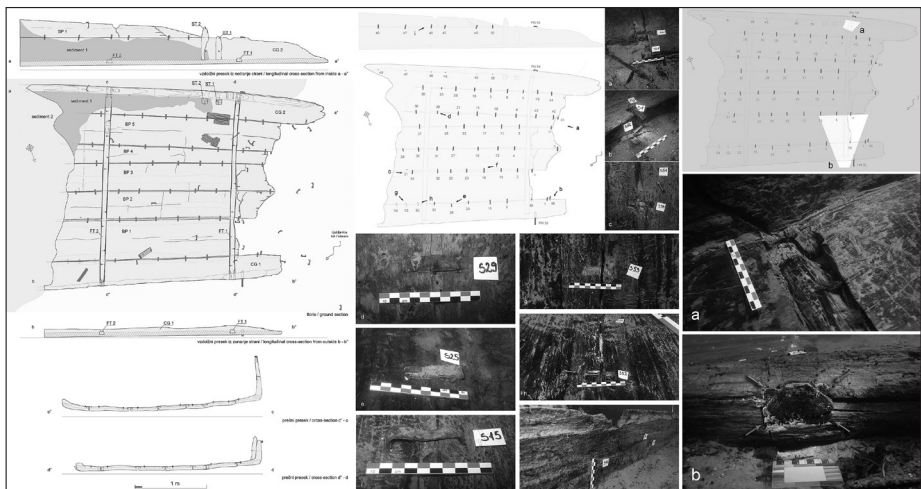
Arheologija je razvila metodologije zajemanja podatkov v prostoru ter na interdisciplinaren način vključila vsa tehnična in tehnološka sredstva ter naprave, ki so jih razvijale druge znanstvene vede. Danes je arheologiji na voljo množica merilnih naprav, ki beležijo vse v razponu od nanodelcev do daljinskega zajemanja zemeljske površine, vključno s satelitskimi merilnimi napravami v vseh elektromagnetnih valovanjih.

Tradicionalno je v arheologiji glavna metodologija sporočanja in sporazumevanja tako na akademski kot na poljudni ravni v večini primerov pisna. In to kljub temu, da je največji del korpusa izsledkov raziskovanj v obliki slikovnega gradiva. Arheolog skozi večino procesov – od temeljnih raziskav, daljinskega zaznavanja, neinvazivnih in invazivnih posegov, izkopavanj, arhiviranja artefaktov, rekonstrukcij, interpretacij, muzeoloških predstavitev in splošnih poljudnih predstavitev rezultatov – uporablja slikovna gradiva. Zato bi tudi v arheologiji pri svojem delu nujno morali razumeti zgodovinski razvoj slikovnega, proučevati njegove dialekte in razumeti vso pojavnost slikovnih gradiv. Arheologija kot raziskovalno področje se do neke mere sicer zaveda pomena slikovnega. Leta 2006 je nastala *Londonska listina (London Charter)*, ki poudarja pomen računalniških vizualizacij in posredno integracijo le-teh prek dediščinskih študij tudi v



Slika 7: Izjemno občutljiv uporabnik slikovne govornice v arheologiji je mednarodno priznani znanstvenik za daljinski zajem podatkov [*remote sensing*] in prazgodovinska obdobja dr. Dimitrij Mlekuž. Izstopajo njegova predavanja, ki so vrhunska estetska izkušnja slikovnega jezika v arheologiji.

Arheologija kot raziskovalno področje se do neke mere sicer zaveda pomena slikovnega. Leta 2006 je nastala *Londonska listina (London Charter)*, ki poudarja pomen računalniških vizualizacij in posredno integracijo le-teh prek dediščinskih študij tudi v



Slika 8: Del slikovnega gradiva iz članka o rimski tovorni ladji iz Ljubljance pri Sinji Gorici

arheološko znanstveno delo. Ustvarjalci listine opozorijo, da je digitalna revolucija vnesla v študij in predstavitve dediščine nepregledne možnosti vizualizacij in da gre za pojav, ki ga je pri raziskovalnem delu treba upoštevati, uporabljati in dokumentirati. Žal pa ne ponudi spoznanja, da so za ustvarjanje in branje računalniških vizualizacij, ki vsekakor spadajo med pomembnejše slikovne dialekte, potrebna določena znanja, ki jih zdaj splošno uveljavljena izobrazbena struktura znanj z večinskimi deležem govornega jezika in formalnih jezikov ne more ponuditi. Ta znanja lahko zagotovi samo emancipirano enakovredno izobraževanje in učenje *slikovnega jezika*.

Nekaj dobrih rab slikovne govorice skozi vse raziskovalne stopnje zasledimo tudi v arheologiji (slika 7). O arheoloških vizualizacijah in sodelovanju med arheologom in ustvarjalcem slikovnega sta na primer razpravljala Bernarda Županek in Dimitrij Mlekuž v članku *Archaeological Visualisation in the Process of Knowledge Production* (2012). Z analizo objav o rimski tovorni ladji iz Sinje Gorice (Erič in dr., 2014; 2016; Čufar in dr., 2014) in komentarji o slikovnem gradivu ter povezanosti z različnimi področji teoretskega »slikoslovja« je mogoče prepričljivo argumentirati, da se pri preprostem zajemanju podatkov zelo izboljša varnost na podvodnih arheoloških najdiščih, saj pomenljivo skrajša čas, potreben za terensko dokumentiranje (Erič in dr., 2013). V času poterenskega dela in raziskav raba slikovnega jezika zaradi neprimerno natančnejše dokumentacije pomembno omogoča kakovostno analizo, rekonstrukcijo in interpretacijo rezultatov (slika 8). Slikovna gradiva, ki nastajajo ob tem, so obširna in dobra podlaga ne samo za znanstveno poročanje, temveč tudi za razstave, predavanja, promocijo in druge izobraževalne procese. Ali če povežemo s slikovno pragmatiko: nastala slikovna gradiva so pomemben korpus za celo vrsto oblik sporazumevanja s strokovno in splošno javnostjo.

Današnje neskladje

Filozof Ernest Ženko v svojem članku z naslovom *Jezik podobe in podoba jezika* (2006) navaja podatke iz osnovnošolskega predmetnika (2004), iz katerega je razvidno,⁵ da so učenke in učenci v okviru števila izobraževalnih ur v prvem razredu osnovne šole deležni 10 odstotkov časa, ki je namenjen likovnemu pouku (jezikom 30 odstotkov, matematiki 17 odstotkov). Do 5. razreda osnovne šole ta delež postopoma pade na tri odstotke, govorni jeziki so deležni 40 odstotkov, formalni jeziki skoraj prav toliko. Novo razmerje ostane nespremenjeno do konca osnovne šole. Izobraževalni sistem torej namenja skoraj 80 odstotkov razpoložljivega časa govornim (materni in tuji jezik) in formalnim jezikom (matematika, fizika, kemija), likovnemu jeziku pa komajda 3 odstotke. Še manj pozornosti (s)likovnemu izobraževanju namenjajo v srednjih šolah, na fakultetni ravni pa se je mogoče slikovno izobraževati samo še na specializiranih akademijah in fakultetah.

Zato ni nenavadno, da Ženko v sklepu ugotavlja neskladno stanje v današnji družbi.⁶ »Kljub vseprisotnosti podob v vsakdanjem življenju je izobraževanje na tem področju – če uporabimo najbolj blag izraz – pomanjkljivo.« (2006: 171) Ženko v nadaljevanju še ugotavlja, da imajo podobe svojo strukturo, svoj jezik in kljub rasti pomembnosti, glede na navedeno število ur v šolskem sistemu, ta ostaja še vedno spregledan. Sprašuje se, kje naj se rabe slikovnih gradiv naučimo, če ne v šoli (ibid.: 172).

Neverjetno je, da še po skoraj sto letih strah pred enakopravnostjo govornega in *slikovnega jezika* preprečuje emancipacijo zadnjega. Po Ženkovih besedah se to kaže tudi z ikonofobnimi »znanstvenimi« konferencami, ki kulturnim študijam oporekajo ukvarjanje »z množičnimi mediji, ki posredujejo podobe«, namesto z »visoko literaturo«. Še več, prav zaradi ukvarjanja s podobami naj bi zaradi tega vsi skupaj nazadovali (ibid.: 167).

⁵ Predmetnik za osnovne in srednje šole za leto 2015 se kljub manjšim popravkom ni spremenil.

⁶ Primerjalna študija med izobraževalnimi sistemi v različnih državah sicer ni bila opravljena, vendar je po svetu uveljavljen splošen model tridelnega izobraževalnega programa, v katerem je ena tretjina namenjena maternemu jeziku, druga tretjina znanosti in matematiki, zadnjo tretjino pa si slikovno deli še z glasbenimi, gibalnimi, socialnimi in družbenimi vsebinami. Od tod trditev, da tudi drugod izobraževanje slikovnega (podobno kot v Sloveniji) v programu ne dosega večjega deleža.

Zakaj emancipacija slikovnega jezika?

*Strah je znotraj votel, okrog ga pa nič ni.*⁷

Torej, ali je strah literatov in znanstvenih disciplin, ki se ukvarjajo z govornim in pisnim jezikom, zaradi rabe slikovne govorice in slikovnega jezika upravičen? Je pisana beseda res ogrožena? Se je znašla pred izginotjem?

Zagotovo ne. Namreč, gre vendarle za tako pomembne pridobitve človeštva, kot so logografske, zlogovne in abecedne pisave, ki so, ker ni drugih zanesljivih možnosti arhiviranja človeškega znanja, tekom tisočletij zagotovile zaščito in sledenje dediščine znanja in kulture človeštva. Sodobni kognitivni znanstveniki so zaradi dogajanja v zadnjih desetletjih na novo razmislili o človeškem sporazumevanju in sposobnosti govora. Pisavo (kot posledico omenjenih dveh) so opredelili kot eno od treh temeljnih oblik sporazumevanja. Prav raziskave govornega sporazumevanja so tudi dokazale, da se je ob primerni teoretični podlagi in pravilih mogoče naučiti pisati in celo v zgolj dveh stoletjih opismeniti večji del človeštva.

Omenjene raziskave so nam pokazale, da se je v enaki meri mogoče naučiti uporabljati tudi slikovni jezik. K temu nas – kot posledica digitalne dobe – sili eksponentna rast slikovnih gradiv. Dejstvo je, da v zadnjih desetletjih razvite merilne naprave in računalniška orodja ustvarjajo nepregledne količine digitalnih podatkov, zapisanih v alfanumeričnih nizih. Te digitalne podatke, če jih želimo sploh videti in uporabljati, je s slikovnimi vmesniki in programskimi orodji mogoče pretvoriti zgolj v slike oz. slikovna gradiva. Digitalna doba se je začela leta 2002, ko je količina digitalnih podatkov preseгла količino podatkov v drugih oblikah. Zdaj, leta 2016, je digitalnih podatkov že več kot 99 odstotkov! Delež vseh besedil med digitalnimi podatki, vključno z vsemi izdanimi knjigami na svetu, pa je kljub drugačnemu vtisu zgolj nekaj promilov.

Glede na dane podatke bi bilo treba slikovni jezik – po vzoru izobraževanja na področju govornega jezika in pisave – emancipirati in ga enakopravno uveljaviti na vseh stopnjah izobraževalnega sistema. Učenje, razumevanje slikovne teorije in metodologije slikovnega jezika in stalne rabe slikovne govorice bi namreč izboljšalo in močno pospešilo raziskovalne procese v znanstvenem upodabljanju na vseh njegovih stopnjah: od prepoznav in analize, do raziskav, rekonstrukcij, interpretacij, izobraževanja in sporočanja javnosti.

Zaradi okoliščin sta slikovna govorica in slikovni jezik (za zdaj še) na družbenem obrobju. Sta v domeni zabave in umetnosti, četudi imata zaradi značilnega celostnega branja številne prednosti pred linearnim branjem, ki je značilen za

⁷ Slovenska ljudska pravljica *O mladeniču, ki bi rad strah poznal* je bila objavljena leta 1955, zapisal jo je Janko Pukmajster Planinski. Najverjetneje temelji na izvorniku *O fantu, ki je šel po svetu strah iskat* bratov Jakoba in Wilhelma Grimma.

govorni jezik. Obvladovanje obeh tehnik in teoretičnih pravil sporazumevanja, tako na področju govornega kot slikovnega jezika, lahko zagotovo pripomore k naprednemu razvoju družbe.

Literatura

- BENJAMIN, WALTER (2003): *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studio Humanitatis.
- BOEHMA, GOTTFRIEDA (1994): *Was ist ein Bild?* München: Wilhelm Fink Verlag.
- COHN, NEIL (2013): *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London: Bloomsbury Publishing.
- COHN, NEIL (2015): *Visual language Lab*. Dostopno na: <http://www.visuallanguagelab.com> (15. december 2015).
- COHN, NEIL (2016): A multimodal parallel architecture: A cognitive framework for multimodal interactions. *Cognition* 146: 304–323.
- COHN, NEIL (B. D.): *What is Visual Language?* Dostopno na: www.visuallanguagelab.com/vislang.html (26. september 2016).
- ČUFAR, KATARINA, MAKS MERELA IN MIRAN ERIČ (2014): A Roman barge in the Ljubljana river (Slovenia): wood identification, dendrochronological dating and wood preservation research. *Journal of Archaeological Science* 44(C): 128–135.
- ERIČ, MIRAN, GREGOR BERGINC, ROK KOVAČIČ, MITJA PUGELJ IN FRANČ SOLINA (2016): Successful use of temporary underwater 3D documenting methodology: Early Roman barge from Ljubljana river, Slovenia. V *IKUWA International Congress on Underwater Archaeology, Heritage for Humanity*, I. Negueruela, P. Recio in R. Castillo (ur.). Cartagena. V tisku.
- ERIČ, MIRAN, ANDREJ GASPARI, KATRINA ČUFAR, FRANČ SOLINA IN TOMAŽ VERBIČ (2014): Early Roman barge from the Ljubljana River at Sinja Gorica. *Arheološki vestnik* (65): 187–254.
- ERIČ, MIRAN, ROK KOVAČIČ, GREGOR BERGINC, MITJA PUGELJ, ŽIGA STOPINŠEK IN FRANČ SOLINA (2013): The impact of the latest 3D technologies on the documentation of underwater heritage sites. V *Proceedings of the 2013 Digital Heritage International Congress*, A. C. Addison, G. Guidi, L. De Luca, S. Pescarin (ur.), 281–288. Marseille: IEEE.
- FELLMANN, FERDINAND (1995): Innere Bilder im Licht des imagic turn. V *Bilder im Geiste*, K. Sachs-Hombach (ur.), 21–38. Amsterdam, Atlanta GA: Rodopi.
- HORN, ROBERT E. (1998): *Visual Language: Global Communication for the 21st Century*. Bainbridge Island, Washington: MacroVU.
- KEMP, SIMON (2015): Digital, Social & Mobile Worldwide in 2015. *We are social*, 21. januar. Dostopno na: <http://wearesocial.net/blog/2015/01/digital-social-mobile-worldwide-2015> (30. november 2015).
- LONDON CHARTER (2006/2009). Dostopno na: <http://www.londoncharter.org> (5. december 2015).

- MILGRAM, STANLEY (1967): The Small-world Problem. *Psychology today* 2(1): 60–67.
- MITCHELL, W. J. THOMAS (1991): Iconology and Ideology. Panofsky, Althusser, and the Scene of Recognition. V *Image and Ideology in Modern/Postmodern Discourse*, D. B. Downing in S. Bazargan (ur.), 321–330. Albany: State University of New York Press.
- MORITZ, DONNA (2012): The Shift to Visual Social Media – 6 Tips for Business [Infographic]. *Socially Sorted*. Dostopno na: <http://sociallysorted.com.au/shift-to-visual-social-media-6-tips-for-business-infographic/> (1. december 2015).
- MUHOVIČ, JOŽEF (2015): *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznimi iz angleške, nemške in francoske terminologije*. Celje: Mohorjeva družba.
- PANOFSKY, ERWIN (1939): *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*. Oxford: Oxford University Press.
- PREDMETNIK OSNOVNE ŠOLE (2014). Dostopno na: http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/devetletka/predmetniki/Pred_14_OS_4_12.pdf (25. november 2015).
- PRINCE, SIMON J. D. (2012): *Computer vision: models, learning, and inference*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RORTY, RICHARD (1979): *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- SACHS-HOMBACH, KLAUS (2005): *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- SRINIVASAN, SUMAN (2012): *YouTube yearly costs for storage/networking – estimate*. Dostopno na: <https://sumanrs.wordpress.com/2012/04/14/youtube-yearly-costs-for-storage-networking-estimate/> (1. december 2015).
- TUFTE, EDWARD R. (2001): *The Visual Display of Quantitative Information*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press.
- TUFTE, EDWARD R. (2006): *Beautiful Evidence*. Cheshire, Connecticut: Graphics Press.
- WEIDENMANN, BERND (1994): *Wissenserwerb mit Bildern: Instruktionale Bilder in Printmedien, Film/Video und Computerprogrammen*. Göttingen: Hogrefe.
- ZEKI, SEMIR (1999): *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*. Oxford: Oxford University Press.
- ŽENKO, ERNEST (2006): Jezik podobe in podoba jezika. *Šolsko polje* 17(1/2): 165–173.

Sočasnost, soodvisnost in drugačna logika postajanja

Abstract

Co-occurrence, interdependence and a different logic of becoming

Among science and design professionals, claims that design and science are merely two different types of intellectual study and production rather than being distinct in kind are largely considered as opposing the conventional view, i.e. that sharp distinctions between design and science make it impossible to equate the two. Nevertheless, in their paper "The Simone-Kroes model of technical artifacts and the distinction between science and design", Robert Farrell and Cliff Hooker introduce the notion that the separation of science and design is not radical. Per Galle and Peter Kroes pick up the gauntlet, attempting to refute the controversial claim in their paper "Science and design: Identical twins?", instead aiming to provide an in-depth conceptual clarification of the science–design relationship. Based on scientific theories, this article examines the relevant arguments about the (dis)similitude between science and design.

Keywords: design, science of the artificial, design science, artifact

Barbara Predan is author or co-author of several books, lecturer at the Academy of Fine Arts and Design (University of Ljubljana) and director of the Institute of Design, an academic research organisation. (predan@siol.net)

Petra Černe Oven is a designer and associate professor at the Academy of Fine Arts and Design, University of Ljubljana. (pco@paralaksa.com)

Povzetek

Trditev, da sta oblikovanje in znanost le različni vrsti intelektualnega študija in produkcije, nista pa različna sama po sebi, velja v večini znanstvenih in oblikovalskih strok za nasprotovanje konvencionalnemu stališču. Torej stališču, da so med oblikovanjem in znanostjo tolikšne razlike, da ju ni mogoče enačiti. Misel o tem, da znanost in oblikovanje vendarle nista tako različna, v razpravi *The Simone-Kroes model of technical artifacts and the distinction between science and design* razvijata Robert Farrell in Cliff Hooker. Rokavico sta pobrala Per Galle in Peter Kroes, ki sta poskušala v razpravi *Science and design: Identical twins?* ovreči provokativno tezo in si v zameno zadala nalogo, da poglobljeno konceptualno razjasni odnos med znanostjo in oblikovanjem. Pričujoči članek – sledeč znanstvenim teorijam – v treh izbranih dilemah sooča aktualne argumente o (ne)enakosti znanosti in oblikovanja.

Ključne besede: oblikovanje, znanost umetnega, oblikovalska znanost, artefakt

Barbara Predan je avtorica in soavtorica več knjig, predavateljica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje in direktorica znanstvenoraziskovalnega Inštituta za oblikovanje. (predan@siol.net)

Petra Černe Oven je oblikovalka in izredna profesorica na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. (pco@paralaksa.com)

V predavanju *Geometry and Experience* je Albert Einstein podvomil o eksaktnosti matematike, saj je tudi ta vendarle le rezultat naših misli. V odgovor na dilemo je zapisal: »Če se zakoni matematike nanašajo na realnost, potem niso nedvoumni; in če so nedvoumni, potem se ne nanašajo na realnost.« (Einstein, 1921) Opisana dilema spominja na dolgo tradicijo razprav pri dokazovanju enačaja ali razlikovanja med oblikovanjem in znanostjo. Naj bo teoretski argument še tako trden, vedno lahko poiščemo primer iz znanosti ali oblikovanja, ki bo dokazal nasprotno.

Prvotni namen tega besedila je bilo soočenje argumentov dveh aktualnih razprav, ki sta izšli v znanstveni reviji *Design Studies*. Leta 2012 sta v razpravi z naslovom *The Simone-Kroes model of technical artifacts and the distinction between science and design* Robert Farrell in Cliff Hooker odprla vprašanje razmerja med znanostjo in oblikovanjem ter za večji del obeh strok postavila nekonvencionalno stališče, da znanost in oblikovanje nista različna sama po sebi. Dve leti pozneje sta Per Galle in Peter Kroes v razpravi z naslovom *Science and design: Identical twins?* podvomila o predstavljenih argumentih. Leta 2015 sta sledila še krajša odgovora vseh naštetih avtorjev: *Designing and sciencing: Response to Galle and Kroes in Science and design revisited*.

Kljub prvotnemu opisanemu namenu so se ob soočanju argumentov omenjenih avtorjev kaj kmalu začele kazati skupne dileme in napetosti znotraj njih. Te so postale še toliko izrazitejše, ko so bili izbranim trditvam dodani novi primeri in razmišljanja drugih avtorjev, ki se s to tematiko posredno ali neposredno ukvarjajo v svojih delih. V nadaljevanju sledijo tri dileme, na katerih se lomi načelo enakosti ali neenakosti znanosti in oblikovanja. Skupna osnova izbranim dilemam je prva, saj odpre vprašanje pomena razlikovanja med naravnim in umetnim.

Dilema 1: Artefakt v kontekstu umetnega in naravnega

Med ključna dela znanstvene obravnave oblikovanja spada klasično delo Herberta A. Simona *The Science of the Artificial* (1969). Večina avtorjev, ki se loti vprašanja o razmerju med znanostjo in oblikovanjem, med naravnim in umetnim, svoja nadaljnja razmišljanja skuša nadgraditi na začrtani osnovi iz leta 1969. Kot nam že naslov pove, se Simon v knjigi poglobljeno ukvarja z znanostjo umetnega, z znanostjo, ki je opozicija naravoslovju (*natural science*). Še več, v knjigi poleg ekonomije in psihologije poglobljeno razpravlja predvsem o oblikovanju kot tisti panogi, ki ustvarja umetno. V želji razumeti, za kaj pravzaprav gre, Simon opozori na štiri ključne lastnosti, ki umetno razločijo od naravnega:

1. Umetne stvari sintetizira človek (čeprav ne vedno, a po navadi s skrbnim premislekom).
2. Umetne stvari lahko posnemajo videz naravnih stvari, a v enem ali več

pogledih jim manjka realnost le-teh.

3. Lastnosti umetnih stvari lahko določamo v smislu funkcije, ciljev in prilagodljivosti.
4. Umetne stvari se pogosto obravnava kot imperATIVE in tudi deskriptive, še zlasti tedaj, ko jih oblikujemo. (Simon, 1996 [1969]: 5)

Na tej distinkciji tudi Robert Farrell in Cliff Hooker (2012) zasnujeta izhodišče v uvodu omenjene razprave. Začneta jo s trditvijo, da s tem, ko sprejmemo Simonov model o lastnostih umetnih stvari, ki so po Simonu namensko »prilagojene našim ciljem in namenom« (Simon, 1996 [1969]: 3), »potem moramo sprejeti tudi to, da vse znanosti prav tako proizvajajo umetne stvari; zato nobeno razlikovanje, ki bi ga morda želeli potegniti med znanostjo in oblikovanjem, ne more temeljiti na splošnem razlikovanju med naravnim in umetnim.« (Farrell in Hooker, 2012: 481)

Gre torej za temeljno načelo, da danes živimo v svetu, ki smo ga v večji meri sami ustvarili, oblikovali. Ni treba poznati Simonovih lastnosti umetnega, da smo sposobni prepoznati in se zavedati, da živimo v veliko bolj umetnem kot v naravnem svetu. In v tej premisi se strinjajo tudi vsi obravnavani avtorji. Prvo lomljenje argumentov sproži razumevanje artefakta.

Artefakt pred nas postavi že Simon. Označi ga za nekakšen vmesnik, za stičišče »med 'notranjim' okoljem, to je substanco in organizacijo samega artefakta, ter med 'zunanjim' okoljem, torej tisto okolico, v kateri artefakt deluje«. Hkrati pa še opozori, da narava vmesnika ni nekaj, kar pripada le umetnemu svetu, ki ga je naredil človek, temveč lahko na povsem enak način – z obema vidikoma – opazujemo tudi vse tisto, česar človek ni naredil (Simon, 1996 [1969]: 6). Poenostavljeno povedano, vse okoli nas so artefakti, ki so samostojna entiteta, hkrati pa se vedno umeščajo tudi v širši kontekst, v širše okolje.

Še preden je Simon artefakt opisal kot vmesnik, je o iskanju skladnosti dveh entitet že leta 1964 pisal še en velikan teorije oblikovanja, Christopher Alexander. V delu *Notes on the Synthesis of Form* Alexander problem oblikovanja opiše kot »poskus, da bi dosegli skladnost dveh entitet: iskano obliko in njen kontekst. Oblika je rešitev problema; kontekst problem definira« (Alexander, 1964: 15). Zadnje v nadaljevanju še dodatno razloži: »Oblika je del sveta, ki ga nadziramo in ga zavestno oblikujemo, medtem ko je preostali svet tak, kakršen je. Kontekst je del tistega sveta, ki obliki postavlja zahteve; vse, kar na svetu obliki postavlja zahteve, je kontekst.« (Alexander, 1964: 18–19)

Simon torej na svoj način le nadgradi dano tezo. Obliko razširi v notranje okolje artefakta. Kontekst, v katerega se umešča Alexandrova oblika, pa zamenja z zunanjim okoljem. Naredi pa še en ključen preskok: ne privoli v dejstvo, da je »preostali svet tak, kakršen je«. Kajti, s tem, ko spreminjamo oblike/notranje okolje artefakta, hkrati tudi vsakič znova posegamo v tisti hip dani kontekst/zunanje okolje. Z vnosom spremenjenega artefakta v dani kontekst se kontekst spremeni in pogosto odpre potrebo po nadaljnjem spreminjanju artefakta samega.

Za lažjo predstavo si pogledjmo primer pametnega telefona. Čeprav je aparat ohranil funkcijo prvega telefona, to je pogovora na daljavo, je prek aplikacij, ki jih lahko naložimo, pridobil številne nove funkcije. Te niso aktivno vplivale samo na fizično obliko aparata (od mobilne telefonske slušalke s tipkovnico podobnemu aparatu je danes le še ploščati zaslon občutljiv na dotik), temveč so s spreminjanjem navad uporabnikov dolgoročno vplivale tudi na zunanje okolje. To se čedalje bolj prilagaja naši uporabi pametnega telefona. Že skoraj pregovorni primer sprememb se z novimi nosilci zvoka, ki se sčasoma preselijo na telefon, kaže v našem dojetanju, poslušanju in shranjevanja glasbe; s tem ko se branje novic in gledanje televizije seli na novi medij, se spreminjata tudi sama distribucija in organizacija medijev; fotografiranje s telefonom je vplivalo na ponudnike in uporabnike fotografskih storitev, kot tudi na naše dojetanje sveta vizualnega (in nas samih). Konflikt med potrebami in možnostmi torej ves čas poganja iskanje prilagajanja med notranjim in zunanjim okoljem artefakta. Alexander *konflikt* opredeli kot stanje neprileganja. To je tisto stanje, ki nam je (prek raziskovanja) največkrat dano, preden se lotimo (pre)oblikovanja.

Problem neprileganja pa odpira – če se vrnemo k izvornemu razmišljanju o razmerju med znanostjo in oblikovanjem – razumevanje lastnosti artefakta. Simonovo neločevanje analitične obravnave umetnih in naravnih artefaktov Farrella in Hookerja napelje na vprašanje, ali sploh še lahko »podpiramo ločitev naravoslovnih znanosti od znanosti o umetnem« (Farrell in Hooker, 2012: 483)? Zanimivo je, da takšno vprašanje utemeljita prav na Simonu, ki v knjigi nikjer izrecno ne ukine ločitve med naravoslovnimi znanostmi in znanostjo umetnega. S tem, ko lahko naravo enega in drugega artefakta študiramo skozi skupna vidika, to po Simonu še zmeraj ne pomeni, da ločnica med enim in drugim pade.

Tega se očitno zavedata tudi Farrell in Hooker in Simonovo razumevanje artefakta predelata s pomočjo teorije Raymonda A. Willema. Zapišeta: »'Vse stvari, ki jih je naredil človek, materialne in nematerialne, so bile nekoč oblikovane' (Willem, 1990: 44), tiste stvari, ki jih človek ni naredil, pa niso bile oblikovane. Ta delitev stvari na medsebojno ekskluzivne metafizične kategorije umetnega in naravnega naj bi privedla do posledic, pomembnih za naravo in status oblikovalskih disciplin in znanstvenih disciplin.« (Farrell in Hooker, 2012: 480) Namreč, če beremo natančno, prav vse je umetno in kot tako oblikovano, pa naj gre za

namenske manipulacije naravnega sveta ali za govornjene besede, ali pa za bančne zgradbe. Še posebej so umetne vsebine vsakršnega znanstvenega poskusa, od njegove laboratorijske strukture in natančnih instrumentov do podatkovnih polj, kot so teorije, objavljene v revijalnih člankih, ki pojasnjujejo rezultate, itd.

[Avtorja zato povzameta, da] je vsa znanost skoz in skoz umetna ne glede na to, kako je razdeljena, saj so vsak njen del ustvarili ljudje, da bi pripomogli k izpolnjevanju namena razumevanja našega sveta. (Farrell in Hooker, 2012: 484)

Ključ je torej v ločitvi. Iz splošnega Simonovega *artefakta* ločita naravni artefakt, ki ga je oblikoval človek, torej umetni artefakt. Opirajoč se na Kroesovo besedilo *Design methodology and the nature of technical artefacts* (2002) ga poimenujeta *tehnični artefakt*. Ta ju (če skrajšamo in poenostavimo njuno teoretiziranje) pripelje do »jedra dominantne paradigme oblikovanja in oblikovalske metodologije«. Še pomembnejše, pripelje ju do sklepa, »da moramo znanstvene stvari – tiste stvari, ki jih ustvarjajo znanstveniki – opredeliti kot tehnične artefakte«, in tako po njunem mnenju odpravita »eno glavnih ovir, ki ločujejo znanost od oblikovanja« (Farrell in Hooker, 2012: 484). S takšno na prvi pogled preprosto dedukcijo dregneta v bistvo konvencionalnega argumenta, ki na podlagi razločevanja tistega, kar posamezna disciplina proizvaja, postavlja trditve o različnih tipih intelektualnih študij in produkcij. Njuna trditev pa nasprotno od uveljavljene konvencije pred nas postavi misel, »da oblikovanje in znanost ne ustvarjata metafizično različnih tipov stvari« (Farrell in Hooker, 2012: 481).

Naj na kratko strnemo. V prvi dilemi svet okoli nas napolnimo z artefakti – po Simonu so ti artefakti lahko tako naravni kot umetni. In prav vsi iščejo ravnovesje med notranjim in zunanjim okoljem, ali, kot je to označil Alexander, delajo na prileganju med formo in kontekstom. Umetni artefakti (tako materialni kot naterialni) so rezultat človeškega dejanja in so po Willemu rezultat oblikovanja. Na premisi, da je vse, kar ni naravno, oblikovani umetni artefakt, Farrellu in Hookerju ne preostane nič drugega, kot da prav vso znanost (kot enega od rezultatov človekovega delovanja) opredelita za oblikovani umetni artefakt (poimenujeta ga *tehnični artefakt*). Iz tega izpeljeta tezo, da gre pri znanosti in oblikovanju pravzaprav za isti tip intelektualnega študija in produkcije. Takšna trditev pa načne drugo dilemo: raziskovanje (ne)obstoječega.

Dilema 2: Distinkcija med tem, kar je, in tistim, kar še bo

Tudi glavni in vsesplošno razširjen zatik pri vzpostavljanju enačaja med tem, kaj proizvaja znanost in kaj oblikovanje, je ubesedil Herbert A. Simon. Razliko opredeli v namenu. Nalogo znanstvenih disciplin opredeli kot »učenje o naravnih stvareh: kakšne so in kako delujejo«. Nalogo oblikovalskih disciplin pa kot »učiti o umetnih stvareh: kako proizvajati artefakte, ki imajo želene lastnosti in kako jih oblikovati« (Simon, 1996 [1969]: 111). Na distinkcijo opozorita tudi Galle in Kroes, ki Simonovo misel podkrepita z razmišljanjem Richarda Buchanana, da se »znanstveniki ukvarjajo z razumevanjem univerzalnih lastnosti tega, kar je, medtem ko se oblikovalci ukvarjajo z zamišljanjem in načrtovanjem partikularnega, ki še ne obstaja« (Buchanan, 1992: 17, op. 42).

Zastavlja se vprašanje, ali lahko rezultate in proces dela ene in druge discipline res tako preprosto porazdelimo v predale? Na primer, za znanost lahko povsem

legitimno trdimo, da je ena njenih nalog razreševanje odprtih vprašanj. Na drugi strani kot tipično nalogo oblikovanja označujemo razreševanje odprtih problemov. Toda, ali ne gre morda le za semantiko? Povsem enako bi lahko za oblikovanje zapisali, da je glavna naloga razreševanje *odprtih vprašanj* v prvi dilemi opisanega neprileganja notranjega in zunanjega okolja artefakta. Enako lahko za znanost zapišemo, da skuša razrešiti *odprte probleme*. Giorgio Agamben za znanstvenika Ernsta Haeckela zapiše, da si je v svoji knjigi *Die Welträtsel* (1899), v kateri se je ukvarjal z glavnimi enigmami sveta, zadal, da se bo od zdaj naprej »koncentriral na 'problem problemov', to je izvor človeka« (Agamben, 2002: 33).

Tudi definiranje tega, kar še ne obstaja, lahko hitro postane problematično. Kot vemo, rezultati oblikovalskih disciplin *niso vedno rezultat nečesa, kar še ne obstaja*. Pogosto gre za variacije istega. Pomislimo samo na številne različice letal, stolov, črkovnih vrst, letaliških označevalnih sistemov ali satelitov. Seveda lahko znotraj posameznih linij iščemo razlike, izboljšave, sledimo evoluciji izdelka, vendar to še ne odpravi velikanske količine izdelkov in teorij, ki bi jih lahko označili za variacijo istega. Tudi v znanosti lahko sledimo številnim teorijam, kjer vsaka iz svojega zornega kota obravnava isti problem. Zgovoren primer tega so na primer teorije o nastanku vesolja in našega osončja; teorije o izvoru življenja na Zemlji; teorije o tem, kako deluje gravitacija.

Tudi pri primeru tako imenovane evlucijske plati v oblikovanju, ko s preoblikovanjem dosegamo naslednjo stopnjo v razvoju, lahko zelo preprosto najdemo vzporednice v znanstvenem delovanju. Povedano drugače, tudi v oblikovanju so pogosti primeri, ki nastajajo po načelu *prek učenja o stvarih: kakšne so in kako delujejo*. Znan in navidezno izjemno preprost primer takšnega pristopa je indijska posoda za prenašanje vode, imenovana lota. O njej sta oblikovalca Charles in Ray Eames (1958: 8–9) zapisala, da enemu samemu oblikovalcu ali oblikovalki nikoli ne bi uspelo hkrati odgovoriti na vsa vprašanja v zvezi z optimalnim prenašanjem vode. Za to, da je izdelek postal tak, kot je, so bile potrebne generacije oblikovalcev-izdelovalcev-uporabnikov. Potrebni je bilo nešteto poskusov, nešteto iteracij, da je izdelek dobil današnjo obliko. Na podoben način bi lahko opisali tudi razvoj številnih znanstvenih teorij. Z vsakokratnim odkrivanjem in novimi razumevanji smo prišli do novih spoznanj, do novih odkritij, novih artefaktov (ali vsaj možnosti za njihov razvoj) in posledično do sprememb do takrat postavljenih teorij.

Odličen primer zadnjega je dvojna vijačnica DNK, ki sta jo leta 1953 v reviji *Nature* predstavila James D. Watson in Francis Crick. Na podlagi domnev in modelov sta vnaprej predvidela mogočo obliko strukture DNK.¹ In šele na podlagi dane domneve so nato iskali načine, da bi predlagano predpostavko dokazali ali ovrgli. Za našo razpravo je ključno prav to, da sta Watson in Crick s predvidevanjem nečesa, kar so šele pozneje dokazali, hkrati generirala novo znanje. Tudi ko se znan-

¹ Več o tem glej v pričujočem tematskem bloku v besedilu Petre Černe Oven *Iskanje sinergij med znanostjo in oblikovanjem* na strani 120–133.

stveniki ukvarjajo z razumevanjem univerzalnih lastnosti tega, kar je, z vsakim novim predstavljanjem tistega, kar je v tistem hipu še neznano, ustvarjajo nekaj, česar do takrat v našem korpusu znanja še ni bilo. Predstavljajo si torej novo znanje, ki do takrat še ni obstajalo.²

Torej, če si tako oblikovanje kot znanost lahko predstavljata partikularno, nekaj, kar še ne obstaja (v obliki novega znanja ali artefakta); in hkrati lahko rezultat oblikovanja in znanosti nastaja tudi *le* prek učenja o stvareh (kakšne so, kako delujejo), potem takšno spoznanje poraja vrsto dodatnih vprašanj. Na primer, ali res lahko zanikamo, da na področju oblikovanja ne govorimo o generiranju novega znanja, ki ni nujno zgolj (novi) aplikativni rezultat temeljne znanstvene raziskave pred tem? Ali je do takrat neobstoječi artefakt, ki pomeni naslednjo stopnjo v razvoju, kaj manj znanstven (in seveda oblikovan) od prej še ne zamišljenega novega znanja? Ali predstavljanje neobstoječega ni enako generiranju novega (znanstvenega?) znanja, kot je generiranje novega znanja o razumevanju nečesa, kar že obstaja?

Na tej točki se je smiselno vrniti k razpravi Galleja in Kroesa. V njej namreč poudarita specifičnost sočasnega pojavljanja dejanja. Zapišeta:

Specifična dejanja, denimo, govorjenja in poslušanja, se pogosto dogajajo sočasno, tako kot dejanja kuhanja in umivanja rok, dajanja in jemanja. Četudi je pojavljanje ene vrste dejanja odvisno od pojavljanja druge, to ne pomeni, da sta ti dve vrsti dejanj enaki ...

[Kot primer navajata] eksperimentalno raziskovanje za odkrivanje osnovnih delcev [v centru CERN]. Higgsovih bozonov ni mogoče opazovati brez ustrezne merilne opreme in ker se ti bozoni na Zemlji ne pojavljajo po naravni poti, morajo biti »ustvarjeni«. Zato ti eksperimenti vsebujejo neznansko veliko oblikovanja (merilne) opreme. A iz tega ne sledi, da med izvajanjem eksperimentov (opravljanjem znanstvene raziskave) in oblikovanjem ter izdelavo potrebne opreme ni razlike. [Posledično nas torej ne sme zmeti] dejstvo, da se primeri znanosti in oblikovanja včasih ali morda vedno pojavljajo sočasno. (Galle in Kroes, 2014: 208)

Po njunem mnenju gre vsakič, ko se nam zazdi, da bi lahko med področjema postavili enačaj, pravzaprav za sočasnost pojavljanja. In ta sočasnost je lahko tudi v soodvisnosti. Pri tem se opreta na teorijo Heylighena in dr. (2009), ki zapišejo: »Raziskovalni projekt ali vrsto eksperimentov oblikujemo zato, da bi dosegli rezultate. Na podoben način potrebujemo raziskave, da bi oblikovali artefakt [...], pa vendar to ni to, kar oblikovanje je.« (v Galle in Kroes, 2014: 208) Na podlagi Heylighen in dr. teorije o sočasnosti Galle in Kroes vztrajata na razlikah, opisanih v prvih dveh dilemah:

² Številne primere in teorije v svoji razpravi nizata tudi Farrell in Hooker (2012), s čimer želita dokazati, da so abstraktne stvari lahko razumljene kot artefakti.

To, kar je pomembno v znanosti, je »skladnost od uma k svetu«: problemi nastanejo, ko nastane neskladje med našim konceptom (teorijo) sveta in samim svetom. V oblikovanju pa gre pri problemih za »skladnost od sveta k umu«: svet skušamo prilagoditi našim idejam z izdelavo predlogov za (zmo-gljive in učinkovite) fizične ali abstraktne artefakte.

Ta razlika ne pomeni, da oblikovanje nima nikakršne vloge v znanosti, in nasprotno. Sodobna eksperimentalna znanost zahteva oblikovanje in izdelavo pogosto zelo prefinjene opreme, oblikovanje pa lahko zahteva raziskave različnih fenomenov, denimo človekovega vedenja. Tako lahko torej pričakujemo *sočasno pojavnost* znanosti in oblikovanja. (Galle in Kroes, 2014: 227)

V nasprotju s sočasnostjo sobivanja v bolj ali manj soodvisnem razmerju dveh različnih področij pa znanstvenik in oblikovalec R. Buckminster Fuller kot odgovor ponudi združitev. Po njegovem mnenju šele z združitvijo obeh, znanosti in oblikovanja, nastane disciplina, ki je

»makrocelovita in obenem mikroprodorna«. Vsaka stran procesa je po njegovem mnenju sama po sebi neuravnotežena – in zato tudi neučinkovita. [Fuller] je to »veliko strategijo« reševanja problemov imenoval *celovita anticipatorna oblikovalska znanost* in menil, da gre za najučinkovitejši pristop za ukvarjanje z globalnimi izzivi, s katerimi se sooča človeštvo. (Snyder v Fuller, 2008: 9)

Praktični primer *oblikovalske znanosti* je projekt Matilda – oblikovanje črkovne vrste za otroke, ki so slabovidni in na začetku procesa branja. Oblikovalka, raziskovalka in znanstvenica Ann Bessemans³ je pred oblikovanjem črkovne vrste raziskovala očesno gibanje, izhajala iz nevroloških in psiholoških študij ter rezultate testiranja ovrednotila po statistični metodi in analizi podatkov. Zaradi obvladanja specifičnih tipografskih znanj, natančno raziskanih tipografskih parametrov in omenjenih testiranj ji je uspelo ovreči prenekatero rešitev iz preteklosti. Rezultati raziskav, testiranj in iteriranj so danes aplicirani v črkovno vrsto, katere uspešnost med otroki je bila potrjena z doslednim testiranjem.

Fuller je opisano delovanje *oblikovalske znanosti* utemeljil na načelu, da je natančno opazovanje in razumevanje našega okolja osnova za uspešnost invencije. »Ideja torej ni v invenciji neke čudne nove naprave, temelječe na upanju, da zanjo obstaja trg, temveč v tem, da se skušamo prebiti v izvrstno delovanje narave.« (Edmondson, 2009: 258) Po Fullerjevem mnenju torej pri *oblikovalski znanosti* ne gre le za sočasno delovanje dveh različnih področij, ne gre za dve različni področji v

³ Rezultati projekta so Ann Bessemans prinesli naslov finalistke na tekmovanju New Scientist Wetenschapstalent 2015. Tekmovanje prepoznava mlade raziskovalce v znanosti. Vzpostavila je tudi Raziskovalni inštitut READSEARCH in za program od Microsofta pridobila skoraj 50.000 evrov podpore.

soodvisnosti, kot ne gre za identični področji. Gre za področje, ki združuje lastnosti znanosti in oblikovanja ter vključuje vse tisto, kar potrebujemo za razumevanje in reševanje še tako kompleksnih problemov, za katere že vemo, ali jih anticipiramo (po Fullerju mora namreč prav vsak oblikovalec-znanstvenik nenehno gledati – ali bolje razmišljati – vnaprej). Vsako ločeno delovanje pomeni slabitev posameznega področja, pomeni potencialno čezmerno specializacijo, pomeni okrnjen pogled namesto celovitega, oboje pa je nujno za reševanje prepoznanih (kompleksno-sistemskih) problemov. To pa načne naslednjo dilemo.

Dilema 3: Narava inteligence

Za podkrepitev argumenta, da znanost in oblikovanje v načelu nista različna, se Farrell in Hooker v sklepu sklicujeta na »naravo inteligence«. Kajti, »ne obstaja 'oblikovalska inteligenca' kot nasprotje 'znanstvene inteligence'; tako oblikovanje kot znanost sta manifestaciji splošne človeške zmožnosti za inteligentno delovanje« (Farrell in Hooker, 2012: 487). Takšno stališče se zdi samoumevno, zato se poraja vprašanje, zakaj se Farrellu in Hookerju zdi naravo inteligence sploh pomembno poudarjati?

Kot navedeta v nadaljevanju (pri tem se ponovno opreta na Simona), nekateri razlike med enim in drugim področjem gradijo na načinu delovanja in sklepanja. Galle in Kroes v svoji razpravi na primer poudarita, da oblikovanje kot inteligentno delovanje vključuje tudi kognitivno delovanje, ni pa to po njunem mnenju – kot v primeru znanosti – za oblikovanje primarno delovanje in zato ne vključuje znanosti (Galle in Kroes, 2014: 208, 215). Na točki kognitivnega delovanja pa se lomi tudi argument sklepanja, saj naj bi znanost pri svojem delu uporabljala strategije konstitutivnega sklepanja, oblikovanje pa strategije funkcionalnega sklepanja (Farrell in Hooker, 2012: 488–489). Natančne razlage enega in drugega avtorja v besedilu ne podata (ponovno le sledita Simonovim argumentom, da se naravoslovna znanost ukvarja z razlaganjem partikularnih fenomenov v kontekstu notranjega okolja; znanosti umetnega pa naj bi se ukvarjale s funkcionalnim razlaganjem porajajočih se fenomenov kot vmesnika med notranjim in zunanjim okoljem).

Farrell in Hooker v nadaljevanju zapišeta, da lahko na obeh področjih, v znanosti in oblikovanju, najdemo obe vrsti sklepanja. Kot najbolj znan primer »funkcionalne razlage porajajočega se fenomena, ključnega za razumevanje naravnega sveta«, v naravoslovni znanosti navedeta naravno evolucijo. Pri oblikovanju pa je konstitutivno sklepanje na delu vsakič, ko na primer ne smemo »prezreti materialne konstitucije njenih komponent«, in vsakič, ko je treba razumeti, »da razmerja med težo in trdnostjo praviloma niso linearna, saj velikost šteje« (Farrell in Hooker, 2012: 488–489).

Če torej obe področji uporabljata obe vrsti sklepanj, po Farrellu in Hookerju »oba grozda disciplin uporabljata polni spekter inteligentnih prilagodljivih človeš-

kih vedenj.« Iz tega sledi, »če je vse inteligentno prilagodljivo vedenje umetno, sta umetna tudi oblikovanje in znanost, saj sta oba primera procesa inteligentnega prilagodljivega vedenja in njegov produkt« (Farrell in Hooker, 2012: 489). Misel Farrella in Hookerja pripelje do povezave med inteligentno prilagodljivim vedenjem in evolucijo. Zapišeta:

To zadnje je izjemno pomembno: uspeh ljudi je morda povezan z našo zmožnostjo za inteligentno prilagodljivo vedenje in prav ta splošna zmožnost za inteligentno prilagodljivo vedenje je bila izbrana v naši evolucijski preteklosti. Kar ni bilo izbrano, so specifične znanstvene kognitivne zmožnosti ali specifične oblikovalske kognitivne zmožnosti; namesto tega imamo splošno inteligentno zmožnost, ki se lahko prilagodi številnim različnim nalogam, tudi znanosti in oblikovanju.⁴ (ibid.)

Na tem mestu bi lahko ponovno začeli nizati primere, ki dokazujejo eno ali drugo. Toda veliko zanimivejša je zadnja misel o naši inteligentni zmožnosti, ki se glede na naloge prilagaja in uporablja za nadgradnjo lastnosti enega ali drugega področja, ali pa (celo) kombinacijo obeh. S takšnim razmišljanjem pa se pravzaprav vrnemo k Fullerju in njegovemu predlogu o skupni disciplini, oblikovalski znanosti. Vrnemo se tudi k uvodniku tega sklopa in omenjeni evolucijski teoriji oblikovalskega teoretika in filozofa Tonyja Frya. Po njegovem mnenju smo prav s pomočjo razumevanja in preoblikovanja našega naravnega okolja v umetno postali to, kar smo. Clive Dilnot pa v našem razmerju z umetnim prepozna tisti element, ki nas je »naredil« človeka (Fry in dr., 2015: 172).

To se zdi ključno predvsem v premisleku, kako naprej. Razpravama v reviji *Design Studies* ta del v večji meri umanjka. Avtorji se večinoma zadovoljijo vsak s svojo pozicijo enačenja ali potrjevanja razlik. Vprašanja, ali je spremenjeno razmerje med znanostjo in oblikovanjem kakorkoli pomembno za nadaljnje delovanje strok, si v razpravah ne zastavijo, pa čeprav je – kot nam nakaže že Fuller – prav v tem ključ. Po njegovem mnenju namreč lahko šele s kombinacijo obeh, torej z *oblikovalsko znanostjo*, dosežemo celovito razumevanje problema in uspešnost njegovega reševanja. Fullerjevi tezi se najbolj približata Farrell in Hooker. S tem, ko v naravi inteligence prepoznata našo zmožnost za inteligentno prilagodljivo vedenje, se približata tisti skupni lastnosti človeštva, ki nam odpira možnosti za morebitno preživetje v umetnem svetu, ki smo si ga zgradili. Žal pa pomembnosti kombiniranja lastnosti in nalog obeh področij ne poudarita dovolj. Kombinacija znanj in metod nam namreč odpira možnosti za razumevanje današnjega, veliko bolj umetnega, a nič manj kompleksnega sveta. Če nas večina teorij prepričuje, da je oblikovanje tista znanost o umetnem, ki – če ponovimo Simonove besede –

⁴ Farrell in Hooker ob tem še opozorita, da obstajajo naturalistični pristopi k oblikovanju – denimo, Hybs in Gero (1992) ponujata evolucijsko razlago oblikovanja, Zamenopoulos in Alexiou (2007) pa anticipatorno razlago oblikovanja. Po njunem mnenju s tem, ko so veljavni, tudi oni spodkopavajo načelno ločitev oblikovanja in znanosti.

uči o umetnih stvarih: kako proizvajati artefakte, ki imajo želene lastnosti in kako jih oblikovati, potem bo ta korpus znanja v prihodnje več kot nujen za nadaljnji razvoj.

Ukvarjanje Herberta A. Simona z lastnostmi umetnega danes nadomeščajo tri točke Cliva Dilnota, ki opredeljujejo posledice umetnega. Pred nami je:

1. drugačna logika postajanja (nastanek, predpostavka),
2. drugačno razumevanje tega, kar je (od biti k postajanju; od tega, kar je, k možnosti),
3. drugačno razumevanje resnice (od ujemanja k možnosti) (Fry in dr., 2015: 168).

To pa je ključno zato, ker nam ta novi temelj po Dilnotu omogoča:

dojeti umetno kot povsem drugačen in nov zgodovinski razvoj človeka, kot novo obliko odvisnosti. Ta se je od izvirne odvisnosti od narave namreč spremenila. Prispeli smo do točke odvisnosti od umetnega in ta ni nič manj nejasna. (ibid.)

Še več, to novo nejasno razmerje od vseh nas zahteva nov set raziskovanj in razumevanj. Zahteva veliko temeljitejši vpogled v potencialno destrukcijo narave, torej v tisto, kar se nam danes v večji meri zdi kot nekaj samoumevnega.

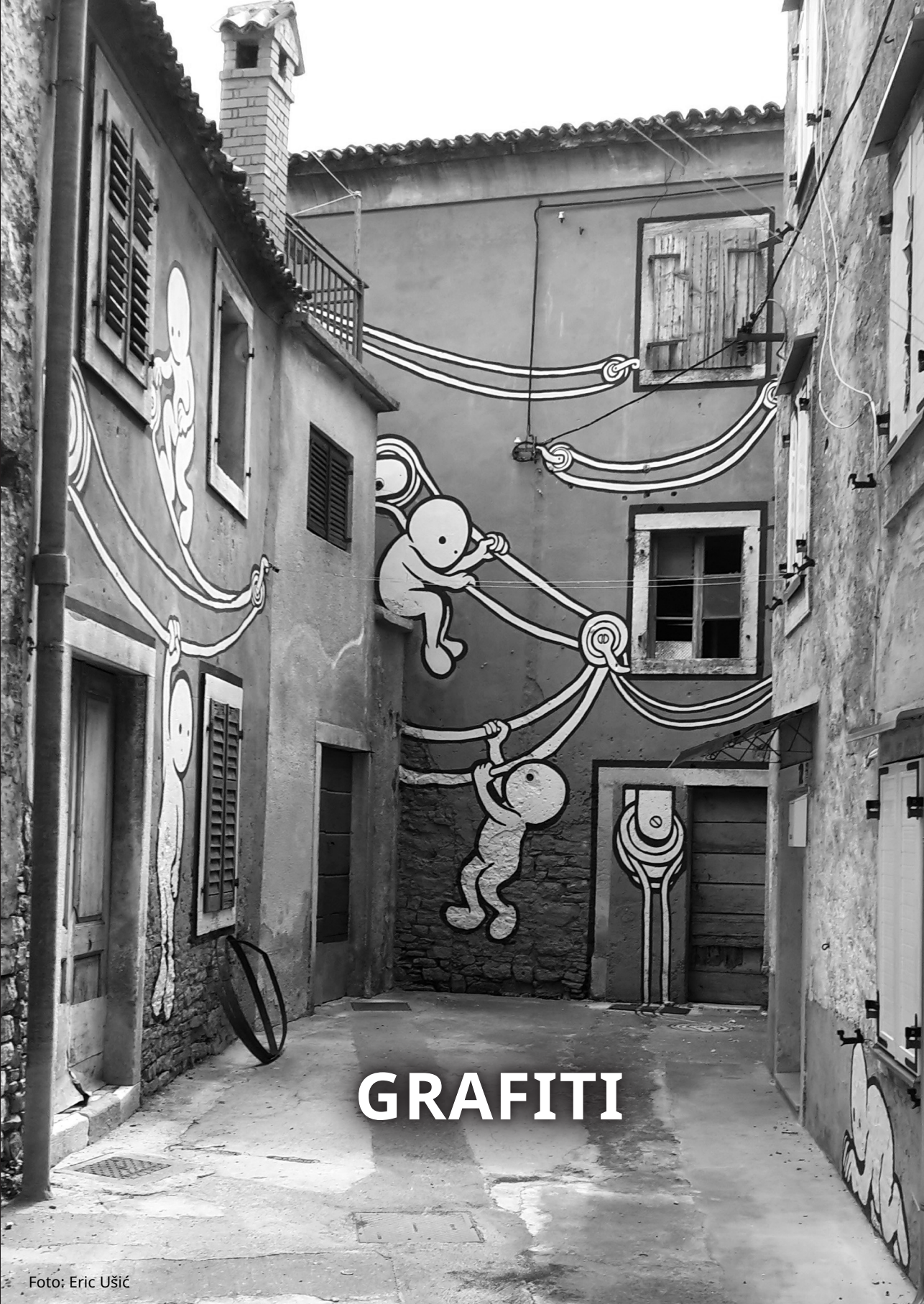
Kje je torej iskana razlika?

Opisane dileme odprejo vprašanje, ali se je iskana razlika, ki je, ali pa je ni, pravzaprav skrivala na odprtem. Zdi se, da sploh ne gre za vprašanje »pravilnega« uમેશ્ચાંજા oblikovanja do znanosti in nasprotno, temveč se bistvo razprave skriva v našem razmerju in soodvisnosti do narave in umetnega. Nekaj, kar se zdi tako samoumevno, tako določajoče, lahko kaj hitro izgine. Govorimo seveda o razmerju med človekom in naravo. S padcem tega razmerja zamajemo fundament našega obstoja. S tem, ko vse postane del umetnega sveta, postane prav vse tudi stvar preoblikovanja, postane produkt človeka. Ali kot zapiše Simon (1996: 111): »Vsakdo, ki izumlja postopke delovanja, katerih cilj je spreminjanje obstoječih razmer v bolj zaželeno, oblikuje.« Medtem ko smo se pri prvi dilemi ukvarjali z naravo umetnega artefakta, pa z zadnjo predpostavko pravzaprav nastane dvom o naravi človeka. Povedano drugače, podvomimo o *proizvajanju* narave človeka. To pa seveda odpre cel kup novih možnosti in zmožnosti. Nemara tudi takšnih, ki se bodo (tudi z oblikovalsko-znanstvenega vidika) izognile koncu naše prihodnosti.

Zahvala: Hvala Nataši Velikonja za prevode znanstvenih razprav in Borisu Benku za vse razprave, branje in odlične sugestije.

Literatura

- AGAMBEN, GIORGIO (2004): *The Open. Man and Animal*. Stanford: Stanford University Press.
- ALEXANDER, CHRISTOPHER (1964): *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- BUCHANAN, RICHARD (1992): Wicked problems in design thinking. *Design Issues* 8(2): 5–21.
- EAMES, CHARLES IN RAY EAMES (1958): *The India Report*. Paldi Ahmedabad: National Institute of Design.
- EDMONDSON, AMY C. (2009): *A Fuller Explanation: The Synergetic Geometry of R. Buckminster Fuller*. Pueblo: EmergentWorld.
- EINSTEIN, ALBERT (1921): Geometry and Experience. Dostopano na: www-groups.dcs.st-and.ac.uk/history/Extras/Einstein_geometry.html (7. avgust 2016).
- FARRELL, ROBERT IN CLIFF HOOKER (2012): The Simone-Kroes model of technical artifacts and the distinction between science and design. *Design Studies* 33(5): 480–495.
- FARRELL, ROBERT IN CLIFF HOOKER (2015): Designing and sciencing: Response to Galle and Kroes. *Design Studies* (37): 1–11.
- FRY, TONY, CLIVE DILNOT IN SUSAN C. STEWART (2015): *Design and the Question of History*. London in New York: Bloomsbury Academic.
- FULLER, RICHARD BUCKMINSTER (2008): *Operating Manual for Spaceship Earth*. Baden: Lars Müller Publishers.
- GALLE, PER IN PETER KROES (2014): Science and design: Identical twins? *Design Studies* (35): 201–231.
- GALLE, PER IN PETER KROES (2015): Science and design revisited. *Design Studies* (37): 67–72.
- HAECKEL, ERNST (1899): *Die Welträtsel. Gemeinverständliche Studien über Monistische Philosophie*. Stuttgart: Kröner.
- HEYLIGHEN, ANN, HUMBERTO CAVALLIN IN MATTEO BIANCHIN (2009): Design in mind. *Design Issues* 25(1): 94–105.
- HYBS, IVAN IN JOHN GERO (1992): An evolutionary process model of design. *Design Studies* (13): 273–290.
- KROES, PETER (2002): Design methodology and the nature of technical artefacts. *Design Studies* (23): 287–302. Amsterdam: Elsevier.
- SIMON, HERBERT A. (1969): *The sciences of the artificial* (prva izdaja). Cambridge, Mass: MIT Press.
- SIMON, HERBERT A. (1996): *The sciences of the artificial* (tretja izdaja). Cambridge, Mass: MIT Press.
- WILLEM, RAYMOND (1990): Design and science. *Design Studies* (11): 43–47.
- ZAMENOPOULOS, THEODORE IN KATERINA ALEXIOU (2007): Towards an anticipatory view of design. *Design Studies* (28): 411–436.



GRAFITI

Grafiti in street art: živo tkivo urbanih prostorov

Konec leta 2015 je v Zagrebu nastala zanimiva pobuda za preimenovanje Željeznič kog mosta, poznanega tudi kot Zeleni most, v Hendrixov most. To je najstarejši zagrebški most, katerega zgodovina seže v leto 1862, ki pa je od takrat doživel številne spremembe. Če bo državljanska pobuda dosegla svoj cilj, bo doživel še eno spremembo in ga bodo uradno preimenovali. Zakaj? Zadeva postane bolj jasna, ko se dotaknemo ključnega elementa te zgodbe, ki je obenem tudi razlog, zaradi katerega je pobuda za preimenovanje mostu tudi nastala. V središču te zgodbe je *grafit*. Grafit *Hendrix* je na mostu stal desetletja, izpisali so ga vedno znova, kadar so pristojne službe obnovile most in ga izbrisale. Enako se je zgodilo tudi konec leta 2015: ob obnovi mostu so grafit izbrisali, toda takoj se je znova »pojaval« na istem mestu. Potem ko so objavili, da ga bodo spet izbrisali, je nastala Facebook iniciativa z imenom *Preimenujmo Željeznički most v Hendrixov most*. Pobudi se je v zelo kratkem času pridružilo kakih pet tisoč ljudi, nekoliko pozneje so jo podprle tudi Hrvaške železnice Infrastruktura, institucija, ki je pristojna za most. Prav ta je objavila zanimivo sporočilo za javnost: »Zahvaljujoč grafitu s priimkom slavnega rock glasbenika Hendrixa je ta most dobil zagotovo kulturni status in postal eden od simbolov urbane pop kulture mesta Zagreb in del kolektivne zavesti Zagrebčanov.« (HŽ Infrastruktura, 2015)

Govorimo torej o grafitu, ki je postal tako rekoč »urbani kult«

Zagreba, grafitu, ki je v pogovornem jeziku neuradno tudi preimenoval most, grafitu, ki je združil pet tisoč ljudi v državljanski (za zdaj virtualni) pobudi, in o grafitu, ki je večpomenski, čeprav je na pogled preprost, toda njegovi učinki so daljnosežni. Tako je denimo nekaj dni pred izrednimi parlamentarnimi volitvami leta 2016 na Hrvaškem postal tudi del predvolilne kampanje liste neodvisnih Most, to je politične platforme, ki se je na Hrvaškem izoblikovala kot »tretja možnost«. Most je takrat organiziral koncert v podporo Facebook iniciativi in podprl preimenovanje mostu (N1, 2016).

Kaj nam anekdota o Hendrixovem mostu pove o pričujočem tematskem bloku? Prav o takih stvareh razpravljamo v tem bloku, jih analiziramo, pojasnjujemo, primerjamo in raziskujemo različne oblike pisnih in likovnih intervencij v javni prostor. Iz primera Hendrixovega mostu lahko razberemo številne fenomene: grafit je postal motiv za mobilizacijo ljudi; grafit ima večplastne pomene, ki reflektirajo družbena stališča; grafit ima kulturno vrednost, s katero vpliva na poimenovanje prostora, graditev urbane identitete in jezika; grafit spreminja javno površino; grafit vstopa tudi v virtualni prostor; grafit postane politično orodje; grafit postane točka, okoli katere nastaja in se razvija specifično občutje, s katerim je povezana kultura spomina. In nazadnje, grafit ima tudi protestno noto.

V besedilih pričujočega bloka avtorji in avtorice odpirajo vse omenjene problemske točke in dodajajo tudi številne druge vidike proučevanja grafitov in *street arta*: od mobilizacijskih praks in aktivističnega pomena grafitov ter *street arta*, preko njihove digitalizacije in komercializacije, do identitetnih, zgodovinskih, subkulturnih, političnih in umetniških slogov izražanja. Blok s tem odpira širok, večperspektivni pregled sveta grafitov in *street arta*. Avtorji in avtorice so z raznolikimi teoretskimi pristopi in raziskovalnimi metodami ter različnim izborom tematik bloku dodali dinamiko, ki je lastna prav grafitom in *street artu*: fluidnost, odprtost, konceptualna širina, vendar z vedno prisotno kritiko, so značilnosti, ki razgibajo in oblikujejo naslednje strani.

Robert Bobnič daje teoretsko kritični vpogled na grafite in *street art*, katerega izhodišče so grafiti in *street art* sam. Besedilo Monike Kropelj analizira politično, aktivistično, mobilizacijsko in organizacijsko vlogo grafita in *street arta* v času vstaj 2012/2013 v Sloveniji. Proučuje jih kot izraz protesta in kritike »od spodaj« na eni strani, medtem ko jih na drugi razume kot prakso, ki z vstopom v javni prostor želi zbrati, mobilizirati in spodbuditi ljudi k aktivni participaciji v procesu družbenih sprememb. Sandi Abram raziskuje

grafite/*street art* iz druge perspektive: v analizi raziskuje odnos grafitov/*street arta* in tehnologije in njihov prenos v svet virtualnega. Njegova kritika je usmerjena v rekontekstualizacijo ali, natančneje, dekontekstualizacijo grafitov/*street arta* v procesu kooptacije ulične umetnosti s strani kapitalizma in kulturne industrije, ki se v tem postopku depolitizirata in komodificirata. O vprašanju kooptacije piše tudi Tea Dežman, ki problematizira komercializacijo grafitov. Natančneje, Tea Dežman raziskuje procese, v katerih postanejo grafiti orodje marketinških kampanj, analizira strategije podjetij, ki v oglaševalskem programu prevzemajo in izkoristijo urbane umetniške prakse, da bi privabili ciljno skupino potrošnikov.

Razpravi o inkorporaciji ulične umetnosti v domeno strateškega oglaševanja sledi besedilo Tee Šabić o ulični umetnosti, ki skuša vstopiti in se umestiti v javni prostor, napolnjen z oglasnimi simboli. Tea Šabić raziskuje identitetni in izobraževalni potencial *street arta* in njegove sposobnosti za (re)aktiviranje kulture spomina v primeru mesta Reka. Martina Marinović piše o komunikacijski funkciji grafitov v subkulturi grafitiranja na študiji primera grafitarske scene v Pulju. Njena sociološka raziskava sistematično pokaže ključne značilnosti subkulture in analizira vizualno komunikacijo, njeno vsebino in pomen v interakciji grafitarjev. Gregor Kocjančič piše o umetniku Tilnu Sepiču. V kvalitativnem pristopu se osredinja na umetnika individuuma in njegov specifični položaj na področju *street arta*, konceptualizacijo njegovih del in njegovo svojevrstno prakso. Temu sledi besedilo Helene Konda, v katerem avtorica raziskuje grafite v Ljubljani med drugo svetovno vojno. V besedilu analizira aktivistično, družbenopolitično in estetsko razsežnost ljubljanskih grafitov, ki jih umešča v pet konceptualnih kategorij in na področje dejavnosti različnih družbenih skupin. Samo besedilo je pomemben prispevek za že obstoječe gradivo in tudi za bodoče tovrstne raziskovalne pobude in je relevantno tudi zaradi sodobnih političnih bojev na teh prostorih, za katere so značilne relativizacija politike izključevanja, avtorske težnje vladajočih skupin in čedalje radikalnejša ideološka kontaminacija javnega in medijskega prostora. Na primeru istrskega kraja Vodnjan se naslednje besedilo osredinja na tri različne vrste vizualnih intervencij v javni prostor: analiza se dotika političnih, subkulturnih, družbeno angažiranih in umetniških vidikov bogate zakladnice vizualij v tem kraju.

Tematski blok odpira široko paleto perspektiv, teoretskih izhodišč in metod, s katerimi lahko obravnavamo grafite in *street art*. Večplastni pristopi kažejo tudi pojmovno, pomensko in empirično

kompleksnost raziskovane tematike. Krovna koncepta, iz katerih izhajajo proučevanja, so grafiti in *street art*. V njihovi aktualizaciji lahko opazimo nekatere odtenke, po katerih se na tem bogatem kulturnem področju razlikujejo posamezne prakse, saj vsaka vsebuje določen niz vrednosti in pomenov, ki se spreminja glede na družbeni kontekst, v katerem se manifestirajo oziroma v katerem jih opazimo. Tematski blok poudarja prav pomen konteksta pri prebiranju grafitov in *street arta*: poudarjen je odnos med posameznimi deli in okoljem, kjer dela nastajajo, v katerem se artikulirajo in v katerih okvirih delujejo. Poudarek je na delovanju, saj niso specifična zato, ker bi bili goli objekti, temveč nasprotno: čeprav jih je ustvaril človek, se ta dela z vstopom v javni prostor osamosvojijo. Če nadaljujem v tem metaforičnem smislu, ta dela potem, ko so ustvarjena, živijo samostojna življenja. Prav v tem trenutku so pomembni tisti, ki poskušajo vzpostaviti z njimi odnos, tisti, ki jih poskušajo razumeti.

Na tej sledi nastajajo tematski bloki, kot je pričujoči. Njegova gonilna sila je prav razumevanje majhnih razlik, ki tvorijo specifičnost. Prav te kažejo heterogenost, nenehno gibanje, kreativnost in izvirnost tako umetnika in umetnice kot raziskovalca, raziskovalke tega področja. In prav to so točke srečevanja, izmenjave znanja in navdiha. To so vitalni del grafitov in *street arta*, pa tudi tega projekta. Ilustrira ga grafit Hendrix. Kaže na to, da so specifičnosti grafitov in *street arta* pravzaprav del živega tkiva nekega kraja in mesta, družbene in kulturne atmosfere; tkiva, ki je nenehno v gibanju. In dokler so te specifičnosti v gibanju, so v gibanju tudi tisti, ki jih bodo fotografirali, raziskali in jih razumeli.

Literatura

- HŽ INFRASTRUKTURA (2015): *HŽ Infrastruktura podržala inicijativu preimenovanja mosta*. Dostopno na: <http://www.hzinfra.hr/zeleni-most-postaje-hendrixov-most> (20. september 2016).
- N1 (2016): *MOST organizira koncert za 'Hendrixov most'*, 7. september. Dostopno na: <http://hr.n1info.com/a147903/Vijesti/MOST-organizira-koncert-za-Hendrixov-most.html> (20. september 2016).

Kratek teoretski refren o grafitiranju

Abstract

Short theoretical refrain on graffiti

The article deals with the political-critical potentiality of graffiti and street art, which, despite institutionalisation and incorporation, stubbornly maintains steady torque. To understand the persistence of a multitude of forms of visual production, which deterritorialise marketing, cultural and historical aesthetisation of the modern urban milieu, the article will try to analyse graffiti practice through its own singular logic of deterritorialisation of public space through which it creates spaces of the commons. Epistemologically speaking, it is no longer just a question of the semantic practice of graffiti but the materialistic question of what graffiti is doing. The article consequently discusses the theoretical rotation from 'signifying' to a materialistic theory in the field of graffiti scholarship.

Keywords: graffiti, street art, affect, deterritorialisation, the commons

Robert Bobnič is a graduate journalist, former editor-in-chief of Tribuna newspaper, former editor of Culture and Humanities Programme on Radio Študent and reviewer for a scientific journal Družboslovne razprave. (rbobnic@gmail.com)

Povzetek

Avtor se ukvarja s politično-kritično potencialnostjo grafitiranja in street arta, ki kljub institucionalizaciji in inkorporaciji trmasto ohranja vztrajni moment. Da bi razumeli vztrajnost mnogovrstne vizualne produkcije, ki deteritorializira tako marketinško kot kulturnozgodovinsko estetizacijo sodobnega urbanega miljeja, bo skušal članek obravnavati grafitiranje iz njega samega, iz njegove singularne logike deteritorializacije, ki prek deteritorializacije javnega prostora ustvarja skupno. Epistemološko gledano tako ni več le vprašanje pomenskih praks grafitiranja, temveč vprašanje, kaj grafiti počnejo. Članek tematizira teoretski zasak obravnave grafitiranja od označevalne k materialni.

Ključne besede: grafitiranje, street art, afekt, deteritorializacija, skupno

Robert Bobnič je diplomirani novinar, nekdanji odgovorni urednik časopisa Tribune, nekdanji urednik redakcije za kulturo in humanistične vede Radia Študent ter recenzent pri znanstveni reviji Družboslovne razprave. (rbobnic@gmail.com)

Skoraj pol stoletja po tem, ko se je s pojavom *tagganja* rodilo kot singularna estetska (označevalna), politična (skupnostna), kulturna (eksistenčna) in komunikacijska (medijska) praksa, bi lahko tudi pri grafitiranju, tako kot pri marsikateri drugi kulturni produkciji, začeli z naštevanjem sovražnih sil, ki grozijo njihovi politično-kritični naravi. Tako štirje sovražniki ogrožajo prakso grafitiranja in zanikujejo njene singularne prvine; štiri sovražne sile kot štirje konji pri razčetverjenju: najprej je to kriminalizacija (formalnopravna sila), potem institucionalizacija na področju umetnosti (estetsko-vrednotenjska sila), pozneje inkorporacija v kulturne in kreativne industrije (politično-ekonomska sila) in navsezadnje publicistična kolonizacija (množično-medijska sila).¹ Toda verjetno tudi ni kulturne produkcije, ki bi se tem sovražnim silam tako vztrajno in trmasto upirala, kot se ravno grafitarske prakse in njihov nadaljnji razvoj znotraj streetartističnih praks.² Tako bomo skušali grafitiranje obravnavati iz njega samega, da bi dojel vztrajnost mnogovrstne vizualne produkcije, ki deteritorializira tako marketinško kot kulturnozgodovinsko estetizacijo sodobnega urbanega miljeja. Grafitiranja kot medij izražanja, ki ga je mogoče uporabiti za takšen ali drugačen intencionalen sporočanje namen, primarno ne bomo zgrabili iz tega sporočanje namena, temveč iz singularnosti grafitarskega medija, kajti menimo, da tako dobimo tudi seveda nujno nezadosten – pa vendar! – odgovor na vprašanje, zakaj je mogoče ta medij uporabiti za takšen in drugačen, pogosto ideološko in vrednotenjsko kontradiktoren sporočanje namen.

Čeprav je grafitiranje že davno prestopilo medijsko-novinarski prag, s fenomenom Banksy pa je stilizirano grafitiranje postalo tudi pozitivna novinarska vrednost, je resen teoretsko-strokovni diskurz še vedno molčeč in zadržan. Za to obstajajo razlogi, z njimi pa se tukaj ne bomo direktno spopadali. Prej bi veljalo zgolj omeniti, da zadržanost ni le povedna, temveč včasih tudi povsem zadostna. Ne želimo si namreč, da bi grafitiranje postalo še en nereflektiran predmet na seznamu sodobnih kulturnih ali umetnostnih študij, pri čemer se tovrstna teoretska kolonizacija, predvidevamo da iz omejenega dostopa do realnih vrednotenjskih režimov, za katere je vendarle treba poznati ulico, ne bi več spraševala po lastnih politično-epistemoloških in vednostno-oblastnih predpostavkah. Ne trdimo, da ta članek ob odsotnosti empirične nanašalnosti ne trpi prav za to hibo, se pa skuša, vsaj postransko, zadržati v bližini vprašanja, ki ga je pred kratkim postavil Austin, avtor za obravnavo grafitiranja precej referenčne študije *Taking the Train* (Austin, 2001). Ko v uvodnih zapiskih k izdaji spletne revije *Rhizomes* o grafitiranju opozarja na zev

¹ To pa še ne pomeni, da *najprej-potem* naznačuje gradualni vzročno-kavzalni postopek, čeprav bi ga lahko. O komodifikaciji in komercializaciji grafitov in *street arta* v treh korakih: od ulic prek galerij do korporacij glej Abram, 2008.

² V članku bom mestoma navajal obe praksi, mestoma pa zgolj grafitarsko, toda tudi v teh primerih se bom sočasno nanašal na *street art*, kajti sama razlika med enimi in drugimi uličnimi izražaji in označevanji ni tukajšnji predmet, čeprav bi veljalo zaradi večje negativne konotacije, pripisane s strani dominantnih diskurzov, vztrajati ravno pri besedi grafitiranje tudi takrat, ko je govor o *street artu*.

med na eni strani velikim pomenom grafitiranja za urbano družbeno realnost in na drugi strani majhnim akademskim *outputom*, kliče k tesnejšemu stiku s prakso grafitiranja kot prakso umetniškega projekta intelektualne produkcije, predvsem pa k vprašanju, kaj tovrstni stik pomeni za produkcijo vednosti v neoliberalnem 21. stoletju (Austin, 2013).

Prevrednotenje vrednot

Kot ugotavlja Bulc, institucionalizacija in estetizacija grafitarske dejavnosti temelji na tekstocentričnem epistemološkem ustroju, ki skozi institucionalna vrata spušča zgolj subkulturne grafite, pri čemer se tovrstni umetniško-epistemološki ustroj napaja pri levomodernističnem režimu vrednotenja.

Pri prvi (v zgodnjih sedemdesetih) in drugi (v osemdesetih) uveljavitvi nekaterih *writerjev* v newyorškem umetnostnem krogu so sicer res ključno vlogo pri interpretaciji umetniške vrednosti grafitov igrali tisti novi in stari kulturni posredniki, ki so efemerne subkulturne grafite z javnih površin (sten, vlakov itd.) poskušali prenesti na mobilna platna in jih s tem poblagoviti oziroma prilagoditi tržnim zakonitostim umetnostnega področja. Toda levomodernistične kritike poblagovljenja subkulturnih grafitov [...] ter sociološke interpretacije delovanja grafitarske subkulture in subkulturnih grafitov kot *aventične ljudske umetnosti* so ne le poudarile njihovo neblagovno naravo in vpetost v specifična družbena in kulturna razmerja znotraj grafitarskega subkulturnega življenjskega sloga, temveč so opozorile prav na te specifične grafite *writerjev* kot na tisto obliko grafitarske produkcije, ki je – v nasprotju z drugimi oblikami grafitiranja – še vedno najbolj vredna tekstocentrične obravnave kritičnih teoretikov. (Bulc, 2008: 81)

Transpozicija popularnokulturne oblike grafitiranja na visokokulturno umetniško področje se tako ni zgodila le skozi praksi grafitiranja zunanji in instituciji umetnosti notranji vrednotenjski režim, temveč tudi in predvsem skozi absorbiranje subkulturi grafitarjev imanentnega vrednotenjskega režima, ki sodbo okusa utemeljuje na estetskih (stil grafita) in prostorskih (lokacija grafita) merilih. Poleg tega pa stran od umetniških institucij in celo v deklarativnem nasprotju z njimi s specifičnim režimom avtorstva (*tag*) in specifično kulturnoekonomsko logiko prevrednotenja kulturnih vrednot (*getting up*) vpeljuje umetniški dispozitiv. Kot pokaže Groys (2002), je prevrednotenje vrednot ime za splošno obliko inovacije in produkcije novega, brez katerega ne more obstajati noben kulturni in umetniški objekt ali dogodek. Tudi grafit ne, ta mora v režimu, ki ga vzpostavi ulica sama, natančneje, skupnost grafiti *writerjev*, doseči prav prag estetsko-lokacijske inovacije. Brez produkcije novega se nima smisla ukvarjati s kulturo,

meni Groys, kajti to je imperativ njenega obstoja, toda inovacija ni inovacija novega razmerja do realnosti in posledično odkrivanje resnice, temveč prevrednotenje vrednot.

Inovacija ne operira s stvarmi, ki so zunaj kulture, temveč s kulturnimi hierarhijami in vrednotami. Inovacija ni v tem, da pride na dan nekaj, kar je bilo skrito, temveč v tem, da prevrednotimo vrednost tega, kar smo vedno že videli in poznali. Prevrednotenje vrednot je splošna oblika inovacije: pri tem se razvrednoti, kar je veljalo za resnično in prefinjeno, kar pa je prej veljalo za profano, tuje, primitivno ali vulgarno, pridobi večjo vrednost. Kot prevrednotenje vrednot je inovacija ekonomska operacija. Zahteva po novem spada na področje ekonomskih prisil, ki določajo življenje družbe v celoti. Ekonomija je trgovanje z vrednotami v okviru določenih vrednostnih hierarhij. To trgovanje spodbujajo vsi, ki želijo sodelovati v družbenem življenju. Kultura je del tega življenja. (Groys, 2002: 15–16)

Na obnebbju »ničejanske« ekonomije Groys vprašanje razmerja med kulturnim produktom in realnostjo podredi principu prevrednotenja vrednot, ali z drugimi besedami, negativnemu odnosu do tradicije, tako da se historično in ontološko epistemologija izvaja v okviru mehanizma prevrednotenja vrednot. Od tod lahko izpeljemo vsaj dve posledici. Kot prvo, umetnosti ne določa institucija, marveč režim vrednotenja kot prevrednotenja vrednot. Umetnost obstoji kot dispozitiv, heterogenost izjavljanih in neizjavljanih elementov, med katerimi tečejo določena razmerja, ki jih napaja in poganja, kakor pravi Foucault, določena strateška funkcija³ (Foucault, 2008: 194). Dispozitiv umetnosti obstaja tako v muzeju kot zunaj na ulici, tako je tudi prag med enim in drugim notranji prag samega dispozitiva umetnosti, ki so ga eni in drugi s precejšnjo lahkoto prestopili – ne da bi izstopili iz tega dispozitiva samega. Ker dispozitiv pomeni stroj, ki naredi videti (neizjavljalni elementi) in govoriti (izjavljalni elementi) (Deleuze, 2007), in ker videti in govoriti naredi tako, da realizira določena razmerja sil kot razmerja moči, potem je dispozitiv tudi vednostno-oblastni stroj (Foucault, 2008: 196). Posledično in kot druga posledica, ki nas bo tu bolj zanimala in čemur se bomo podrobneje posvetili, pa se zastavlja vprašanje, kaj potemtakem sploh pomeni omenjeni tekstocentrični epistemološki ustroj, kakor nastopa pri institucionalizaciji subkulturnih grafitov.

Tekstocentrična epistemologija grafitiranja ni le epistemologija, ki kot grafite pojmuje grafite z določeno estetsko vrednostjo, niti ni le epistemologija umetniškega dispozitiva, ki med kanon sodobne umetnosti, pa čeprav na njegov rob,

³ »Dispozitiv ima torej prevladujočo strateško funkcijo. To je lahko bila, na primer, zajezev neke prosto gibajoče se količine prebivalstva, ki je pomenila oviro za družbo s pretežno merkantilističnim tipom ekonomije: tu je šlo za strateško zahtevo, ki je igrala vlogo matrice nekega dispozitiva, ki je sčasoma postal dispozitiv kontrole-podvrženja norosti, duševne bolezni, nevroze.« (Foucault, 2008: 194)

prepušča le te, določene grafite z določeno estetsko vrednostjo, ampak je epistemološka logika, ki, to je jasno, grafit bere kot besedilo. Kaj pomeni, če tekstocentrizem vzamemo zares? Natanko to, besedilo ni le objekt med objekti, temveč logika načina, kako objekt sploh eksistira in pridobiva pomen. Četudi vključuje politično-ekonomske in družbeno-psihološke pogoje produkcije določenega znaka, se tekstocentrično branje realnosti ne more izmakniti suverenosti označevalca kot ontološke in epistemološke zapore. Na vrhuncu (post)strukturalističnega epistemološkega obrata Derrida piše: »Ne obstaja zunaj-teksta. [...] Vselej so obstajala le dopolnila, nadomestni pomeni, ki so lahko vzniknili zgolj v neki verigi diferencialnih napotil, pri tem pa je 'realno' nastopalo in se dogajalo le tako, da je privzelo smisel iz neke sledi in nekega sklicevanja na dopolnilo itd.« (Derrida, 1998: 196) Če grafitiranje razumemo na podlagi obstoja grafita kot znaka ali reprezentacije, kar je pogosta praksa tudi v socioloških, predvsem pa kulturoloških obravnavah, zgrešimo samo materialnost in posledično tudi singularnost te prakse.

Lazzarato opozarja, da se podrejanje celotnega izražanja označevalni logiki jezika ne more izmakniti transcendentalnemu primatu, ki ga tako pridobi jezik. Spomnimo se Nietzschejevih svarilnih besed: »Bojim se, da se ne bomo otrsli boga, ker še verjamemo v slovnico ...« (Nietzsche, 1989: 27) Ali pa kapitalizma, kajti sodobna kritična teorija, od Žižka, Badiouja, Rancièra do Virna, se ne more znebiti ontološkega primata, ki naj bi ga imel jezik. »Tovrstni način razumevanja jezika, dasiravno je definiran glede na njegovo politično in produktivno funkcijo, se mi zdi v ostri diskrepanci z naravo in delovanjem subjektivitete, izjavljanja in produkcije v sodobnem kapitalizmu. Kljub njihovih kritičnim ciljem z vsemi temi teorijami ostanemo v 'logocentričnem' svetu, medtem ko smo s kapitalizmom že pred časom vstopili v 'mašino-centrični' svet, ki konfigurira funkcije jezika na drugačen način.« (Lazzarato, 2014: 59–60) Lazzarato namreč prek Guattarija uvaja dvojnost kapitalistične produkcije subjekta, ki poleg družbenega podrejanja – ta temelji na reprezentacijskem in identitetnem režimu – vključuje tudi in predvsem strojno zasužnjevanje, ki pa temelji na molekularnem in afektivnem režimu. Temu ustreza delitev na označevalno semiotiko, med katero spadajo jezikovni tokovi, in neoznačevalno semiotiko, med katero spadajo materialni tokovi. To pomeni, da izražanje ne pripada le redu jezika in reprezentaciji prek simbolnega, temveč celotni materiji.

Čeprav kapitalizem deluje mašino-centrično,⁴ prek materialnega zasužnjevanja, pa, da bi lahko teritorializiral družbeno področje, potem ko ga deteritorializira, različne semiotike, od gestikularnih, ritualnih, telesnih do zvočnih, podredi jeziku, ki postane obči označevalni ekvivalent. Z reprezentacijo, ki svet razdeli na simbolne-

⁴ »Kapitalistična deteritorializacija deluje na željo, tako da ta ni več človeška, ampak, pravilneje rečeno, strojna. Želja ni več izražanje človeške subjektivitete; izhaja iz sestava človeških in nečloveških tokov, iz mnogoterosti družbenih in tehničnih mašin. Deteritorializirana želja nima nič z 'goni' ali s 'conatus'. Prej je vprašanje mogočega, ustvarjanje novih potencialnosti, vznik tega, kar se zdi mogoče v kapitalistični dominaciji.« (Lazzarato, 2014: 51)

ga in realnega, znak izgubi direktno referencialnost na realnost, kajti, da bi postal semiotično učinkovit, mora preiti skozi mediacijo simbolnega, skozi označevalno mašino.

Tako reprezentacija znake naredi 'nemočne', ne delujejo neposredno in pragmatično na 'realno'. Da bi se spremenili, morajo iti skozi zavest, reprezentacijo in subjekt. Primerjava s primitivnimi družbami osvetli v kapitalizmu učinkovito ločitev med produkcijo in reprezentacijo, med označevalcem in realnim. Kajti za 'primitivna ljudstva' tokovi znakov konstituirajo realnost na enak način kot materialni tokovi. Ni ločitve med semiotično produkcijo in materialno produkcijo, znaki se nadaljujejo v realnem in nasprotno. (Lazzarato, 2014: 74)

Razlika med miselno orientacijo, ki upošteva le označevalno semiotiko, in orientacijo, ki upošteva tudi neoznačevalno semiotiko, pa kajpada ni le epistemološka razlika, temveč, kot kaže ravno tekstocentrizem, delujoč znotraj umetniškega režima vrednotenja, politično-epistemološka razlika. Poleg tega ta razlika ne pomeni, da omenjeni tekstocentrizem, ki znotraj institucije umetnosti prepušča le določene grafite, temelji na (post)strukturalničnem pojmovnem aparatu, ampak da grafitu podeli primat besedila, na podlagi katerega se lahko razbira določen pomen. Čeprav pri tem procesu prihaja do prevrednotenja kulturnih vrednot, pa se lahko to prevrednotenje vendarle zgodi le na ozadju občega ekvivalenta – tako simbolnega kot materialnega –, ki meri to prevrednotenje. Singularnost prakse grafitiranja, ki je, tako pravimo, njen najbolj daljnosežen kritičen in subverziven moment, posledično ne moremo zgrabiti prek postavke, kaj neki grafitiranje pomeni, ali kaj neki pomeni posamičen grafit, temveč tudi in predvsem, kaj grafitiranje počne. Natančneje, o postavki, kaj grafitiranje pomeni, kaj označuje, ne moremo razmišljati brez postavke, kaj grafitiranje počne.

Grafiti afekt

Čeprav »si materialnost grafitov zasluži kontinuirano študijo in pozornost« (Bowen, 2013: 1. odstavek), pa se zdi zanimivo, da je vendarle take pozornosti malo, še zlasti če upoštevamo teoretsko elaboracijo te pozornosti, namenjeno koncipiranju grafitiranja na ravni njegove prakse kot take, na ravni singularnosti grafitiranja kot medija in označevanja, ki svojo singularnost in moč prej dobiva v načinu, na katerega označuje, kot pa v tem, kaj označuje. Eden takšnih poskusov, ki uporablja pojmovni aparat, ki nas tu – iz zgoraj zapisanih razlogov – zanima, je vsekakor Edbauerin, ki skuša v članku (*Meta*)fizični grafiti: 'getting up' kot afektivni model pisanja grafitiranje zgrabiti ne le skozi simbolno in pomensko funkcijo, pač pa tudi in predvsem skozi funkcijo izkušnje in afekta. Ker izhaja iz študije retorike, ne želi, kakor pravi, grafitiranja vpeljati kot še en retorični tekst, ampak skozi pri-

mer uličnega pisanja okrepiti sam model retorike in kompozicije (Edbauer, 2005: 134). Pri tem se zateče k materialističnemu pojmovanju pisave kot agregata afektivnosti in intenzivnosti, izhajajoč predvsem iz spinozistične ontologije.

Retorično gledano, pravi Edbauer, je grafitiranje situacijski retorični dogodek, ki se dogaja na ulici in pomeni določen odziv na določeno situacijo, samo *tagganje* pa je obenem participacija v diskurzivni skupnosti subkulture *writerjev*. Toda, upoštevati moramo tudi izkušnjo telesa-v-kontekstu. »Še preden imamo možnost generirati diskurzivni odziv na situacijo, je telo-v-kontekstu že visceralno vpleteno. To pomeni, da preden *tagganje* postane diskurzivni ali prenosni kod za pomenjanje, doleti telo.« (Edbauer, 2005: 139) Drugače povedano, grafitiranje je odgovor na klic, ki je lahko participacija v diskurzivni skupini *writerjev* ali izražanje politične izjave, toda še pred tem imperativom obstaja določena afektivna investicija. »Retorični kontekst, ki 'prikliče' pisanje, je vedno že scena izkušnje afekta. To je primarni klic k pisanju, ki označuje izmeno med retoričnim kontekstom in afektivnim telesom.« (ibid.: 142)⁵ Edbauer generiranje afekta pri grafitiranju pokaže na primeru stila: »Stil je izkustven. Deluje znotraj njegovega agregata občutkov.« (ibid.: 145) Medtem ko grafitar izumi specifičen stil grafitiranja, sočasno izumi tudi specifično afektivnost, brez katere ta stil ne more delovati. Še več: ker grafitiranje predpostavlja nenehno izumljanje stila, nenehno izumljanje lastne pisave, ta pisava gradi na moči afektivnosti, ki ne more biti uresničena v pomenjanju, ampak deluje sočasno z njim. Stil tako odpre tudi prostor investicije na strani recepcije, kajti investicija, ki pogojuje določeno recepcijo, se zgodi zaradi izkušnje, ki jo prek afektivnosti lahko povzroči določen stil.⁶

Da pri grafitiranju ne gre le za produkcijo pomena, kaže tudi temeljno načelo grafitiranja, *getting up*. V tem smislu je *getting up* način produkcije intenzitete, agregiranje senzacij in afektov. »Da bi ustvaril močan etos, *writer* stavi na agregat senzacij. Njegova zmožnost, da bi ustvaril 'vpliv', je odvisna od občutka med *preveč* in *več kot normalno*, izkušnje *biti naokoli*. Z drugimi besedami, pisec je odvisen od

⁵ Slovita Spinozova trditev, da niti tega ne vemo, kaj zmore telo, sicer ne uvaja preobrnjene superiornosti uma nad telesom, tako da bi zdaj telo obvladovalo um, temveč vzporednost, ki razglaša določen kontinuum med delovanjem v umu in trpnosti v telesu (Deleuze, 2012: 24). Tako je zato, ker tako kot telo presega spoznanje, ki ga imamo o njem, tudi samo mišljenje presega zavest, ki si jo tvorimo o njem. Zavest ne dojema vzrokov, ampak le učinke, ki jo zadevajo. Po Spinozi sta namreč vsako telo in vsaka ideja sestavljena iz razmerij, ki subsimirajo dele tega telesa in te ideje. Ko se tako srečata dve telesi ali dve ideji, se skupaj s svojimi razmerji bodisi sestavita in oblikujeta močnejšo celoto bodisi eno telo ali ideja drugega/drugo razstavi in uniči njegovo/njeno sestavo. »Od enega stanja k drugemu, od ene podobe ali ideje k drugi so torej prehodi, doživeti prehodi, trajanja, skozi katera prehajamo k večji ali manjši popolnosti. Še več, teh stanj, afekcij, podob ali idej ne moremo ločiti od trajanja, ki jih povezuje s predhodnim stanjem in jih uperja k prihodnjemu stanju. Ta trajanja ali neprekinjene variacije popolnosti se imenujejo 'afekti' ali občutki.« (ibid.: 51)

⁶ Govorimo sicer o grafiti pisavi, kar pomeni, da nismo popolnoma pravični, kajti govoriti – še zlasti zato, ker govorimo o stiliziranem grafitu, ki zgodovinsko resda izhaja iz besede – bi morali o besedi in podobi, o afektivnosti, ki se dogaja med izjavnim in vidnim. Vendar to za tukajšnji namen niti ni tako pomembno.

nečesa drugega, obstoječega v bližini označevanja in diskurzivnosti. Biti opažen – *getting up* na različnih mestih, kolikor je mogoče – je edini način, na katerega se gradi etos *writerja*.« (Edbauer, 2005: 144) Prav zato je izkušnjo grafitov pomembno razumeti kot prostorsko prakso, pomembno je razumeti fizični, konceptualni in družbeni prostor, ki ga praksa grafitiranja konstituira skozi ponavljajočo se prakso grafitiranja (Bowen, 2013: 10. odstavek). Grafitiranje bolj kot katerakoli oblika literarnega izražanja, kjer prihaja ravno do zgubanja označevanja na samega sebe, kar jezik izpostavi njegovi lastni neoznačevalni zunanosti (gl. Foucault, 2000: 148–150), temelji ravno na samem označevanju; s tem da ima tu označevanje družbeno in politično funkcijo (*getting up*): družbeno, ker konstituira družbeno vez, politično, ker ustvarja skupno, kot bo jasno pozneje.

Ptiči pojejo, grafitarji grafitirajo

Edbauer se sicer ogne tekstocentrični epistemologiji, toda naprtili bi ji lahko isti očitek, kot ga lahko usmerimo na marsikatero sociološko, kulturološko, umetno-stnozgodovinsko in literarno-teoretsko raziskavo grafitiranja: in sicer, da kot grafitiranje pojmuje zgolj *tagganje* in stilizirane grafite, s čimer se potrjuje grafitarski subkulturi imanentni režim vrednotenja, ki pravo vrednost grafitov pripisuje le stiliziranim in ponavljajočim se grafitom. Pa vendar – in prav zato: stopimo korak nazaj, bolj na ulico. Meje med različnimi ustvarjanji, npr. med estetskim grafitom in političnim sporočilom brez (prepoznane) estetske konotacije ali ljubzenskim mesidžem ali preprosto in hudomušno zajebancijo, seveda niso enoznačne, so natanko rezultat konstituirajočih režimov vrednotenja, vendar v veliki meri odražajo distinkcijo med tem, kaj grafitarsko ustvarjanje je in kaj ni, med dominantnim in marginaliziranim ustvarjanjem, med silami normalizacije in silami odklonskosti. Inverzno pa je tovrstna distinkcija obenem tudi tista, skozi katero kritično motrimo družbenokritične, političnoestetske, aktivistične in artivistične implikacije tovrstne kreativnosti, pri čemer kritični potencial pade natanko na stran neestetskih in marginaliziranih ustvarjanj. Če pa skušamo priti do točke nič, do principa, ki ostaja enak enim in drugim grafitarskim in *streetartističnim* označevalnim praksam, potem se vprašanje političnokritične potencialnosti tovrstnega ustvarjanja ne nahaja niti v semiotičnih (tekstualnih), niti v prostorskih (kontekstualnih), niti v pravnoformalnih (ilegalnih), niti v medijskih (komunikacijskih) razsežnostih, temveč v samih potezah, ki omenjene razsežnosti hkrati naseljujejo, in jim uhaja. To pomeni, da lahko vprašanje političnokritične potencialnosti grafitarske in *streetartistične* prakse zastavimo ravno v sami specifičnosti teh praks. Eden od načinov tovrstnega razumevanja bi lahko bilo deleuzovsko-guattaristično mišljenje, grafitiranje kot prakse teritorializacije in deteritorializacije.

V enajstem od tisočev platojev, naslovljenem *O refrenu*, Deleuze in Guattari refren definirata takole: »Refren je ritem in melodija, ki sta bila teritorializirana,

ker sta postala ekspresivna – ekspresivna pa sta postala, ker sta bila teritorializirana.« (Deleuze in Guattari, 2011: 349) Ritem namreč obstaja tam, kjer prihaja do komunikacije med dvema miljeema kot časovno-prostorskima blokoma, kodiranimi skozi periodično repetitivno njunih komponent, ki niso nič drugega kot njune funkcije. Ker komunikacija ni prenos, temveč transkodiranje, ritem iz miljeja naredi teritorij, tako da funkcije miljeja postanejo ekspresivne. »Teritorializacija je dejanje ritma, ki je postal ekspresiven, oziroma dejanje miljeja, katerega funkcije so postale kvalitativne. Markiranje teritorija je dimenzijsko, toda to ni merilo, ampak ritem.« (ibid.: 348) Deleuze in Guattari navajata primer barve pri ptičih in ribah. Barva je stanje membrane, nanašajoča se na notranje hormonsko stanje in kot taka ostaja barva funkcija nekega miljeja, dokler se veže na določeno delovanje, na primer seksualno. »Ekspresivna pa postane na drugi strani, ko pridobi časovno konstanto in prostorsko razsežnost, ki jo dela za teritorialno, boljše, za teritorializirajočo, za znak: podpis.« (ibid.: 347) Ekspresija pride skupaj s posestjo, pa vendar ne tako, da bi pripadala subjektu, ampak da označuje teritorij. Hkrati pa ekspresivne kvalitete obstajajo le tako, da so nenehno v razmerju z notranjimi impulzi teritorija (teritorialni motivi), kot tudi z zunanjimi okoliščinami (teritorialni kontrapunkti), kar pomeni, da so avtonomne, delujejo le znotraj teh njim lastnih razmerij. »Ekspresivne kvalitete gojijo različna variabilna ali konstantna razmerja druge z drugo; ne konstituirajo več plakatov, ki markirajo teritorij, ampak motive in kontrapunkte, ki izražajo razmerje teritorija do notranjih impulzov ali zunanjih okoliščin, ne glede na to, ali so dane ali ne. Ni več podpisov, temveč stil.« (ibid.: 351) Prav zato Deleuze in Guattari ta proces imenujeta umetnost, ki nikakor ni predmet človeške in simbolne dejavnosti, temveč procesa ekspresije celotne materije.

Proces, ki ga opisujemo, ni proces evolucije, temveč proces postajanja. Tako kot so miljeji skozi transkodiranje v nenehnem postajanju in tako kot z njihovim dekodiranjem postajajo teritorij, tako tudi teritorij skozi deteritorializacijo postaja sestav, sestav pa skozi nadaljnjo deteritorializacijo postaja kozmos. »Ekspresivne kvalitete, ki smo jih poimenovali estetske, definitivno niso 'čiste' ali simbolične kvalitete, marveč prave kvalitete, z drugimi besedami, apropiativne kvalitete, prehodi komponent miljeja do komponent teritorija. Teritorij pa je že sam spet prehod. Teritorij je prvi sestav, prva stvar, ki konstituira sestav; sestav je fundamentalno teritorialen. Toda, kako bi ne bil že v procesu prehajanja v nekaj drugega, v druge sestave? Zato ne moremo govoriti o konstituciji teritorija, ne da bi govorili o njegovi notranji organizaciji.« (ibid.: 356) Kaj sploh drži skupaj neki sestav, še zlasti zato, ker gre za heterogen sestav, tako kot pri dispozitivu, označevalnih in neoznačevalnih, človeških in nečloveških elementih? To je vprašanje, ki se tiče razlike med, kot pravita Deleuze in Guattari, stratificiranimi sistemi in plani konsistenc. Medtem ko so stratificirani sistemi, kot kaže že ime samo, fiksirani sistemi z linearno kavalnostjo in hierarhičnim redom (organizem), so plani konsistence konsolidacija heterogenih elementov, ki jih konsolidira transverzalna linija deteritorializacije (telo brez organov) ter jih tako odpira postajanju. Kot taka deteritorializacija ni

enaka nedoločenosti, prej nasprotno, je ravno sila konsistence, ki deluje na podlagi zbrani in znotraj omejenega nabora elementov; kot tudi plan konsistence ni ločen od sistemov stratifikacije, temveč deluje vedno na strati, sama strata pa se organizirana na planu konsistence (ibid.: 370–371).

Kljub tovrstnemu deteritorializiranemu mišljenju in kljub temu, da imajo sonorične dejavnosti pri deteritorializaciji primat,⁷ pa bi lahko o grafitiranju kot dejavnosti označevanja teritorija razmišljali natanko tako kot o praksi deteritorializacije, ki hkrati tudi ustvarja nenehno reteritorializacijo. Podpis (*tag*) definira teritorij, toda hkrati podpis kot ekspresija pridobiva avtonomijo, tako da postane stil. Edbauer pravilno zapiše, da je stil daleč od osebne ekspresije *writerjeve* individualnosti, v resnici je to performiranje retoričnega sebstva (Edbauer, 2005: 143). Vendar je hkrati stil še tudi veliko več, je praksa teritorializacije. Resda je stil tudi pogoj avtorske funkcije znotraj umetniškega režima vrednotenja, vendar je tako zato, ker je razumljen tekstocentrično, ne pa iz perspektive tega, kar ta stil počne (v javnem prostoru). Pravzaprav ne počne drugega, kot da teritorializira, sama praksa grafitiranja kot praksa teritorializacije pa kot taka deluje na heterogen način. Imamo teritorije v domeni *crewjev*, poleg tega teritorije, ki naj bi bili v domeni vseh *crewjev* (*hall of fame*), pa tudi teritorije, ki niso v domeni *crewjev*, temveč tvorijo neki lastni teritorij (politično delovanje), ali pa teritorije grafitov na splošno, ki se konstituirajo prav skozi ponavljanje (bodisi princip *getting up* bodisi princip nenadzorovanega izražanja) grafitov v javnem prostoru, kar pa je tudi že njegova deteritorializacija. (De)teritorializacija tako ni le lastnost stiliziranih grafitov, temveč – ker je grafitiranje praksa zgubanja označevanja na označevanje samo, ne da bi bilo to označevanje ločeno od družbene in politične materije, pač pa je ravno funkcija družbenega in političnega – grafitiranja kot takega. O grafitiranju moramo prej razmišljati kot o sistemu stratifikacije (postajanje dominantnih modelov izražanja) in kot plan konsistence (deteritorializacija, ki je nasproti dominantnosti vedno manjšinska). Ne sme nas namreč zapustiti zgodovinski spomin, da je grafitiranje kot samostojna praksa nastalo prav skozi teritorializiranje s strani manjšinskih skupin.⁸

⁷ »Barve ne premikajo ljudi. Zastave ne morejo nič brez trobent. Laserji so modulirani skozi zvok. Refren je zvočen *par excellence*, svojo moč zlahka razvije v bolešno sladko pesmico kot tudi v čisti motiv.« (Deleuze in Guattari, 2011: 383) Prav zaradi afektivno-strojne narave, ki dominira označevalno-semiotični, je zvok najmočnejša sila deteritorializacije, hkrati pa tudi najmočnejša sila ustvarjanja konsistence te deteritorializacije. Konsistentno deteritorializiran zvok ali glasba se tako nenehno reteritorializira, spomnimo se samo na funkcijo radia pri ustvarjanju teritorija doma, ali na funkcijo javnega predvajanja glasbe, predvsem s strani manjšinskih skupin, kot pri hip hopu (prenosni radii, *lowriders*) ali, nam bliže, pri turbofolku (vrtenje glasbe s prenosnih telefonov).

⁸ O nastanku *tagganja* znotraj mladinskih gangov njujorških manjšin glej Austin, 2001: 42.

Onstran javnega

Deteritorializiran prostor/področje, ki ga ustvarjajo grafitarske in *streetartistične* prakse, je prostor/področje skupnega. Po Hardtu in Negriju je skupno na eni strani skupno materialnega naravnega sveta, kot so naravni viri, na drugi, kar je pomembnejše, pa je skupno produkt biopolitične produkcije, ki producira življenje samo, obliko določenega življenja. S pojmom skupnega skušata Hardt in Negri preseči dialektiko javnega in zasebnega, ki temelji na konceptu, ali, kot pravita, republiki lastnine (Hardt in Negri, 2010: 22). Drugače rečeno, republika lastnine je prevladujoča moderna oblika oblasti, katere temelj je koncept lastnine.

Pomembno pa je, da Hardt in Negri lastnino razumeta kot oblastni odnos, s tem da bi morali oblast razumeti foucaultovsko, kot strateško razmerje sil. Kot vemo, Foucault prekine tako s politično-ekonomskim pojmovanjem oblasti, po katerem naj bi oblast imela nalogo reprodukcije produkcijskih odnosov, kot s pravno-mitološkim pojmovanjem, temelječim na mitologiki družbene pogodbe in suverenosti, kajti, kakor pravi sam (Foucault, 2007: 185), ne zanima ga reprezentacija oblasti, ampak njeno realno delovanje. »Dejansko oblastno povezavo definira to, da je način delovanja, ki ne deluje neposredno na druge. Oblast ne deluje na druge, temveč na njihova delovanja: delovanje na delovanja, na obstoječa in na tista, ki lahko nastanejo v sedanosti in prihodnosti.« (Foucault, 1991: 113) Po Foucaultu je oblast strateško razmerje sil, ki so imanentna družbenim odnosom, tako da nimamo, prvič, realnosti produkcijskih ali spolnih ali kakšnih drugih razmerij in, drugič, realnosti oblasti, ki zaradi reprodukcije od zunaj intervenira v ta razmerja, marveč so mehanizmi oblasti že sestavni del teh razmerij, tako njihov učinek kakor njihov vzrok (Foucault, 2009: 2). Tako je biopolitična produkcija kot prevladujoč ekonomski ustroj sodobne kapitalistične produkcije hkrati tudi že določen dispozitiv oblasti. Če sledimo Foucaultovim genealoškim študijam, potem moramo upoštevati tudi razliko, ki jo uvede med dispozitivom suverenosti, disciplinarnim dispozitivom in dispozitivom varnosti, pri čemer prvi normalizira na podlagi transcendentnega zakona, drugi na podlagi zakonu zunanjih in družbi notranjih disciplinarnih oblastnih tehnologij, tretji pa na podlagi serij morebitnih dogodkov, ki jih skuša upravljati in kalkulirati iz njih samih, tako da so oblastna razmerja podvržena imanentni normalizaciji (ibid.: 5–6). Dispozitiv varnosti je tako konstitutiven element tega, kar Foucault imenuje vladnost, ki je notranja biopolitičnemu režimu oblasti. Kajti primarni objekt vladnosti ni več le teritorij, temveč predvsem življenje tako posameznika kot populacije, kot prevladujočo vednost o tem, kako vladati življenjem, pa vladnost privzame politično ekonomijo (ibid.: 108). Nemara je že iz Foucaultove opredelitve jasno, da se rojstvo vladnosti, ki Foucaultu pomeni tudi nadaljnjo konceptualno diferenciacijo oblasti, s katero pa se tu ne moremo ukvarjati, nanaša na moderno liberalno vladnost, kajti za Foucaulta liberalizem ni ideologija, ampak oblastna tehnologija, katere notranji ustroj je omenjena vladnost.

Ker je temeljni problem liberalne vladnosti, temelječe na epistemološki zapori

politične ekonomije, heterogenost suverenosti in politične ekonomije, v liberalni vladnosti nastane realnost, ki zajema oboje. To je realnost civilne družbe, ki po Foucaultu ni zgodovinsko-naravna danost, ki bi kot taka omogočala notranjo omejitev oblasti, ampak je to površina nanašanja moderne liberalne vladnosti. Civilna družba je realnost, katere razmerja niso niti politično-pravna niti politično-ekonomska, temveč se uravnavajo po njej imanentni kalkulaciji. »Vseprisotnost vladanja, vladanje, ki se mu nič ne izmakne, vladanje, ki vendarle spoštuje posebnost ekonomije: to bo vladanje, ki bo upravljalo civilno družbo, ki bo upravljalo narod, ki bo upravljalo družbo, ki bo upravljalo družbeno.« (Foucault, 2015: 270) Kot taka je civilna družba eden ključnih konceptov in realnosti liberalnega koncepta javnosti.

Ta, kot vemo, izhaja iz načela publicitete, ki sta ga na eni strani utemeljila Bentham in na drugi Kant. Medtem ko je Benthamov koncept publicitete predvsem regulativen, na nek način negativen, saj je njegova funkcija nadzor nad aparatom političnega predstavništva, pa Kantov po svoje pozitiven koncept temelji na javni uporabi uma kot načelu javnega komuniciranja in izražanja idej, od njega je namreč odvisen predstavniško-politični ustroj kot tak. »Tako Kantovo načelo publicitete pomeni spravo med politiko in demokratično legitimnostjo s tem, da zagotavlja pravni red in izpolnjuje razsvetljsko vlogo: medtem ko je politika prisila, je demokracija moralni temelj združevanja. Spravo med tema dvema sferama je mogoče doseči le s temeljnimi človekovimi pravicami, utelešenimi v načelu publicitete – s svobodo mišljenja in svobodo javnega izražanja; druga brez druge ne more obstajati.« (Splichal, 2003: 997) To je večinski Kant, ki, kot pravita Hardt in Negri, utrjuje transcendentno ureditev republike lastnine, v nasprotju z manjšinskimi, za katerega maksima drzni si vedeti, pod katero Kant razume javno uporabo uma, pomeni tudi vedeti, kako si drzniti (Hardt in Negri, 2010: 29, 32). Pri izhodu iz večinskega Kanta tako ne pomaga niti afirmacija uporabe javnega uma kot pravice do komuniciranja nad pravico do lastnine, kot to stori Splichal (Splichal, 2003: 1004), temveč zgolj to, kar Foucault razume kot mejno držo. To je kritika, ki »ne bo iz tega, kar smo, sklenila, česar ne moremo narediti in spoznati, ampak bo iz kontingence, ki je iz nas naredila to, kar smo, izluščila možnost, da prenehamo biti, delati ali misliti to, kar smo, kar delamo in kar mislimo.« (Foucault, 2008: 264) Pri tem pa je treba, če nas zanima prenehati biti, delati in misliti v okviru liberalne realnosti javnosti in nanjo nanašajočega načela publicitete kot liberalne vladnosti, upoštevati transformacijo načela publicitete, izhajajoče iz posameznikove javne uporabe uma kot javnega izražanja idej, v depersonalizirano svobodo tiska, največkrat spravljeno pod geslo psa čuvaja. Še več:

Pojem publicitete v svoji prevladujoči sodobni obliki promoviranja blaga, oglaševanja in odnosov z javnostmi nima nič skupnega ne s procesom racionalne, kritične razprave, ne z nadzorovanjem oblasti. Ta 'post/moderna' konceptualizacija publicitete se jasno izraža v dejstvu, da so že sam pomen besede publiciteta, ki se je svoj čas nanašal na racionalne razprave, zasenčile 'aktivnosti

za zagotavljanje, da nekdo ali nekaj pritegne veliko zanimanje ali pozornost velikega števila ljudi' ali 'določen tip odnosov z javnostmi, ki v medijih v obliki novic ali zgodb sporoča informacije o izdelku, storitvi ali ideji', kot jo razumejo oglaševalci. (Splichal, 2003: 1006)

In četudi lahko samo pritrjujemo Splichalu, ko nadaljnje zahteva naddoločitev lastninskih pravic s pravico do komuniciranja, tako da bi pod zakonsko določitvijo omogočala izražati mnenje tistih, ki nimajo komunikacijske moči, pa so takšne transcendentale formalnopravne naddoločitve politično neefektivne, če ne upoštevajo same oblastne in vladnostne dinamike, s katero se sploh ustvarjata vključujočnost in izključujočnost nekega skupnostnega prostora. Sicer pa, komu je mar za pravice? Definitivno ne grafitiranju in *street artu*. Grafitarske in *streetartistične* prakse niso uveljavljanje pravice do komuniciranja pred lastninskimi pravicami, temveč so to prakse izražanja onstran transcendentálnih določitev in zunaj vladnostnih procesov oblikovanja javnosti in javnega mnenja, so prakse ustvarjanja skupnega, ki pa ga moramo še zlasti v tem primeru razumeti znotraj konteksta in dispozitiva mesta. Eden od rezervoarjev in rezultatov skupnega je namreč, pravita Hardt in Negri, metropola, mesto.

Industrijska tovarna, njene potrebe, ritmi in oblike njene družbene organizacije so vse 19. in 20. stoletje določali rast mest in lastnosti urbanega prostora. Danes pa smo priča premiku od industrijske k biopolitični metropoli. V biopolitični ekonomiji je odnos med produkcijskim procesom in skupnim, ki konstituira mesto, čedalje bolj intenziven in neposreden. Seveda mesto ni le iz zgradb, ulic, podzemnih železnic, parkov, kanalizacije in komunikacijskih kablov zgrajeno okolje, ampak tudi živeča dinamika kulturnih praks, intelektualnih krogotokov, afektivnih mrež in družbenih institucij. Ti elementi skupnega, vsebovani v mestu, niso samo temeljni pogoj biopolitične produkcije, ampak tudi njen rezultat; mesto je izvir skupnega in zbiralnik, v katerega se skupno steka. (Hardt in Negri, 2010: 146)

Grafitiranje skozi deteritorializacijo javnega prostora, temelječega na konceptu lastnine, ustvarja eno takšnih afektivnih mrež, ustvarja intenzivno izkušnjo mesta. In vendar moramo, ko skušamo konceptualno zajeti intenzivnost te afektivne mreže, *smanjiti doživljaj*, da ne bi zapadli v mitologiko skupnega. Po eni strani je namreč biopolitična produkcija rezultat ekspanzije kapitalistične logike na področje kulturnih dejavnosti, ki so bila nekdanj od kapitala bolj ali manj neodvisne, tako da se konstituira nov tip industrije, kulturne in kreativne industrije, in nov tip razreda, kreativni razred, katerega specifika se na subjektivni ravni kaže kot določen tip subjektivitete, na ravni urbanistične politike pa kot procesi revitalizacije in gentrifikacije mestnih območij. Kot skozi perspektivo historičnega materializma piše Krašovec:

Skozi perspektivo historičnega materializma potekajoče revitalizacije mesta ne pomenijo osvobajanja kreativnih potencialov »novega razreda«, marveč kapitalov *coup de grace* neodvisni kulturni produkciji, ki se je vzpostavila v zgodovinski situaciji keynesianske socialne države oziroma socializma. [...] [N] a kratko, ta proces je podrejanje avtonomnih kulturnih delavcev in kreativcev kapitalu, industrializacija kulturne in kreativne produkcije in ekspropriacija njihovega znanja in resursov. Tako neodvisna kulturna produkcija – ki se je na Zahodu razvijala v okviru skvotov in avtonomnih kulturnih prostorov, v socialistični Jugoslaviji pa v okviru mladinskih in delavskih kulturnih centrov⁹ – postane kulturna in kreativna industrija. (Krašovec, 2013: 264)

Grafitiranje, valorizirano z umetniškimi režimi vrednotenja, tako postaja del kreativnih in kulturnih industrij, toda tako se samo deteritorializirajoča praksa grafitiranja ne more razvrednotiti, kajti kot praksa deteritorializacije ne more biti niti razvrednotena niti ovrednotena, kajti deteritorializacija pomeni potencialnost uhajanja režimov vrednotenja, kar pa seveda ne pomeni, da ne prihaja do konstantnih reteritorializacij v različnih režimih vrednotenja.

Po drugi strani pa skupnega, kakor ga ustvarjajo grafitarske in streetartistične prakse, ne smemo mitologizirati, ker je tudi to skupno prepleteno in spleteno z oblastnimi odnosi, je dispozitiv, ki ga poganjajo razmerja oblasti in ki je polje boja. To je boj, ki se cepi na notranje stilistične in ideološke boje, ter na zunanji boj na ravni skupnega kot deteritorializacije javnega prostora. Pomembno pa je eno: če hočemo razumeti grafitiranje, moramo najprej rekonceptualizirati samo pojmovanje estetsko-označevalne in politično-javne ravni. Rekonceptualizirati estetsko-označevalno in politično-javno: pri tem nam grafitiranje brez dvoma lahko pomaga.

Literatura

- ABRAM, SANDI (2008): Komodifikacija ter komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulic prek galerij do korporacij. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 34–49.
- AUSTIN, JOE (2001): *Taking the train: how graffiti art became urban crisis in New York City*. New York: Columbia University Press.
- AUSTIN, JOE (2013): *Academics Don't Write: A Few Brief Scribbles and Some Questions*. Dostopno na: <http://rhizomes.net/issue25/austin.html> (4. avgust 2016).
- BOWEN, TRACY (2013): *Graffiti as Spatializing Practice and Performance*. Dostopno na: <http://rhizomes.net/issue25/bowen/index.html> (4. avgust 2016).

⁹ Seveda neodvisna kulturna produkcija v socialistični Jugoslaviji ni nastajala le v okviru mladinskih in delavskih kulturnih centrov, temveč tudi zunaj njih.

- BULC, GREGOR (2008): Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 73–92.
- GROYS, BORIS (2002): *Teorija sodobne umetnosti: izbrani eseji*. Ljubljana: Študentska založba.
- DELEUZE, GILLES (2007): Kaj je dispozitiv? *Problemi* 45(8/9): 5–14.
- DELEUZE, GILLES (2012): *Spinoza: praktična filozofija*. Ljubljana: Krtina.
- DELEUZE, GILLES IN FÉLIY GUATTARI (2011): *A thousand plateaus: capitalism and schizophrenia*. London in New York: Continuum.
- DERRIDA, JACQUES (1998): *O gramatologiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- EDBAUER, H. JENNIFER (2005): (Meta)physical Graffiti: „Getting Up“ as Affective Writing Model. *Jac* 25: 131–159.
- FOUCAULT, MICHEL (1991): *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana: Krt.
- FOUCAULT, MICHEL (2000): *Essential Works of Foucault Vol. 2: Aesthetics, Method, and Epistemology*. London: Penguin Books.
- FOUCAULT, MICHEL (2007): *Življenje in prakse svobode: izbrani spisi*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- FOUCAULT, MICHEL (2008): *Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana: Krtina.
- FOUCAULT, MICHEL (2009): *Security, Territory, Population: Lectures at the Collège de France 1977–78*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.
- FOUCAULT, MICHEL (2015): *Rojstvo biopolitike: kurz na Collège de France: 1978–1979*. Ljubljana: Krtina.
- HARDT, MICHAEL IN ANTONIO NEGRI (2010): *Skupno: onkraj privatnega in javnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- KRAŠOVEC, PRIMOŽ (2013): Never Trust a Hipster – kritika kreativnog malograđanstva i koncepta nove klase. V *Kriza, odgovori, levica*, A. Veselinović, M. Jadžić in D. Maljković (ur.), 253–268. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung, Regionalna kancelarija za jugoistočnu Evropu.
- LAZZARATO, MAURIZIO (2014): *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Los Angeles: Semiotext(e).
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (1989): *Somrak malikov ali Kako filozofiram s klavirjem; Primer Wagner: problemi glasbenikov; Ecce homo: kako postaneš, kar si; Antikrist: prekletstvo nad krščanstvo*. Ljubljana: Slovenska matica.
- SPLICHAL, SLAVKO (2003): Od 'sumne sreče' h kultiviranemu razglabljanju: Bentham in Kant o načelih javnega komuniciranja. *Teorija in praksa* 40(6): 985–1011.

Grafiti in street art kot mobilizacijska praksa

Primer antikapitalističnega bloka na vstajah 2012–2013 v Sloveniji

Abstract

Graffiti and street art as mobilising practice: Case study of anti-capitalist block in uprisings of 2012–2013 in Slovenia

Mobilisation practices of uprisings and direct actions have become a significant factor in studying demonstrations and social movements in the past few years. However, the process of studying these mobilisation practices is limited mostly to the influence of information technology and social networks as the free and unlimited practices, which significantly form uprisings and protests of the new autonomous movements around the world. In this article, I considered the analysis of graffiti and street art being those mobilisation practices whose mobilisation potential and meaning remain poorly investigated. The role of graffiti as a mobilisation tool was explored twofold: first, through the analysis of the mobilisation graffiti and street art of the Anti-capitalist Block (AKAP) during the Slovenian uprisings that took place in the winter of 2012–13 and, secondly, through the reconsideration of the theory of hegemony. My purpose was to place such mobilisation tool within the context of other mobilisation practices and in the field of non-hegemonism, alongside the information technology. The article is a part of a broader research of the mobilisation practices of the Anti-capitalist Block during the Slovenian uprisings.

Keywords: mobilization practices, street art, graffiti, uprisings, Anti-capitalist Block

Monika Krojej is a culturologist and a PhD student of Balkan Studies at the Faculty of Social Sciences at the University of Ljubljana. (monikakrojej@gmail.com)

Povzetek

Mobilizacijske prakse vstaj in direktnih akcij zadnjih nekaj let so postale pomemben dejavnik v raziskovanju protestov in družbenih gibanj. Njihovo proučevanje se večinoma omejuje na vplive informacijskih tehnologij in družbenih omrežij kot tistih domnevno svobodnih in neomejenih praks, ki pomembno oblikujejo vstaje in proteste novih avtonomnih gibanj po svetu. V pričujočem članku se je avtorica lotila analize grafitov in *street arta* kot tiste mobilizacijske prakse, katere mobilizacijski potencial in pomen je za zdaj še slabo raziskan. Na podlagi analize mobilizacijskih grafitov in *street arta* antikapitalističnega bloka (AKAP) na vstajah pozimi 2012–2013 v Sloveniji in študija teorije hegemonije poskuša odgovoriti na vprašanje, kakšno vlogo imajo grafiti kot mobilizacijsko orodje. Namen članka je umestitev tovrstnega mobilizacijskega orodja v kontekst drugih mobilizacijskih praks in jih poleg informacijskih tehnologij postaviti na področje nehegemonosti. Članek je del širše raziskave mobilizacijskih orodij AKAP-bloka na slovenskih vstajah.

Ključne besede: mobilizacijske prakse, grafiti, slovenske vstaje, antikapitalistični blok

Monika Krojej je kulturologinja in doktorska študentka Balkanskih študij na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. (monikakrojej@gmail.com)

Uvod

Protesti, ki so se po svetu razplamteli v zadnjih letih, so med mobilizacijskimi praksami popularizirali predvsem uporabo novih družbenih omrežij in novih tehnologij. Zato se je večina raziskovalcev pri raziskovanju vstajniških praks usmerila predvsem na družbena omrežja, ob strani pa je velikokrat pustila druga mobilizacijska orodja, ki jih uporabljajo predvsem skupine, ki se zavzemajo za radikalne družbene in sistemske spremembe in ki so velikokrat gibalno vstajniškega vrenja.

Vstaje, ki smo jim bili v Sloveniji priča v zimi 2012–2013, je v Ljubljani sooblikoval tudi dobro organiziran antikapitalistični blok (v nadaljevanju AKAP-blok), pod okriljem katerega so se združile različne protiavtoritarnе skupine. V svojem delovanju na protestih je AKAP-blok uporabljal različne metode, od grafitiranja in lepljenja nalepk, deljenja tiskanih letakov, posebnih izdaj časopisov, alternativnih radijskih oddaj, spletnih objav in transparentov, do karnevalskih dodatkov itd. V grobem bi lahko mobilizacijske taktike bloka razvrstili na informacijske tehnologije, tiskana gradiva, transparente, »artistične« prakse ter grafito in *street art*.

Prav zaradi manka analiz *street arta* in grafitov kot mobilizacijskega orodja sem se namenila v pričujočem članku analizirati, opredeliti in umestiti tovrstno prakso med druge mobilizacijske prakse. V nasprotju s številnimi drugimi raziskovalci mobilizacijskih praks pred nami ne bom merila dejanskega učinka tovrstnih praks, ampak bom na podlagi analize zbranih vstajniških grafitov in nalepk poskušala opredeliti njihovo vlogo v okviru drugih mobilizacijskih praks. Teoretski okvir bom gradila na eni strani na sodobnih mobilizacijskih teorijah vstajniškega vala po svetu, na drugi pa bom osnovno definicijo grafitov in *street arta* povzela po Velikonji (2008).

Mobilizacijske prakse vstajniških gibanj

Mobilizacijske prakse in nova družbena gibanja so bili deležni številnih analiz in posledično teorij. V povezavi z novimi družbenimi gibanji in novimi oblikami vstaj in protestov se večinoma kot najpomembnejše novo mobilizacijsko orodje omenjajo družbena omrežja. Grafiti kot mobilizacijsko sredstvo v sodobnih teorijah in literaturi še nimajo svojega prostora, čeprav trdim, da so tudi eden pomembnih nosilcev sporočila nehegemonskosti.

Pri teoretskem okviru mobilizacijskih praks bom sledila teoriji Boekkooi in dr., ki so v procesu mobilizacije prepoznali dve mobilizacijski stopnji, to sta mobilizacija organizatorjev protesta in mobilizacija udeležencev protesta. Prva zajema aktiviste, ki so vključeni v začetno fazo organizacije dogodka in se tudi odločajo za mobilizacijske strategije, medtem ko je druga mobilizacijska faza skoncentrirana na mobilizacijo preostalih udeležencev (Boekkooi in dr., 2011: 221–239). Menim, da sta pri vzpostavljanju mreže udeležencev oz. mobiliziranju

potencialnih udeležencev (kljub morda drugačnim vtisom o širšem delovanju vstajniških demonstracij) obe enako pomembni.

Prva faza mobilizacije

»Vse skupine, organizacije, posameznike in posameznice ... zato pozivamo, da se v svojih lokalnih okoljih združujemo v odprtih skupščinah, ki se lahko pozneje povežejo med seboj. Skupaj si vzemimo nazaj svoja življenja!« (Črna luknja, 2012)

Začetna mobilizacijska faza je pomembna z več vidikov, saj se takrat oblikuje morebitna koalicija/zavezništvo skupin ali akterjev, ki skupaj sooblikujejo akcijo. Odločitve aktivistov imajo v teh začetnih fazah ključno vlogo pri tem, kako in kdaj bodo udeleženci mobilizirani, in posledično odločilno vplivajo na samo kompozicijo demonstracije (ibid., 2011: 221). V tej fazi smo priča številnim sestankom, o katerih David Graeber meni, da so na nek način celo pomembnejši od same akcije, saj gre za cone družbenih eksperimentov (Graeber, 2009: 286). Zato so zelo pomembne tudi vezi med posamezniki ali skupinami. Velikokrat se v prvi mobilizacijski fazi med seboj povežejo afinitetne skupine. Graeber jih opiše kot »manjše skupine ljudi, ki čutijo, da imajo nekaj skupnega, in se odločijo, da bodo skupaj delale na določenem projektu« (ibid.: 288). Afinitetne skupine lahko gradijo sodelovanje na



Grafit *Ne bomo plačali vaše krize!* (Foto: Monika Kropelj)

skupnih načelih, skupnem cilju/mnenju o določeni problematiki ali skupnih aktivnostih. Mobilizaciji pri kolektivni akciji prek osebnih poznanstev oz. socialnih mrež, v katere so vključeni posamezniki, pomembno vlogo pripisujeta tudi della Porta in Mario (2006: 117). Menita, da so te tesne vezi in poznanstva še zlasti pomembni pri radikalnejših oblikah kolektivne akcije, kjer je za posameznike še pomembnejše, da so med seboj povezani. Za grafitarske/nalepkarske akcije, ki so večinoma izvedene kot ilegalne nočne subverzivne akcije, je potrebno prav to – medsebojna povezanost in zaupanje, usklajeno delovanje, premišljene poteze in tovarišstvo. Tovrstne akcije niso nikoli namenjene širšim skupinam, saj bi lahko nepremišljeno delovanje ali nepovezanost ogrozila skupino ali poznejše delovanje celotne (sub) politične skupine oz. zavezništva.

Koalicija, ki se je na vstajah oblikovala v AKAP-blok, je bila sestavljena iz raznolikih bodisi že obstoječih skupin, iniciativ oz. gibanj, ali tistih, ki so nastale v času vstaj kot odgovor na družbene razmere. Združeval je »antiavtoritarne, antifašistične, anarhistične, radikalne, emancipatorne in avtonomne kolektive, pobude in posameznike« (Zdravković, 2014: 55). Skupna stališča so se oblikovala na odborih in sestankih, ki so potekali pred posameznimi vstajami, se pravi v prvih fazah mobilizacije posameznih direktnih akcij. V to fazo uvrščamo tudi usklajevanje glede direktnih akcij. To je priprava sloganov, morebitnih šablon, dogovarjanje o izvedbi akcije (čas, kraj, število oseb, kdo itd.), nabava opreme, materiala, ustvarjanje grafične podobe nalepk, tiskanje nalepk itd. Samo grafitarsko akcijo/lepljenje nalepk bi lahko torej najpogosteje, a ne vedno, uvrstili v prvo fazo mobilizacije (tovrstna aktivnost lahko poteka tudi med samim protestom ali akcijo in je zato v takih primerih del druge mobilizacijske faze). Ko so grafiti oz. nalepke enkrat napisani ali nalepljeni na stene, zidove, prometne znake itd., je njihova vloga mobiliziranje širših množic, sporočila teh sloganov pa (če te funkcije nimajo že prej) preidejo v drugo mobilizacijsko fazo.

Druga faza mobilizacije

V drugi fazi so aktivnosti namenjene mobilizaciji širših množic. Bennet in Segerberg (2012: 739–768) pri raziskavah protestov oz. vstaj zadnjih let ugotavljata, da se je razvil nov model participacije. Razvijeta koncept povezovalne akcije, pri kateri akcija zaradi neformalne in sproščene komunikacije med dobrimi znanci in celo prijatelji, postane bolj osebna kot v primeru, ko se akterji povezujejo na podlagi skupinske identitete, članstva ali ideologije. Vstaje v Sloveniji so v duhu časa potekale pod močnim vplivom protestov drugod po Evropi, ZDA in na Bližnjem vzhodu ter jih ne moremo zreducirati zgolj na eno ali sorodne ideološke opredelitve ali skupine, ki so med seboj usklajene. Kot zapišeta že Negri in Hardt, vzpostavitev multitudine in s tem vstajniškega dogodka ni proces zlitja ali poenotenja, ampak prej sprožanje množenja singularitet, ki jih sestavljajo trajajoča srečanja v skupnem (Hardt in Negri, 2010: 317). Navsezadnje so na vstaje zlasti v Ljubljani

prišli tudi neofašisti, ki se prav tako artikulirajo proti neoliberalizmu in kapitalizmu.¹

Andauiza in dr. (2013: 750–764) ugotavljajo, da so bili tudi protesti gibanja 15M² primer t. i. povezovalne akcije³ in da so se njihovi mobilizacijski vzorci razlikovali od drugih protestov prav zaradi pomembnega vpliva digitalnih medijev na mobilizacijo. Menijo, da so imeli protesti 15M nekatere ključne značilnosti, ki te vstaje ločujejo od predhodnih. To je 1. kritika demokratičnih institucij, politikov, bankirjev, boj za socialno pravičnost, vendar tudi participacijo, transparentnost itd., 2. demonstranti so videli obstoječe politike in stranke kot ključni problem, protesti so bili reakcija na nezmožnost politike, da prepreči ekonomske probleme, in 3. demonstracije so bile nepričakovane – tudi za informirane državljane, ki spremljajo tradicionalne medije.

Logiko povezovalne akcije seveda lahko opazimo tudi v vstajah v Sloveniji, ki so potekale po podobnem principu kot drugod, ko govorimo o AKAP-bloku, pa vendarle ugotavljam, da se je blok tako v prvi kot drugi fazi mobilizacije oblikoval tudi in predvsem na podlagi osebnih prepričanj, poznanstev in tesnih (tovariških) vezi. Ker pa se na tem mestu dotikamo predvsem grafitov in *street arta* kot mobilizacijskega gradiva, ne smemo izključiti tudi vloge osebnega izražanja, ki je v domeni pisca grafitov.

Grafiti in *street art* kot mobilizacijska praksa

Grafite in *street art* težko povežemo s klasičnimi mobilizacijskimi instrumenti, kot so uradni nagovori/pozivi in vabila. Zato se bom pri raziskovanju in analizi grafitov in *street arta* opirala na teoretsko opredelitev Mitje Velikonje, ki grafite in *street art* opredeli skozi estetsko formo, ilegalnost, družbeno kritičnost in nehegemonkost (Velikonja, 2008: 26–32). Prav zadnja bo za to analizo najpomembnejša. Velikonja jo namreč umesti nasproti protihegemoniji, ki jo Gramsci opredeli kot revolucionarno aktivnost, ki se vzpostavlja od spodaj navzgor proti obstoječi vlada-

¹ Danes tako rekoč vsak dan nastajajo nove skupine na desnem robu, ki delno povzemajo avtonomistične prakse. Med bolj vidnimi je italijansko neofašistično gibanje CasaPound, ki posnemovalce dobiva tudi v drugih državah, na primer v Španiji. Čedalje bolj v ospredje stopa tudi »identitarno gibanje«, ki se je iz Francije hitro razširilo po Evropi in s tem tudi k nam. Njihovo prisotnost lahko danes opazimo preko številnih nalepk na avtobusnih postajah in uličnih svetilkah. Avtonomni nacionalisti so bili v prejšnjem desetletju morda najbolj očiten primer posnemanja organizacijskih in drugih praks radikalne leve. Njihovo prisotnost je bilo mogoče opaziti tudi na zidovih, v zadnjem času pa je pobuda v zatonu predvsem zaradi »konkurenčnih« organizacij in skupin na skrajni desnici.

² Protestno gibanje, ki je začelo svoj pohod na trge večjih španskih mestih 15. maja 2011 kot upor proti nadvladi korporacij in varčevalni politiki. Zahtevali so participativno demokracijo in uveljavljali organizacijsko načelo povezovanja v skupnosti ter ustvarjanje solidarnostnih mrež.

³ Ena takšnih povezovalnih akcij so npr. tudi »cacerolade« (glej npr. European March for Refugee Rights, b. d.).

joči eliti/hegemoniji, vendar »vseskozi z ambicijo po nacionalni hegemoniji« (Lukšič in Kurnik, 2000: 53). V nasprotju s protihegemonijo se po mnenju Velikonje nehegemonija »slednjemu zavestno odpoveduje in išče poti uvajanja neavtoritarne ureditve, antipolitike na konradovski način, ki ne zahteva oblasti, ampak svobodo, ne novih hierarhij, pač pa enakopravnost v različnosti.« (Velikonja, 2008: 31)

Grafiti in *street art* so eni tistih mobilizacijskih materialov, ki imajo skoraj neomejen doseg. Še več, na zidovih ostanejo na eni strani kot pričevalci dogajanj in zahtev in na drugi kot ideje, ki jih je mogoče pokomentirati oz. subvertirati. Kot meni Velikonja, so grafiti in *street art* eden pomembnejših medijev subpolitičnih skupin »na oni strani dominantnih diskurzov«, ki so sicer v komunikacijskem in političnem deficitu (ibid.: 32). Tako ponujajo dragocene in pomembne alternative in spreminjajo urbani prostor. Postavljajo se kot alternativa poplavi reklamnih oglasov na eni strani, zaradi začasnosti in nenehne spremenljivosti pa so tudi eno redkih komunikacijskih orodij, ki so tako rekoč neomejena. Dotaknejo se lahko vsakega človeka, ki se sprehodi mimo, in nasprotno, vsakdo se lahko dotakne njih – vsak jih lahko spremeni, komentira, subvertira, izbriše itd. Zato poleg družbenih omrežij ostajajo na nek način svobodni, spremenljivi, vendar v nasprotju z njimi niso omejeni z uporabniškimi računi, dostopom do spleta, opreme itd. Njihovo omejitev postavlja morda le kreativnost, drznost ali nedostopnost potrebnih pripomočkov.

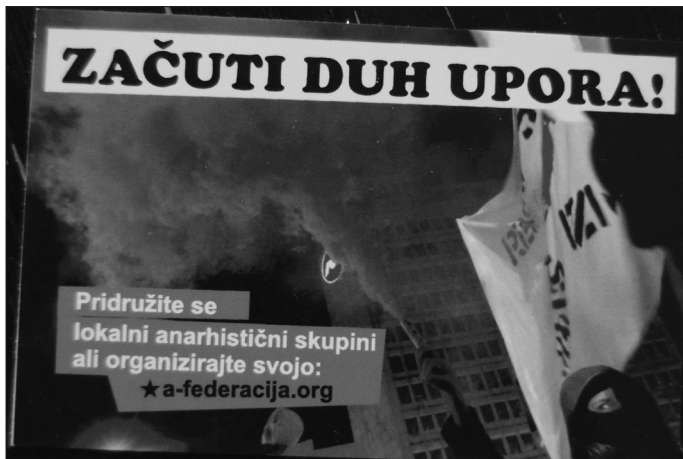
Politični grafiti tako ohranjajo komunikacijski pomen v subkulturah in subpolitikah, priznavani so kot del *undergrounda*, marginaliziranih skupin in skupin brez glasu. Tudi v slovenskem prostoru so prisotni že dolgo, tako prek subpolitik in subkultur, navijaških skupin, marginalcev kot drugih posameznikov. Na slovenskih fasadah smo brali že vse, od anti-NATO grafitov, grafitov proti politikom/politikam/strankam, do propagandnih grafitov in grafitov, afirmativnih do določenih skupin (glej npr. Abram in dr., 2008; Kropelj, 2007). Nenehno pa smo pričali tudi grafitarskim/nalepkarskim bitkam (Kropelj, 2008; Velikonja, 2011).

Vendar pa tako v slovenskem kot svetovnem merilu še nismo naleteli na analizo grafitov kot mobilizacijskega sredstva. Čeprav se (tudi v procesu gentrifikacije) grafiti uspešno inkorporira na področje hegemonije in jih skozi legitimizacijo in dovoljene površine za grafitiranje izrabljajo za promocije in reducirajo na umetniške artefakte, grafiti vseeno ostajajo v domeni skupin, ki se zoperstavljajo poskusom tovrstnih »ugrabitev« s strani potrošniškega kapitalizma.

Grafiti in *street art* kot mobilizacijska praksa AKAP-bloka

Za potrebe te raziskave sem analizirala okoli 60 grafitov in nalepk z vstajniško vsebino in simboliko, pri čemer ugotavljam, da tako simbolika kot vsebina analiziranih grafitov razkrivata, da so večino nasprejali anarhisti in anarhistke. Grafiti in nalep-

ke so bili dokumentirani predvsem v središču Ljubljane in okolici. Nekateri so bili šablonski, večina jih je bila nasprejanih prostoročno. Najpogosteje so bili nasprejani s črno, rdečo, črno-vijoličasto (barva anarhofeminizma) ali modro-rožnato barvo oz. barvno kombinacijo. Poleg zapisov je pomembna tudi analiza znakov in simbolov,



Nalepka *Začuti duha upora* (Foto: Monika Kropelj)

prek katerih prepoznavamo ideološke usmeritve ali avtorje/avtorice materialov. Tako lahko namreč identificiramo posamezne skupine, ki so pisale grafito, in jih razmejujemo od drugih skupin, ki uporabljajo enake ali podobne slogane, vendar z nasprotnih ideoloških preferenc.⁴ Med simboli grafitov AKAP-bloka je bil najpogostejši simbol anarhističnega A in anarhistične zastave. Nekajkrat je bila uporabljena tudi kratica ACAB⁵ (*All Coppers Are Bastards*). Na grafitih in šablonah je bilo v ospredju največkrat besedilo, medtem ko smo lahko na nalepkah videli tudi veliko druge simbolike. Med temi je bila pogosta črna peterokraka zvezda, simbol anarhizma.

Vstaje so trajale od konca oktobra 2012 do aprila 2013, vendar gradivo zajema tudi nekatere grafito, ki so nastali po tem času. Zakaj? Zahtev in sloganov AKAP-bloka že zaradi temeljnih načel delovanja ne moremo zreducirati zgolj na čas vstaj. V nasprotju z nekaterimi drugimi vstajniki oz. vstajniškimi skupinami zahteve niso bile omejene ne prostorsko ne časovno, ampak so se opirale na dolgoročne sistemske spremembe, prakse in akcije, ki so potekale že pred vstajami in se nadaljujejo tudi po njih.

Grafitarskih/nalepkarskih akcij je bilo med vstajami več in so bile povezane s pozivi na protest ali pa je šlo za izpisovanje družbenokritičnih sloganov. Za lažjo analizo sem jih razdelila v tri kategorije: 1. grafito, ki neposredno vabijo k organizaciji in sodelovanju na protestih; 2. gradiva, ki so nastala kot odgovor na dogajanje na protestih; in 3. gradiva, ki so nastala kot odgovor na rezultate protestov

⁴ Npr. že omenjena skupina Avtonomni nacionalisti, ki se prek grafitov in drugih orodij med drugim opredeljuje tudi proti kapitalizmu.

⁵ Vseh ali celo večine grafitov s to kratico ne moremo pripisovati anarhistom, ker jo uporabljajo tudi navijaške skupine idr.

Mobilizacijske vsebine

V kategorijo mobilizacijskih grafitov, ki neposredno pozivajo na proteste, sem na eni strani uvrstila predvsem šablonske grafite *Proti republiki kanglerjev*, z dopisanim datumom protesta; *Organize* s pogosto simboliko majhnih rib, ki so skupaj močnejše od ene večje; pozive *Razlastimo kapitaliste*; *Kolektivizacija vsega*; *Vstaja 9. 3. 2013 ob 15.00 Kongresc*; *Proti diktaturi kapitala gradimo solidarnost in odpor*; *Kapitalizem proti ljudem, ljudje proti kapitalizmu* ali subverzivni dopis *naša last*⁶ na oglasu za Gorenje. Na drugi strani lahko med mobilizacijske vsebine štejemo tudi tisto produkcijo, ki je med vstajniškim vrenjem pozivala k pridružitvi anarhistični(m) skupini(am) oz. organizaciji novih: *FAO: Federacija za anarhistično organiziranje*, *Pridružite se lokalni anarhistični skupini ali organizirajte svojo*, s pripisom spletnega mesta federacije in s podobo vstajnika z megafonom.

Ti in številni podobni grafiti/nalepke so pozivali k organiziranju, nanašali pa se niso zgolj na vstajniški čas in posamezne proteste, temveč so nagovarjali k dolgoročni (samo)organizaciji onkraj obstoječega sistema. V anarhističnih/avtonomističnih krogih je koncept samoorganizacije vgrajen v same temelje in se kot praksa vsak dan uveljavlja v raznolikih kolektivih (bodisi prek *DIY*, *food not bombs*, skvotiranja



Grafit 21. december 2012 – *proti republiki kanglerjev* (Foto: Monika Kropej)

oz. avtonomnih prostorov⁷ itd.). Tovrstno alternativno delovanje se širi tudi pri nas, vpeljujejo pa ga lokalne mreže aktivistov (poleg že omenjenih npr. zdaj že nedelujoči Sindikat samoorganiziranega delavstva, Zadruga Urbana, Urbane brazde itd). Korošec zapiše, da potreba po samoorganizaciji izhaja iz predpostavk, da institucije, ki naj bi zastopale naše interese, tega v veliki meri ne počnejo, da interesov

⁶ Nalepka *naša last*, ki jo je natisnil Protestival, je bila poziv k direktni akciji naključnim mimoidočim oz. vsem drugim, da jo nalepijo tam, kjer se jim zdi primerno.

⁷ O avtonomnih prostorih Korošec piše kot o pomembnih, saj pomenijo infrastrukturno podporo pri organiziranju in političnem delovanju, so pa tudi laboratoriji, v katerih se preizkušajo ideje o alternativnih načinih organiziranja, delovanja in življenja (Korošec, 2014: 35).

ljudi ne bo branil nihče namesto njih in da so pravice vedno izbojevane v bojih (Korošec, 2014: 37). Izhaja iz gibanj italijanske levice – Autonomia in avtonomnih ter antifašističnih gibanj v Nemčiji (Katsiaficas, 2006). »Avtonomni so zavračali vse, od obstoječega sistema do ideoloških oznak, vključno z oznako anarhizma.« (Milstein, 2011: 353) Za doseg teženj po neodvisnosti tako od strank/sindikato kot od zunanjih vsiljenih struktur so uporabljali dvojno strategijo: vzpostavljanje osvobojenih prostorov (skvotiranje) in militantna konfrontacija v bran protikulturi in za napad na represivne/fašistične prvine v družbi (črni blok) (ibid., 2011: 353). Koncept samoorganizacije je od vsega začetka vpet v samo delovanje AKAP-bloka in njegovo notranjo organizacijo. Tovrstni pozivi so bili v AKAP-bloku zastopani tudi prek drugih mobilizacijskih gradiv, na transparentih, letakih in objavah na spletu: »Zato se želimo organizirati v skupščine, samoupravna delovna okolja in skupnosti ... Če bomo pustili, da nas zreducirajo zgolj na volivce, bomo ponovno oropani naše prihodnosti!« (Antikapitalistični blok, 2013)

Odziv na vstajniško dogajanje

Skladno z nasprotovanjem obstoječi sistemski ureditvi je veliko uličnih zapisov/nalepk nastalo kot odgovor na policijsko nasilje in represijo državnih organov nad vstajniki.⁸ Policija je na nalepkah in grafitih predstavljena kot sistemski lakaj,



Nalepka *Proti diktaturi kapitala gradimo solidarnost in odpor* (Foto: Monika Kropelj)

kot »omejevalec« svobode. Napisi *Policija povsod, pravice nikjer* ali *Ograje povsod, svobode nikjer* so se pojavljali v več različicah, kot grafiti ali nalepke. Na vstajniških nalepkah smo policiste videli predvsem v polni bojni opremi (čela-

⁸ V času vstaj med oktobrom 2012 in aprilom 2013 je bilo pridržanih več kot 200 ljudi, velikokrat so jih prijeli tudi policisti v civilu ali celo na podlagi lažnih oz. izmišljenih kaznivih dejanj (glej npr. T. H., 2015).

de, ščitniki, ograje, orožje – t. i. robocopi), s ščiti, obrnjenimi proti vstajnikom. S temi podobami (iz protestov) se je na nalepkah nakazovalo na policiste kot uslužbenca moči, kot del struktur, ki branijo elite/kapital/obstoječi red in ne ljudi, na drugi strani pa vstajnike kot tiste, ki se zoperstavljajo, rušijo obstoječi (nepravični) red. Podobno smo lahko brali tudi slogane *Stop represiji!* ali pa zapise ACAB. Tovrstni diskurz širi dojemanje nasilja onkraj fizičnega nasilja posameznikov v sistemsko nasilje države oz. državnih aparatov.

Večinoma so vstajniki sporne policijske metode pridržanja sprejeli z novimi protesti in neodobravanjem, kljub temu pa se je (tudi na račun medijskega poročanja) veliko vstajnikov distanciralo od tistih protestnikov, ki so bili žrtve policijskega nasilja in pridržanja ter se tako postavilo na stran »vzdrževanja reda« in preganjanja »razgrajčev, nasilnežev«.

Med novimi družbenimi gibanji obstaja že od alterglobalizacijskih gibanj na začetku tisočletja razdor med zagovorniki in nasprotniki uporabe/neuporabe protisistemskega nasilja, ki ga na drugi strani zelo uspešno in vztrajno izkoriščajo hegemonске sile, do antagonizma pa se soglasno opredeljujejo tudi množični mediji. Gelderloos trdi, da nenasilje zagotavlja monopol države nad nasiljem in da pacifisti dejansko opravljajo vlogo države s tem, ko že vnaprej »pacifirajo« opozicijo (Gelderloos, 2007: 33). Opozarja tudi, da pacifizem kot ideologija danes prihaja iz privilegiranega konteksta (pacifisti so večinoma belci srednjega razreda) in se ne meni za dejstvo, da je nasilje že prisotno in da je neizogiben in celosten del obstoječe družbene hierarhije (ibid., 2007: 19). Že Gramsci je pisal, da se v parlamentarnem sistemu izvajanje hegemonije na terenu odlikuje s kombinacijo sile in soglasja (Gramsci v Lukšič in Kurnik, 2000: 35). Če govorimo o vstajah v Sloveniji, smo priča še enemu absurdu, to je definicijam nasilja s strani oblasti. Opazimo lahko, da oblast definicije prilagaja situacijam. Tako je bilo npr. tresenje ograje s strani protestnikov ali bolj zavzeto skandiranje protestnikov v črnih oblačilih označeno za nasilje, obmetavanje s solzivcem, nasilno odstranjevanje protestnikov ter neupravičene aretacije s strani represivnih aparatov pa kot legitimno ohranjanje reda in miru. To samo potrjuje, da oblast potrebuje »nasilje«, da legitimizira svojo moč in z deljenjem na »dobre/legitimne/dostojanstvene« protestnike in »huligane/razgrajčeve« preusmerja pozornost ter s tem slabi moč od spodaj.⁹

AKAP-blok v vseh gradivih poziva protestnike, da se zoperstavijo redukciji protestniških praks zgolj na prisotnost in mirno protestiranje na vstajah. Zagovarja »heterogenost upora«, »legitimnost vseh vstajniških praks« in se s tovrstnim diskurzom postavlja v bran tudi tistim direktnim akcijam, ki niso omejene zgolj na prisotnost ali na deljenje rož policistom. Tako sporočilo sta imeli tudi nalepki *Začuti duha upora*, z vstajniško fotografijo v ozadju, ali *Proti izključevanju, politikom in kapi-*

⁹ Pri tem je treba poudariti tudi skoraj obsedeno iskanje »levih ekstremistov«, kar je v zadnjih letih postala stalnica delovanja parlamentarne desnice. Prišlo je tudi že do obravnav na Komisiji za nadzor obveščevalnih in varnostnih služb.

talu gradimo solidarnost in odpor. Protikapitalistični blok dojema nasilje predvsem kot sistemsko nasilje oblasti: » ... njihovo nasilje, najsi bo gola represija ali ekonomsko in socialno zatiranje, poskušajo prikazati kot legalno, naš srd nad pogoji bede, v kateri smo prisiljeni živeti, pa kot kriminal.« (Antikapitalistični blok, 2013)

Odziv na vstajniški izkupiček

Solidarnost je praksa, ne jebena stranka! (grafit)

Za najbolj obširno grafitarsko akcijo štejem protivolilne grafite pred državnoborskimi volitvami julija 2014. Zakaj tudi to akcijo obravnavati v kontekstu vstajniškega bloka? Protivolilna akcija je znova predstavila ključno razliko med AKAP-blokom in drugimi vstajniki. Na volitvah sta se za parlamentarne sedeže namreč potegovali dve t. i. vstajniški stranki, Koalicija Združena leвица (ki je osvojila šest sedežev) in stranka Solidarnost. Tako je tudi protivolilne grafite mogoče brati v kontekstu vstaj. Navsezadnje so se protikapitalisti znotraj vstaj prek različnih gradiv predstavljali prav z omenjenimi zahtevami, v grafitih pa so bile tudi s hashtagi (#vstaja) večkrat nakazani vstajniški slogani. V okviru protivolilne akcije so bile glavne kritike usmerjene v obstoječi sistem parlamentarne demokracije, volitve so bile na več mestih označene kot farsa. V tem kontekstu smo lahko spremljali številne že uveljavljene/stare/mednarodne slogane, kot so *Volitve ne spremenijo ničesar*, ali pa anarhistični slogan, citat anarhistke Emme Goldman, *Če bi volitve karkoli spremenile, bi bile prepovedane*. Na drugi strani je bilo veliko gradiva namenjenega komentiranju politik

in strank (tudi tistih v nastajanju): *Ne rabimo nove vlade, ampak nov način odločanja in Moč ljudem, ne strankam, Nikoli sluga, nikoli gospodar! ali pa Kapitalizem na referendum! #Vstaja*, z anarhističnim A. Nalepke so bile večinoma v (anarhistični) rdeče-črni kombinaciji. Strankarski sistem je bil skozi



Grafit *Policija povsod, pravice nikjer* (Foto: Monika Kropelj)

grafite in nalepke predstavljen kot omejevalec prave demokracije, svobode: *Svoboda ne rabi stranke*, ali pa *Ni važno, koga voliš, vedno ti nekdo vlada*. Brali smo lahko tudi nalepke s citatom in podobo Ivana Cankarja: *Politika je kurba!*. S tovrstno intervencijo (podobo, citati in parafrazami Cankarja) so vstajniki svoj boj gradili tudi na kulturni dediščini in avtorjih, ki so med slovenskimi politiki visoko cenjeni in tudi večkrat citirani.

Na drugi strani je bilo mogoče opaziti tudi nalepke z živalskimi motivi in ljudskimi izreki: *Svinje se menjajo, korito ostaja*; *Vedno iste face*, z motivom treh prašičev; ironičen zapis *Volitve so tu! Razglašen je svetovni mir in lisjaki kar na enkrat kokoškam privoščijo dolgo in zdravo življenje*«, s podobo kokoške in lisjaka, ipd.

V času vstajniškega gibanja se je kljub dejstvu, da so vstaje potekale od spodaj in da v proteste formalno niso bile vključene nobene stranke ali sindikati, ki bi mobilizacijo organizirali na tradicionalni način, prek medijev začel širiti apel po predstavnikih vstajnikov oz. pozneje, kot se izrazi Andrej Pavličič, po »diktatu vstajniške stranke« (Pavličič, 2013). AKAP-blok se je ob več priložnostih in z različnimi metodami upiral zahtevam po predstavnikih: »Napadamo vsako obliko avtoritarnosti in zatiranja. Našega besa ne more nihče predstavljati, saj to zgolj ponavlja vzorec, proti kateremu se borimo.« (Antikapitalistični blok, 2013)

Kot ugotavljata Sitrin in Azzellini, slogan *Nihče nas ne predstavlja*, kot eden odmevnejših sloganov na protestih po svetu po letu 2008, ni uperjen zoper določene politične predstavnike, ampak pomeni splošno zavrnitev reprezentativnega predstavnštva (Sitrin in Azzellini, 2014: 40–41). Tudi gibanje 15M je bilo utemeljeno na odločitvi, da ne bo imelo predstavnikov ali liderjev, uporabilo je torej stari anarhistični princip, za katerega Castells pravi, da je spravljal medije ob pamet (Castells, 2012: 129). Tovrstna gibanja tako nimajo programa, ampak sledijo »logiki horizontalnosti«, pri čemer sta vzpostavljena dva vzporedna svetova (družba oblasti in družba odpora), ki potrebujeta tudi kanale posredovanja in ne zgolj spopadov in represije. To funkcijo prevajanja med svetovoma prevzamejo bolj ali manj virtualne figure, na primer Subcomandante Marcos pri mehiških zapatistih oz. kot pravi Zadnikar (2011), predstavnik Anonimnih je lahko vsakdo izza maske Guya Fawkesa. Diskurz nehierarhičnosti in antiavtoritarnosti je bil prisoten v vseh mobilizacijskih in drugih gradivih predvsem skozi kritiko kapitalističnega sistema in reprezentativne demokracije, ki temelji na vzpostavitvah hierarhij in avtoritet. Najpogosteje se je pojavljal v zvezi z volitvami, kot sem že ugotavljala predvsem v smislu nelegitimnosti volitev, ki zgolj ohranjajo obstoječe hierarhije in sisteme.

Gradiva, ki sem jih analizirala, spadajo med nehegemonске in subverzivne. Gre za (subpolitična/kontrakulturna) komunikacijska sporočila, ki niso samo izključena iz tradicionalnih medijev, temveč gibanja tradicionalne medije tudi zavračajo kot enega od ideoloških aparatov države.

Tako simboli kot glavni slogani analiziranega gradiva pričajo, da so bili med gonilnimi silami bloka anarhisti in anarhistke, ki imajo bogate izkušnje tako z mobilizacijskimi praksami kot s sodelovanjem na večjih protestih. Milstein zapiše, da je anarhizem v času alterglobalizacijskih gibanj ponudil privlačno prakso, s katero »ni

le sooblikoval sedanjega protikapitalističnega gibanja, temveč je poudaril načela svobode, ki bi morebiti lahko spodnesla hegemonijo predstavniške demokracije in kapitalizma.« (Milstein, 2011: 347) Poleg tega so anarhisti opremljeni tudi s poznavanjem uporov, ali kot je zapisal Peter Korošec:

Uporabnost organizacije, kot je FAO, se je najbolj jasno pokazala v času ljudskih vstaj v Sloveniji (2012–2013) ... Predhodno vzpostavljena struktura je omogočala dnevno komunikacijo in izmenjavo informacij o dogajanju v različnih krajih in mestih ter graditev skupne analize ... Pomembna naloga anarhistične organizacije je tudi akumulacija znanj, izkušenj in dognanj iz preteklih bojev – ustvarjanje kolektivnega spomina kot temelja za delovanje v prihodnosti. (Korošec, 2014: 47)

Vstajniške zahteve AKAP-bloka so bile predvsem izraz kritike ideoloških aparatov države in prevladujoče paradigme vladavine trga dela ter kapitalizma. Diskurz sloganov, s katerimi je AKAP-blok pozival na ljudske vstaje, je bil usmerjen proti neoliberalnemu kapitalizmu, proti obstoječi parlamentarni demokraciji in ga lahko zato v obstoječem političnem okviru uvrstimo na stran nehegemonskih struktur. Zahteve AKAP-bloka izhajajo iz anarhističnih načel delovanja. Vodovnik govori o »novem anarhizmu«, pri čemer navaja širšo opredelitev anarhizma po Clarkovi opredelitvi, »ki anarhizem razume kot politično filozofijo, politično teorijo, ontološko pozicijo ter specifično politično prakso, katere vrednost gre iskati v njeni večdimenzionalnosti.« (Vodovnik, 2011b: 364) Ugotavlja, da danes »gibanja črpajo moč iz pluralnosti organizacijskih oblik upora, prefiguracije vzporednih življenjskih in skupnostnih prostorov, difuzne protimoči, heterogenega izkustvenega učenja direktne akcije.« (ibid.: 374)

Sklep

V uvodu sem se vprašala po funkciji grafitov in *street arta* v mobilizacijskem procesu AKAP-bloka na ljudskih vstajah v Sloveniji. Mobilizacijske grafite in *street art* sem analizirala z dveh vidikov: s tehničnega oz. izvedbenega vidika, ki ga lahko (podobno kot druga mobilizacijska gradiva) umestimo tako v prvo kot drugo mobilizacijsko fazo. Na drugi strani sem se posvetila analizi vsebine. Tako tehnično kot vsebinsko lahko grafite in nalepke kot mobilizacijsko gradivo AKAP-bloka umestimo na področje nehegemonskosti. Skozi analizo grafitov in nalepk je jasno, da je AKAP-blok med vstajami zavzemal stališča antiavtoritarnosti, solidarnosti, samoupravljanja ipd. Pobude in skupine v bloku so se upirale policijskemu nasilju in redukciji vstaj na probleme z vladajočo strukturo. Tako v grafitih in *street artu* kot drugih mobilizacijskih gradivih so opozarjali na potrebo po sistemskih spre-

membah in se v nasprotju s številnimi drugimi pobudami niso zavzemali zgolj za spremembo vladajočih elit.

Ugotavljam, da gre pri grafitih in *street artu* za dvojno mobilizacijsko sporočilo. Gre predvsem za materiale, ki so nehegemonski. Kot taki se s svojo vsebino in prisotnostjo zoperstavljajo pozicijam moči in so že sami po sebi protest proti elitam in vladajočim strukturam, ki si lastijo dominantne medije. Na drugi strani pa so s svojim položajem in sporočili klasični mobilizacijski element, ki poziva k udeležbi. Grafiti in nalepke pa imajo v primerjavi z drugim gradivom tudi neko drugo vrednost, namreč, kolikor so minljivi, so tudi brezčasni. So pričevalci nekega časa/dogodka in dokler jih vidimo na zidovih, je njihov mobilizacijski potencial lahko aktualen še daleč potem, ko potihne rohnenje množic.

Literatura

- ANDUIZA, EVA, CAMILO CRISTANCHO IN JOSÉ M. SAUCEDO (2014): *Mobilization through online social networks: the political protest of the indignados in Spain*. Dostopno na: http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369118X.2013.808360#.Ve60fpepN_k (15. julij 2015).
- ANTIKAPITALISTIČNI BLOK (2013): *Antikapitalistični blok: Vsi na ulice!* Dostopno na: <http://www.a-federacija.org/> (15. junij 2015).
- BENNET, W. LANCE IN ALEXANDRA SEGERBERG (2012): *The Logic of Connective Action*. Dostopno na: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1369118X.2012.670661#.Ve6z0Rhtmko> (3. september 2014).
- BEOKKOI, MARIJE, BERT KLANDERMANS IN JACQUELINE VAN STEKELENBURG (2011): *Quarelling and Protesting: How organizers shape a demonstration*. Dostopno na: http://www.academia.edu/988501/Quarrelling_and_Protesting_How_Organizers_Shape_a_Demonstration (1. september 2015).
- ABRAM, SANDI, GREGOR BULC IN MITJA VELIKONJA (UR.) (2008). *Veselo na belo. Grafiti in street art. Časopis za kritiko znanosti XXXVII(231/232)*.
- ČRNA LUKNJA (2012): *Ne diskriminiramo, vsi so gotovi*. Dostopno na: <http://radiostudent.si/politika/off-komentar/ne-diskriminiramo-vsi-so-gotovi> (3. september 2014).
- CASTELLS, MANUEL (2012): *Networks of Outrage and Hope. Social movements in the Internet Age*. Cambridge: Polity Press.
- DELLA PORTA, DONATELLA, MASSIMILIANO ANDRETTA, LORENZO MOSCA IN HERBERT REITER (2006): *Globalization from Below. Transnational Activists and Protest Networks*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- EUROPEAN MARCH FOR REFUGEE RIGHTS @SAFEPASSAGENOW. Dostopno na: <https://www.facebook.com/safepassagenow/posts/1753516774866215:0> (7. julij 2016).
- FEDERACIJA ZA ANARHISTIČNO ORGANIZIRANJE – FAO (2014): *Anarhistka* 34. Dostopno na: <http://www.a-federacija.org/> (15. junij 2015).
- GELDERLOOS, PETER (2007): *How Nonviolence Protects the State*. Boston: South End

- Press.
- GRAEBER, DAVID (2009): *Direct Action, an Ethnography*. Oakland: AK Press.
- HARDT, MICHAEL IN ANTONIO NEGRI (2010): *Skupno: onkraj privatnega in javnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- KATSIAFICAS, GEORGY (2006): *The subversion of Politics*. Edinburgh: AK Press.
- KOROŠEC, PETER (2014): Ideje in prakse organiziranega anarhizma pri nas (1999–2014). *Časopis za kritiko znanosti* XLII(257): 30–52.
- KROPEJ, MONIKA (2007): *Politični grafiti na Slovenskem*. Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- KROPEJ, MONIKA (2008): Grafitarske bitke. Sprej kot sredstvo [sovražne] komunikacije. *Časopis za kritiko znanosti* XXXVII(231/232): 255–265.
- LUKŠIČ, IGOR IN ANDREJ KURNIK (2000): *Hegemonija in oblast. Gramsci in Foucault*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- MILSTEIN, CINDY (2011): Obeti anarhizma za protikapitalistični odpor. V *Antologija anarhizma 3*, Ž. Vodovnik (ur.), 347–361. Ljubljana: Založba Krtina.
- NOTES FROM NOWHERE COLLECTIVE (UR.) (2003): Direct action: Organizing Chaos. V *We are everywhere: The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*, 214–216. London: Verso.
- PAVLIŠIČ, ANDREJ (2013): Mediji ponovno gradijo legitimnost politike, ki so jo vstaje razgradile. *Mediawatch* 45. Dostopno na: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/45/vstaje/> (22. junij 2015).
- SITRIN, MARIA IN DARIO ANZZELLINI (2014): *They can't Represent Us! Reinventing Democracy from Greece to Occupy*. London: Verso.
- T. H. (2015): Na zatožno klop zaradi mariborske vstaje sedel prvi policist. *MMC RTVSLO*, 1. april. Dostopno na: <https://www.rtvsllo.si/crna-kronika/na-zatozno-klop-zaradi-mariborske-vstaje-sedel-prvi-policist/361886> (3. september 2015).
- VELIKONJA, MITJA (2008): Politika z zidov. Zagate z ideologijo v grafitih in street artu. *Časopis za kritiko znanosti* XXXVII(231/232): 25–32.
- VELIKONJA, MITJA (2011): »TU JE SLO!« »JEBI GA I MI SMO TU« – (Anti)balkanski grafiti in street art slovenske urbane krajine. *Mediawatch* 41. Dostopno na: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/bilten/seznam/41/balkan/> (1. avgust 2015).
- VODOVNIK, ŽIGA (2011a): Anarhizem in tekma idej. V *Antologija anarhizma 3*, Ž. Vodovnik (ur.), 9–15. Ljubljana: Založba Krtina.
- VODOVNIK ŽIGA (2011b): »Novi« anarhizem? V *Antologija anarhizma 3*, Ž. Vodovnik (ur.), 363–384. Ljubljana: Založba Krtina.
- ZADNIKAR, DARIJ (2011): *Epistemologija odpora*. Dostopno na: <https://docs.google.com/document/d/1Hei8bbmGcBKcKcoqwtWmEyZ8B-dtmAHy2mMVHsva1O-o/edit> (3. september 2015).
- ZDRAVKOVIČ, LANA (2014): Misliti nemogoče: onkraj predstavnštva. *Časopis za kritiko znanosti* XLII(257): 53–66.

O sprejih ne duha ne sluha: digitalizacija in kibernetska inkorporacija grafitov in *street arta*

Abstract

Spray Cans Nowhere in Sight: Digitalization and Cybernetic Incorporation of Graffiti and Street Art

Based on virtual ethnography, the article problematises the recontextualisation of graffiti and street art from urban space to cyberspace. This shift is understood as a continuation of the transposition of graffiti and street art between and within different fields. At the outset, the process is theoretically positioned in contexts of the dematerialisation of art and the consolidation of the new media art. The process is subsequently analysed through three complementary phases: the mechanical enhancement of graffiti, the cybernetic modification of graffiti, and the aesthetic incorporation of graffiti into cyberspace. The research grasps how different aspects and practical examples of graffiti and street art are correlated to robotics, technology, informatics, and the Internet. This represents a springboard for discussing their transformation, canonisation, commodification, and domestication. The text also highlights different grass-root reactions to the above-mentioned processes. In conclusion, some subversive practices of the graffiti and street art subculture that revealed the universal vampirism of the contemporary art world and the capitalistic colonisation of any kind of creativity (including the one directly present on the streets and on the internet) are taken into account.

Keywords: new media art, graffiti, street art, incorporation, digitalization

Sandi Abram is a cultural and social anthropologist, an independent researcher, and a member of the editorial board of the Journal for the Critique of Science, Imagination, and New Anthropology. (sabram2@gmail.com)

Povzetek

Prispevek na podlagi virtualne etnografije problematizira rekonteksualizacijo grafitov in *street arta* iz urbane ulične krajine v kibernetsko sfero, pri čemer je tovrsten prehod razumljen kot nadaljevanje transpozicioniranja grafitov in *street arta* med različnimi področji in znotraj njih. Proces je najprej teoretsko umeščen v kontekst dematerializacije umetnosti in konsolidacije novomedijske umetnosti, nato pa ga avtor analizira skozi tri komplementarne faze: mehanično oplemenitenje grafitov, kibernetsko preoblikovanje grafitov in nazadnje estetsko inkorporacijo grafitov v virtualni svet. V raziskovalni precep jemlje različne vidike in primerke grafitov in *street arta* v korelaciji z robotiko, tehnologijo, informatiko in spletom, na podlagi katerih se nato osredinja na njihovo transformacijo, kanonizacijo, komodifikacijo in domestikacijo. Zadnji del besedila osvetljuje samonikle reakcije na vse zgoraj naštetih procese in se osredinja na nekatere subverzivne prakse grafitarske in streetartistične subkulture, ki so razgalile vsesplošen vampirizem sodobne umetnosti in kapitalistično kolonizacijo vsakršne kreativnosti, vštevši tisto, ki se odvija neposredno na ulici ali na spletu.

Ključne besede: novomedijska umetnost, grafiti, *street art*, inkorporacija, digitalizacija

Sandi Abram je kulturni in socialni antropolog, neodvisni raziskovalec in član uredništva Časopisa za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo. (sabram2@gmail.com)

Leta 2009 je skupina Tiny Arow naključnim obiskovalcem in obiskovalkam v enem najprestižnejših muzejev sodobne umetnosti na svetu zastavila sila preprosto vprašanje: *Oprostite, ali je to umetniška stvaritev?* Ob vprašujočem dreganju so hkrati požugali še na razlagalno-informativne ploščice, ki jih navadno najdemo tik ob umetninah, le da so jih tokrat člani in članice skupine malo prej na lastno pest postavili na čisto navaden muzejski inventar. Drsna vrata, gasilna omarica, zofa so v naključnejših kar na lepem porajali dvom, mar ni vendar prozaičen objekt, na katerem so pravkar sedeli ali mimo katerega so pravkar švignili, vendarle del sakralne umetniške zbirke Muzeja sodobne umetnosti v New Yorku (MoMA).

Preprosta in hudomušna intervencija z dokaj preprostim prijemom razkriva pomembnost konteksta, v katerega vpenjamo določen predmet oziroma objekt. V zgornjem primeru kaže, da umetniški kontekst prejucira status, kaj smemo v sodobni umetnosti, v kateri velja maksima *anything goes*, šteti za umetnino. Prostor umetniške bele kocke upoveduje avratičnost nekega predmeta in ga povzdigne v predmet s statusom umetnine. Povedano z O'Dohertyjevimi besedami (1986), v prvem trenutku ne ugledamo več umetnosti, temveč prostor. Boris Groys (2002: 101) je še bolj neprizanesljiv: »Muzej je stroj, ki proizvaja umetnost iz neumetnosti. Zunaj muzeja sploh ni umetnosti.«

V prispevku nameravam premišljevat ravno o rekonteksualizaciji grafitov in *street arta* zunaj njihovega »izvirnega«, »prvobitnega« prostora. Zanimale me bodo njihove postopne preместitve z ulice v kibernetiko sfero in pripadajoči umetniški »režimi vrednotenja« (Appadurai, 1986), po katerih se jih tamkaj presoja. Moje raziskovalno izhodišče se bo glasilo: Kaj se izgubi v »prevodu« obravnavane ulične subkulture v binarni zapis, predvsem pa, kaj se ob tem ohrani? Z analizo skušam dopolniti do zdaj obravnavano transpozicioniranje grafitov in *street arta* med različnimi področji in znotraj njih – medijskem (Abram in Bobnič, 2008), umetniškem (Bulc, 2008; Colner, 2008; Fajt in Velikonja, 2006; Lebarič, 2008), potrošniško-komercialnem (Abram, 2008) in deloma virtualnem (Mikola, 2008). Analizo empirično napajam predvsem iz virtualne etnografije iz leta 2009, ki jo mestoma aktualiziram in dopolnim s sekundarnimi elektronskimi viri.

Odčrtanje umetnosti in njeno zakodiranje v binarno obliko

Medtem ko so ključno mesto umetnosti v 19. in 20. stoletju zasedali klasični muzejski in galerijski prostori, se je ob prehodu iz prejšnjega v 21. stoletje v umetnosti pripetila levitev. Klince nove preместitve so v umetnostnem svetu v obliki neoavandgard gnezdile že v 60. in 70. letih prejšnjega stoletja, dokončno pa pogonale šele z novim tisočletjem; šlo je za preskok k dematerializiranemu, deverzificiranemu umetniškemu delu v povsem benjaminovskem pomenu (prim. Strehovec, 1998: 117; 2003), ki si je nadel ime novomedijska umetnost. Medijske umetnosti

v tradicionalnem pomenu (radio, tv, analogni video, videoinstalacije, fotografija, film) so se sčasoma transformirale v nove okvire, ki so se zasnovali na temeljih holografije, računalniške glasbe, grafike oziroma animacije, interaktivnih elektronskih instalacij, interaktivnega kina in virtualne resničnosti (Strehovec, 1994: 29; Greene, 2004: 19–30). Ključno vlogo je imel pri tem preoblikovanju računalnik, ki se iz svoje prvotne vloge računalnika-stroja rekontekstualizira iz preprostega aparata za manipuliranje podatkov v katalizatorja sintetiziranja števil v oblike (Strehovec, 1994: 168; Gržinić, 1996: 34). Med ključne vzroke za nadaljnje izoblikovanje t. i. postestetске umetnosti, ki v novih razmerah gradi po spremenjenih načelih in vešče sintetizira kibernetiko in umetnost, lahko prištevamo čedalje večjo popularizacijo in dostopnost spleta, do katerega se dostopa s strojno in programsko opremo, zapakirano v čedalje bolj lična ohišja¹ (prim. Davila, 2001; Greene, 2004: 31–53; Murn, 2005: 40).

Za označevanje na novo nastale kibernetične umetnosti je bila prvotno v rabi pestra, a dokaj konfuzna paleta terminov,² a je poleg terminološkega dlakocepstva bistveno predvsem razlikovanje med umetnostjo, ki nastopa *na* spletu (*art on net*), in spletno umetnostjo (*net.art*). Ločevanje ene kategorije od druge je lahko izziv že sam po sebi, v grobem pa lahko rečemo, da gre pri prvi kvečjemu za transformacijo tradicionalnih umetniških oblik po merilu binarnega zapisa (denimo fotografij na spletiščih za gostovanje posnetkov), medtem ko so poglavitne značilnosti spletne umetnosti bolj diverzificirane in se mednje umeščajo dostopnost vsebine, intertekstualnost, interaktivnost, multimedijškost, manko središč reprodukcije in reprezentacije, relativizacija avtorja/ice in/ali izvirnika, hiperpovezave ter medsebojno mreženje (Strehovec, 1994: 25; 2003: 27–8; Murn, 2005; Ćosić v Murn, 2005: 31).

Vzporedno z neizogibno amplifikacijo spleta in pod vplivom spletne umetnosti so počasi stopicljali tudi *subkulturni grafiti*,³ vendar je do potopitve teh uličnih izra-

¹ Termin *računalnik* je nemara postal preveč rigid in skoraj povsem anahronističen: možnost ustvarjanja raznorodnih spletnih vsebin je dandanes prepuščena čedalje več elektronskim aparaturnam – pametnim mobilnim telefonom in uram, dlančnikom, tablicam itd. Pojem računalnik vseeno ohranjam, a ga uporabljam v najširšem pomenu.

² V tuji literaturi beremo o *www art*, *internet art*, *web art*, *net art*, medtem ko se na domačih tleh piše predvsem o spletni, novomedijski, (med)mrežni, medomrežni, internetski, internetni oziroma spletni umetnosti, kot-da-umetnosti.

³ Obravnaval bom zgolj *določene grafito*, torej tiste z zaledjem oziroma provenienco v grafitarski subkulturi, ne pa tudi političnih grafitov v virtualnem svetu. Preboj »digitaliziranih grafitov« (Mikola, 2008: 198) v kibernetični prostor ima svojstveno težo, najbolj v smislu tekstualnih in besedilnih intervencij, kar bi teoretsko najzlahtnejše pojasnjeval *cyberpunk*. S tem sicer zapadamo na spolzko razlaganje grafito kot vsakršne tekstualno-vizualne intervencije (recimo napisa na straniščnih vratih, na klopi v parku), saj grafit omejujemo na dejanje, ki ne upošteva komercialne in ideološke konformnosti, estetske forme, ilegalnosti in konteksta nastanka (glej Velikonja, 2008). Vseeno pa se lahko vprašamo, ali ni napis, ki ga po vdoru na spletne strani za seboj pustijo *white hat* hackerji oziroma hacktivist tipa Anonymous (seveda ob precejšnjem zapostavljanju etosa grafitov), le nekakšna ultimativna oblika politično digitaliziranega »grafito«?

znih oblik v virtualno arhitekturo prišlo postopoma. Proces bom na kratko ošnil skozi tri dopolnjujoče, a simultane stopnje: mehanično oplemenitenje grafitov, kibernetična transformacija grafitov in nazadnje estetska inkorporacija grafitov v virtualnem svetu.

Ko tehnoroka grafitira

Naj spomnim na Walterja Benjamin, ki je doumeval tehnologijo kot instanco, ki omogoča neomejeno reprodukcijo, s čimer se hkrati izgubi avratičnost umetniškega dela: »Celo pri najpopolnejši reprodukciji nekaj odpade: 'tukaj' in 'zdaj' umetnine.« (Benjamin, 1998: 150) Če beremo grafito skozi Benjaminov esej *Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati*, se prej materialni, ekskluzivni grafitarski zapisi (avratična umetnost) končno razprostrejo po kibernetični mreži skozi mnogotere informacijske kanale – torrente, digitalne televizije (glej Grafftv, 2015), webzine, P2P omrežja ipd. – v nešteto popolnih kopij (neavratična umetnost).⁴



Čeprav razmah interneta šele omogoči neomejeno tehnološko reprodukcijo dematerializiranega (umetniškega) dela, se neavratična digitalizacija grafitarskega *praxisa* začne s povsem strojnimi postopki. S produktivno

vzajemnostjo med robotiko in grafiti začno na Inštitutu za praktično avtonomijo v ZDA (Institute for Applied Autonomy, 2009) eksperimentirati že leta 1998, ko javnosti predstavijo svoja dva daleč najodmevnejša projekta, poimenovana *GraffitiWriter* in *StreetWriter*.

Idejna zasnova prvega je sila preprosta: daljinsko voden avtomobilček so opasali s petimi spreji in nanj pritrtili računalniško vezje, ki mu omogoča izpisovanje poljubnega besedila po prepeljani površini. Enako zasnovano, a le nekajkrat dimenzionalno potencirano, so prenesli na *StreetWriter*. Vozeči prirejen kombi je po asfaltu s pomočjo računalnika in večjih količin barve izrisoval poljubne črke

⁴ Določeni poskusi reproduciranja grafitov so seveda obstajali že pred spletno dobo.

in druge preprostejše oblike. Podobno prototipno napravo je leta 2002 zasnoval inženirski dvojec (glej Lehni in Franke, 2009). *Hektor* je deloval kot prenosna naprava, ki po ukazu programskih vrstic izrisuje računalniško podobo na steno, tako da z vrvmi koordinira položaj spreja in obenem iz pločevinke enakomerno razprši barvo. Človeški dejavnik je pri obeh konceptih oklešččen na minimum – na pisanje programa, izbiro zelene podobe in seveda na klik na ukazni gumb.

Večjo udeleženo so zahtevale kreacije Laboratorija za raziskovanje grafitov (Graffiti Research Lab, 2009), pri katerem so skušali združiti odprtokodno programsko opremo, kritične uličarje ter neposredno komunikacijo v javnem prostoru. S številnimi projekti (npr. *LED Throwies*, *High Writer*, *Electro-graf*) so uspešno križali elektroniko, robotiko in grafitarski *praxis*, a daleč najodmevnejši ostajajo »laserski grafiti« (*L.A.S.E.R. Tag*), ki s pomočjo na stavbe usmerjenega projektorja in laserja na pročelja »izrisujejo« zeleno podobo. Tako zasnovano je na Festivalu pomladi leta 2009 uporabil mentor dogodka Luka Frelj, samoopredeljen kot »umetnik[a], ki deluje na področjih računalniškega mreženja, programiranja, odprte kode in spletnega oblikovanja« (Festival pomladi, 2009).

Kanonizacija in privatizacija uličnih kreativnosti na internetu

Četudi se je zgoraj izbranih primerov z »zamajano avtoriteto stvari« (Benjamin, 1998: 151) še vedno držala nekakšna materialna patina, lahko v naslednjem koraku uvidimo usedline umetniškega področja ob uličnih kreativnostih, ki nas nagovarjajo *na spletu*.

Podrobneje si bomo ogledali tri spletna mesta, in sicer *Ekosystem* (ekosystem.org), *Wooster Collective* (woostercollective.com) in *Stickeraward* (stickeraward.info). Izbor teh, ne pa kakšnih drugih spletišč, je eksplicitno subjektiven, a kolikor dopušča tovrstno raziskovanje, najbolj reprezentativen v smislu njihove prepoznavnosti in obiskanosti, saj na grafitarski in streetartistični subkulturni sceni vsi veljajo za najbolj založene.⁵

Za te spletne strani bom skušal pokazati, kako pri obravnavi grafitov in *street*

⁵ Mesečna obiskanost spletišč se od leta 2009 ni bistveno spremenila. Wooster Collective je leta 2009 imel okoli 14.000 obiskovalcev na mesec, oktobra 2015 pa jih je bilo približno 15.000 (enako kot Ekosystem). Od ustanovitve leta 1999 do februarja 2008 je Ekosystem objavil okrog 1300 novic (povprečno 12 novic na mesec), ki so bile pokomentirane 4500-krat (povprečno 41 komentarjev na novico). Na Stickeraward je bilo v obdobju 2005–2009 naloženih 2500 fotografij uličnih kreacij. O obiskanosti strani Ekosystem denimo priča tudi objava na forumu z izborom po upravljavčevem mnenju 35 najboljših *street art* intervencij. V pičlih treh dneh je povezavo kliknilo več kot 100.000 obiskovalcev. Nepričakovan naval je bil obenem vzrok za menjavo novega ponudnika spletnih storitev z zmogljivejšim strežnikom. Do vključno novembra 2015 se je število ogledov prispevka povzpelo na pol milijona (glej Beck, 2007).

arta skoraj do potankosti vsrkajo institucionalne aparate osmišljanja in režime vrednotenja umetniškega področja. Če sta prostor in lokacija ključna elementa, ki oblikujeta komunikacijo in sporočilnost grafitov in *street arta* (Mikola, 2008), se z njihovim vpenjanjem v medmrežje obe dimenziji *načeloma* razrahljata do te mere, da bi se institucionalizaciji lahko izognili, vendar pa, kot bom skušal pokazati, se pripeti ravno nasprotno, saj sledijo in reflektirajo odvisnost obstoječih družbenih razmerij. Ker se distribucija, reprezentacija in konzumiranje grafitov in *street arta* po navadi ne dogajajo kapilarno po rizomatični logiki medmrežja, namesto takšne romantizirane predstave o demokratični in horizontalni diseminaciji kulturnega tokokroga nastopi posredno zgoščanje in reguliranje z razpoložljivimi informacijami – natanko to počno navedene spletne strani s posvajanjem privatizirajoče logike estetske inkorporacije, torej s kanonizacijo, interpretacijo, kulturnimi posredniki, normalizacijo in vsaj še domestifikacijo. Raje kot da bi iskal disonantne značilnosti posamične inkorporativne komponente, jih bom skušal obdelati skozi njihovo prepletenost, komplementarnost in recipročnost, kajti navsezadnje rezultirajo v tistem, kar je Deleuze označil kot reteritorializacijo: vnovič se ujamejo v oblast »bele kocke«, ki se tokrat ogrinja v kibernetiski plašč.

Od leta 1999 delujoči *Ekosystem* je izrecno subjektivno zasnovan, saj ena sama oseba selekcionira fotografije in vse drugo gradivo za objavo na spletni strani. Administrator te in *street artist* s psevdonimom Eko o izbiranju za objavo primernih fotografij zapiše: »Če mi bodo [fotografije uličnih akcij] všeč ali se mi bodo zdele zanimive, se bodo lahko uvrstile v bazo.« (Eko, 2009a) Spet ob drugi priložnosti pravi:

Nimam nikakršnih strogih pravil. Če so mi [fotografije] všeč, jih objavim, če so zanimive ali izvirne ter mi niso pretirano všeč, vseeno obstaja možnost, da jih objavim. Ko jih prejmem od nekoga, ki ga dobro poznam in zadeva ni tako dobra, je še vedno mogoče, da bo šlo skozi. Vse je odvisno tudi od moje volje, količine prejete elektronske pošte in razpoložljivega časa. (Eko, 2009b)

Stopimo do naslednjega spletišča. Na *Wooster Collective* so v podobni maniri nekoč zapisali, da jih »žene samo ena motivacija za urejanje te strani, in sicer deliti z vami stvari, ki nas navdihujejo.« (Schiller in Schiller, 2007) V tem kontekstu ni nezanimljiv podatek, da sta administratorja *Wooster Collective* še kako globoko v marketinškem poslu; Sara Schiller se ukvarja z oglaševanjem nepremičnin, medtem ko je njen partner Marc Schiller zaposlen v spletnem marketingu. Skozi leta sta nabrala nekakšen streetartističen kapital in večkrat nastopala v vlogi posrednikov med streetartistično oziroma grafitarsko sceno in zainteresirano javnostjo. Gostil ju ni samo Tate Modern, povabljeni sta bila celo na posvet v Belo hišo glede vloge umetnosti. Odzvala sta se, rekoč, da »četudi so grafiti prisotni v vsakem mestu po vsem svetu, jih *mainstream* družba nikoli ni priznala kot 'pomembno' umetniško gibanje. Hočeva, da se takšno razumevanje spremeni.« (Schiller in Schiller, 2009a)

Marca 2009 sta inavgurirala celo ustanovitev »kreativne baze podatkov *Wooster Collective*« (Schiller in Schiller, 2009b). Z bazo podatkov sta hotela zbrati na kup informacije o »talentiranih *Wooster* grafitarjih, ki smo jih predstavljali na najini strani (kot tudi tiste, ki jih še nismo). S podatkovno bazo lahko nato lažje priporočiva umetnike, ki so zainteresirani za komercialne projekte«, saj da z njima »skoraj vsak



teden stopijo v stik blagovne znamke in podjetja iz vsega sveta, ki iščejo najine nasvete in priporočila o umetnikih in oblikovalcih za vrsto čudovitih komercialnih in nekomercialnih projektov.« (ibid.)

Še nekaj simptomatičnega se je zgodilo septembra 2008, ko je

po svetovnem spletu zakrožila novica o podvigu ene izmed skupin *Pixadoresov*.⁶ Ti so najprej spisali pamflet, v katerem navajajo, da se borijo »proti trženju, institucionalizaciji in domestifikaciji *street arta* s strani galerij in medijev«. Pamflet so realizirali še praktično: vkorakali so v eno od lokalnih galerij, ki je takrat gostila obsežnejšo razstavo *street arta* in grafitov ter celotno galerijo popisali z grafiti, ki jim pravijo *pixação*.

Wooster Collective je takoj objavil novico (glej Schiller in Schiller, 2008c), podkrepjeno izključno s fotografijami o dogajanju in krajšim citatom pamfleta. Umanjkanje argumentacije so zapolnili že naslednji dan v novici z naslovom *Žalost v zvezi s Sao Paulom* (Schiller in Schiller, 2008d). V vehementni denunciaciji o brezpogojni nedotakljivosti posvečenih umetniških artefaktov etabliranih *street art* in grafitarskih umetnikov ter na drugi strani skorajda blasfemičnem dejanju *Pixadoresov*, je *Wooster Collective* zapisal:

⁶ *Pixadores* (oz. *pichadores*) so iz brazilskih favel izhajajoče skupine grafitarjev, ki jih večinoma sestavlja deprivilegirana mladina nižjega razreda. Pri pisanju grafitov uporabljajo unikatno besedilno tipografijo, imenovano *pixação* oziroma *pichação*, ki je pogosto eksplicitno politično obarvana. Pomembnost napisov se hierarhizirano razvršča, in sicer sorazmerno s pretečimi nevarnostmi grafitiranja; denimo, še posebej značilni so nemalokdaj vratolomni grafiti na večnadstropnih stolpnih, do katerih se povzpnejo brez kakršnega koli varovanja, ali pa se do zelene lokacije brez dodatne opreme spustijo kar po vrvi. Subkulturo prikazuje tudi sijajen dokumentarec *PIXO* (r. João Wainer in Roberto T. Oliveira, 2010).

Kot veliko drugih umetnikov po vsem svetu tudi mi ljubimo brazilsko *street art* sceno. Obožujemo tamkajšnje street artiste in ekipo, ki upravlja [targetirano] galerijo Choque. Štejemo jih za del naše družine. Ko smo prvič videli fotografije iz galerije Choque, smo bili šokirani in neznansko žalostni. Naša srca so bila zlomljena. In vemo za druge – naše prijatelje –, da bi bili ravno tako žalostni in šokirani. Včeraj smo fotografije objavili na spletni strani zgolj iz enega samega razloga, in sicer da bi novico o dogajanju v Sao Paulu delili z našimi prijatelji, ki morda še niso slišali, da se je tako strašno nasilno dejanje sploh pripetilo. Vemo, da bi bili tudi oni šokirani in žalostni. Vemo, da bi izkazali podporo galeriji in umetnikom. [...] Ostali smo brez besed in vemo, da bi tudi drugi onemeli. Šele zdaj se zavedamo, da smo z včerajšnjo tišino pri mnogih, ki nas ne poznajo, morda ustvarili napačen vtis. (ibid.)

Invektiva zoper Pixadores se konča s pozivom na krotko ponotranjenje *umetniškega*: »Podpiramo galerijo Choque in umetnike, ki so razstavljali svoje stvaritve, in obenem upamo, da boste vi storili enako.« (ibid.) Tudi *Ekosystem* jih diskreditira: »Pixadores so očitno izbrali napačno tarčo; razumel bi *taganje* čez oglasne panoje 123 Klana/Nike/Adidasa. Toda pisati čez umetnine drugih umetnikov v majhni galeriji je zame preprosto plehko in bedasto.« (Eko, 2008) Polisemično branje dogodka je bilo potemtakem mogoče vsega skupaj 24 ur: »pravilno« konzumiranje na novo skovane (visoke) »umetnosti« na svoja pleča darežljivo prevzamejo nekateri zakamufilirani in v medmrežju delujoči kulturni posredniki (osebe in posledično spletne strani, ki jih upravljajo). Protežirajoča in estetiška interpretacija digitalnih kulturnih posrednikov o podvigih nekolonizirane ter subverzivne (ulične) kreativnosti se tako popolnoma ujema z diskurzom levomodernističnih teoretikov in kulturnih posrednikov, ki ta diskurz »prenašajo« na umetnostno področje (glej Bulc, 2008).

Za trenutek bom analizo zasukal, kajti binokel obračam diametralno nasprotno

– ne na tisto, kar je gledano, ampak na kogar gleda – na gledalko in gledalca. Občinstvo, ta termin, s katerim ogradimo količkaj kohezivno gručo kulturno zainteresiranih subjektov, je za nas še ena iztočnica za potrjevanje spletne romantizacije, zakaj v strahu pred slepim tava-



njem po medmrežju tudi (pasivno) občinstvo uporablja hitre bližnjice. Ne moremo namreč prezreti dejstva, da, rečeno z Janezom Strehovcem, globalne informacije na spletu »neizmerno rastejo v realnem času in katerih količina daleč presega kakršnokoli realno potrebo po njih in tudi posameznikovo potrebo za njihovo recepcijo.« (Strehovec, 1999: 376)

Spletna platforma, pomenljivo poimenovana *Stickeraward*, je primer, kako se redukcijonira fotografije uličnih stvaritev in nadnje razprostre zasebni monopol. Koncept je sila preprost: vsakdo s povezavo do spleta lahko prek spletnega vmesnika na strežnik naloži fotografijo svoje, na ulico plasirane nalepke. Čeprav se portal samoprezentativno hvali z možnostjo neposredne participacije, pripoveduje njegova zasnova vendarle drugače. Kot razberemo že iz naslova portala, gre za tekmovanje, kdo bo v tekočem letu osvojil naziv kreatorja najboljše nalepke na svetu. Iz vseh prejetih prispevkov se nato šestčlanska *častna komisija* odloči izbrati tri *najboljše*, ki niso le nagrajeni, ampak samodejno vključeni tudi v *razstavo*, sestavljeno iz *najboljših* dospelih nalepk. Absurd postane še večji in vzporednice z galerijskim sistemom eklatantnejše, ko se v letu 2007 na zmagovalne stopničke povzpne fotografija nalepke z napisom PLEASE, DON'T TAKE ME INTO A GALLERY.

Vse zgodnje poskuse arhiviranja efemerne narave uličnih kreativnosti nazadnje v letu 2014 nadgradi še največji internetni mastodont. *Google* (2015) se je virtualne muzealizacije grafitov in *street arta* lotil prek svojega Kulturnega inštituta in razširil spletni depo zadnjega z zbirko, poimenovano kar *Street Art*, na vstopni strani kate-re je zapisano: »Odkrite zgodbe. Pobrskajte po spletnih galerijah, ki gostijo vodilne ulične umetnike in njihova dela.« (ibid.)

V kiberprostoru z digitalnim sprejem v roki

Oglejmo si še ultimativno stopnjo komodifikacije grafitov in *street arta*, kajti kar od njiju ostane, je čisti simulaker. Če je kljub še tako skomercializirani produkciji mogoče zavohati hlape sprejev, uzreti popačen falsifikat sprejanja ali *street arta* (Abram, 2008), od grafitov v računalniških igrah ostane čista simulacija v totalizirajočem smislu.

Četudi se na spletu bohota nemalo zametkov z grafiti obarvanih računalniških iger,⁷ spada *Getting Up: Contents Under Pressure* med bolj sofisticirane izpeljanke. Zasnoval jo je Marc Eckō, človek, ki ni samo dejaven grafitar,

⁷ Spletna igra *Bomb the World* (2009) z večmilijonskim obiskom je ena najbolj dodelanih virtualnih apropiacij grafitarskih elementov. Najdemo še druge: na spletni strani londonskega muzeja Tate je v zavihku, namenjenim otrokom, na voljo aplikacija za digitalno grafitiranje; del pozdravnega sporočila se glasi: »Umetniki, ki delujejo na ulici, prav tako delajo v ateljejih in prirejajo razstave. Preprosto uživajo svobodo pri delu v javnem prostoru na stavbah in z novim občinstvom.« (Tate Kids, 2015) *Graffiti SWAT* (2015) ima slogan, da je »realistično spletno grafitarsko orodje«. *Bomb the World* koherentno inkorporira kopico grafitarskih značilnosti; za ustvarjalca igre je zaslužen nihče drug kot med subkulturno srenjo priznani grafitar Klark Kent.



ampak znanje o grafitarski subkulturi modificirano prodaja na trgu. V letu 2006 izdana igra *Getting Up* domala scela inkorporira intrinzične elemente subkulture: zgodba se dogaja v fiktivni orwelovski metropoli, kjer se glavna figura (stereotipno je grafitar po imenu Trane mlad temnopolti moški) poda na ulico, da bi si podjarmil celotno grafitarsko sceno; med izpisovanjem grafitov ter lepljenjem nalepk in posterjev ga ovirajo represivni organi države, plemenit heroizem pa mu povrh vsega otežujejo še bitke z drugimi grafitarskimi skupinami in posameznimi grafitarji.

Osrednja poanta igre je nekakšna virtualno-ulična aktualizacija zgodbe Davida proti Goljatu – cilj glavnega lika je boj proti skorumpirani mestni oblasti z virtualiziranim »orožjem šibkih« (James C. Scott, 1985) – z grafiti in *street artom*. V promocijski špici igre se tako zavrti junakov *lajtmotiv*: »Vsaka revolucija se začne s sporočilom.«

Kaj nam navrže ta barviti opis igrovja s sprejarskim »odpadnikom« na čelu? Hiperkomodifikacijo komplementarno dopolnjuje virtualna hiperestetizacija grafitov in *street arta*, kar vodi v njihovo popolno depolitizacijo. Stična točka spletne umetnosti in geneze grafitarskega se nahaja ravno tu – pri odklonu od realnega označevalca. Tako »podoba nima [več] nikakršne zveze s katerokoli realnostjo: je svoj lastni čisti simulaker« (Baudrillard, 1999: 15).

Z nečim podobnim se srečamo v virtualnem svetu *Second Life*, kjer nastopi le še bolj slikovit presek grafitarske subkulture, spletne umetnosti in vulgarne komodifikacije.⁸ V »drugem življenju« se ne srečamo zgolj z digitalizirano kopijo umetniškega, za kar so recimo navdušenci nad Banksyjem poskrbeli tako, da so zidove v *Second Lifu* oplemenitili s šablonami in postavili galerijo z njegovimi stvaritvami. Dogaja se perverznejša različica: posamičen avatar lahko nadgradimo s funkcijo grafitiranja. Sprogramirana storitev, s katero avatarju omogočimo virtualno »grafitiranje«, je kakopak plačljiva, stane 500 Linden dolarjev (približno dva ameriška dolarja).

⁸ Argumentu bi morda nekateri oporekali, saj je *Second Life* v lasti korporacije in se glede na splet nujno ne kategorizira kot javna sfera; prav zato *Second Lifa* (in dogajanje v njem) določeni avtorji/ce ne štejejo za spletno umetnost. Glej denimo Teo Spiller, 2008.

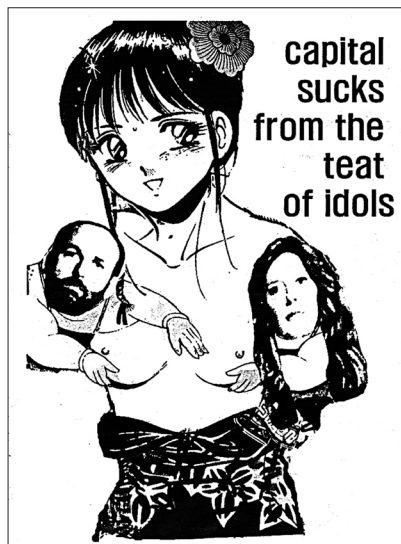
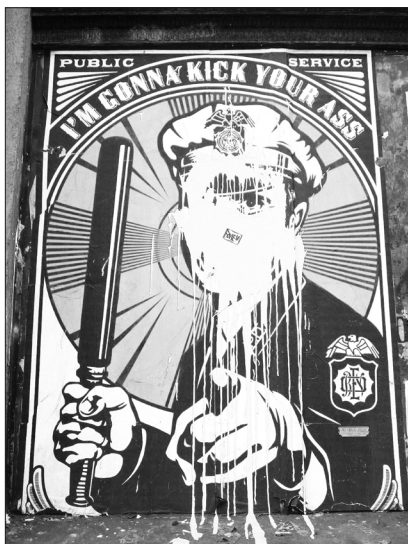
Zato se s priklopljanjem »elektroniziranih« grafitov na kibernetško igralno hrbtnjačo kvečjemu ohrani sfabriciran *mimesis*; dovršena nemoteča forma in nevtralizirana dobrina hkrati igra lukrativno figuro v množično proizvedeni industriji t. i. zabavne elektronike. »Prevara torej ni v tem, da kulturna industrija servira zabavo, temveč da kvari veselje s poslovno ujetostjo v ideološke klišeje kulture, ki likvidira samo sebe.« (Adorno in Horkheimer, 2002: 155)

Ulica maha nazaj

Inkorporativna matrica zadnjih otočkov kreativnosti, ki izhajajo iz produktivnih križišč (bolj ali manj) estetske ustvarjalnosti, subpolitik, subkultur ali drugih marginalnih skupin, je v prispevku potekala na primeru specifičnih grafitov in *street arta*, ki so potovali na splet. Četudi splet *per se* dopušča načeloma horizontalen dostop do (subverzivne) kreativnosti, informacijski kanali vsemu navkljub posvajajo značilnosti kapitalističnega umetniškega sistema, katerega imanenca je iskanje in reklasificiranje novih kreativnih formacij. »Kar se upira,« zapišeta Adorno in Horkheimer (2002: 144), »sme preživeti samo tako, da se pridruži. Ko ga kulturna industrija registrira v njegovi različnosti, že spada zraven.« Marina Gržinić (1996: 146), povzemajoč Krokerja in Cooka, imenitno strne, da je »umetnost, razumljena [...] kot najbolj konstitutivna za delovanje poznega kapitalizma, na način estetizacije ekscesa, najbolj razvita blagovna oblika. Zato je institucija umetnosti ideološki sokrivec nenehne kapitalistične reprodukcije blagovne oblike in tudi celotnega procesa oblikovanja estetizirane rekomodifikacije«. Zato Marxove trditve »[k]apital je mrtvo delo, ki oživlja le po vampirsko, z vsrkavanjem živega dela, in živi toliko bolj, kolikor več ga vsrkava« (Marx, 2012: 192) ni težko aplicirati na sistem umetnosti. Vampirizem umetnosti je še kako priročna metafora, s katero lahko mislimo mašinerijo sodobne umetnosti in njenega majestetičnega mecena – kapitalizma: čeravno so bile dotlej žrtve še tako nedolžne (v smislu naivnosti, nenevarnosti in nekoloniziranosti), tega nikakor ni mogoče več trditi, ko podležejo avtoritarnemu izsesanju lastne (presežne) vrednosti v toku ekspanzije črne luknje umetnosti, s katero regenerira svojo reprodukcijo.

Kako razreševati zgornjo resignativno aporijo? Deleuzove linije pobega od produkcije presežnega dela (in posledično od dajanja možnosti kapitalu za največje mogoče vsrkavanje, kot bi rekel Marx) nemara ne smemo iskati med samooklicano alternativo v umetnostnem, temveč se raje pomujati neposredno na mestu, kjer politično nekastrirana alternativa nastaja, torej v prestrezanju (uličnih) kreativnosti *in vivo* namesto *in vitro*. Ulične ustvarjalnosti v svojem *modus vivendi* so morda scefane, protislovne, kaotične, neposredne, vulgarne, nekorektne, pravopisno šepave in še marsikaj bi se našlo, a ravno zato od vsakogar zahtevajo odprtost, senzibilnost, refleksijo in kritičnost.

V ozračju, kjer se umetnost razume skozi *camero obscuro* nacionalne



države (s pripadajočimi institucijami, razpisi, nagradami, članstvi), korporativizma (vštevši finančna pokroviteljstva, subvencije, štipendije) ali ne nazadnje v kombinaciji akumulirani in rezultirani v neoliberalnem kapitalizmu, ki brez kanca sramu odkrito steguje svoje pohlepne lovke po spletu, iščemo natanko tiste ulične kreativnosti, ki niso že *a priori* obsojene na oropanje lastnega bistva ali zapostavljene prav zaradi slednjega, kot se je to vzporedno s prej omenjenimi *Pixadoresi*, pripetilo še anonimnim *The Splasher*. Posamezniki in posameznice iz skupine *The Splasher* so na newyorških ulicah leta 2006 in 2007 polivali barvo (in s tem »iznakazili«) stvaritve komercialnih street artistov tipa Banksy, Swoon, Neckface, WK Interact in Os Gêmeos.

Tovrstni ulični ikonoklazem so želeli po vzoru brazilskih somišljenikov izvesti še na otvoritvi umetniške razstave enega najbolje plačanih grafitarjev na svetu Sheparda Faireya alias OBEY. Spodletela akcija⁹ je bila povod za natis 16-stranskega manifesta s provokativno naslovnico. Na njej je z barvo poškrabljen ulični poster Faireya in napis »if we did it, this is how it would've happened«. V manifestu niso prizanesli niti paru Schiller in njenemu *Wooster Collective* (glej sliko). Končujem s citatom izpod peresa *The Splasher*, ki me neposredno navaja na misel Mihaila Bakunina o tem, da je destruktivna strast takisto že kreativna strast:

⁹ Incident se je končal z aretacijo enega od članov *The Splasher*. Jamesu Cooperu so v galeriji preprečili sprožitev smrdljive bombe, pozneje pa je bil obtožen vrste reči: požiga tretje stopnje, namernega ogrožanja, postavitve lažne bombe, kaznivega posedovanja orožja, napada in nezakonitega ravnanja (glej Moynihan, 2007).

Umetnost je političarka naših čutov: ustvari udeležence in občinstvo, agente in množico. Prava kreativnost je radostna destrukcija te hierarhije; je neposredna aktualizacija naših hrepenenj. Poželenje po destrukciji je kreativno poželenje. Prav vsi smo sposobni neposredno manifestirati svoja hrepenenja, osvobojena reprezentacije in komodifikacije. (The Splasher Manifesto, 2007: 7)

Literatura

- ABRAM, SANDI (2008): Komodifikacija ter komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulice prek galerije do korporacij. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (231/232): 34–49.
- APPADURAI, ARJUN (1986): Introduction: commodities and the politics of value. V *The Social Life of Things*, A. Appadurai (ur.), 3–63. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAUDRILLARD, JEAN (1999): *Simulaker in simulacija: Popoln zločin*. Ljubljana: Študentska založba.
- BECK (2007): #My street-art 2007 TOP 35. Dostopno na: <http://www.ekosystem.org/forum/viewtopic.php?t=4689> (1. november 2015).
- BENJAMIN, WALTER (1998): Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati. V *Izbrani spisi*, L. Kreft in B. Bibič (ur.), 145–176. Ljubljana: Studia humanitatis.
- BOBNIČ, ROBERT IN SANDI ABRAM (2008): Barbarsko koloniziranje in civilizirano dekoriranje urbane krajine: medijska reprezentacija grafitiranja in street arta. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (231/232): 212–240.
- BOMB THE WORLD. Dostopno na: http://www.bombtheworld.net/index_sf.php (1. maj 2009).
- BULC, GREGOR (2008): Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (231/232): 73–92.
- COLNER, MIHA (2008): Vstop institucionalne umetnosti v polje street arta in grafitarstva. Primer Graza in Kaliningrada. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (231/232): 60–72.
- DAVILA, AMY (2001): Cultural Logic in Cyberspace: Web Art & Postmodernism. *Kunsttexte.de, Sektion KunstMedien* (1): 1–6.
- EKO (2008): *Brez naslova*. Dostopno na: <http://vitostreet.ekosystem.org/2008/09/30-pixadores-envahi-la-galerie-choque-cultural/#comment-281> (1. november 2015).
- EKO (2009a): *Brez naslova*. Dostopno na: <http://home.ekosystem.org/post/46675449417/contact> (1. november 2015).
- EKO (2009b): *Conversation avec EKO*. Dostopno na: <http://web.archive.org/web/20090809112832/http://junknews.ekosystem.org/2009/04/conversation-avec-eko/> (1. november 2015).
- FAJT, MATEJA IN MITJA VELIKONJA (2006): Ulice govori / Streets are Saying Things.

- Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo (223): 22–29.
 FESTIVAL POMLADI. Dostopno na: <http://www.festivalpomladi.com/SpremljevalniProgram.html> (8. maj 2009).
- GOOGLE (2015): *Google Art Project. Street Art*. Dostopno na: <https://streetart.withgoogle.com/en/> (1. november 2015).
- GRAFFITI RESEARCH LAB. Dostopno na: <http://www.graffitiresearchlab.com/blog/> (1. november 2015).
- GRAFFTV. Dostopno na: <http://www.graff-tv.com> (1. november 2015).
- GREENE, RACHEL (2004): *Internet Art*. London: Thames & Hudson Ltd.
- GROYS, BORIS (2002): *Teorija sodobne umetnosti (izbrani eseji)*. Ljubljana: Študentska založba.
- GRŽINIČ, MARINA (1996): *V vrsti za virtualni kruh: čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*. Ljubljana: Sophia.
- HORKHEIMER, MAX IN THEODOR ADORNO (2002): *Dialektika razsvetljenstva: filozofski fragmenti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- INSTITUTE FOR APPLIED AUTONOMY. Dostopno na: <http://www.appliedautonomy.com/index.html> (1. maj 2009).
- LEBARIČ, VASJA (2008): Grafiti + institucija = šminka. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (231/232): 55–59.
- LEHNI, JÜRGIN ULI FRANKE (2009): *Hektor*. Dostopno na: <http://juerglehni.com/works/hektor/> (1. november 2015).
- MARX, KARL (2012): *Kapital: kritika politične ekonomije*. Ljubljana: Sophia.
- MIKOLA, MAŠA (2008): Mesto pretrganih podob: prostorskost, lokaliteta in poetika urbanih intervencij. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (231/232): 194–205.
- MOYNIHAN, COLIN (2007): *As Street Art Goes Commercial, a Resistance Raises a Real Stink*. Dostopno na: <http://www.nytimes.com/2007/06/28/arts/design/28stin.html?pagewanted=all> (1. november 2015).
- MURN, TINE (2005): *Net.art - interaktivna umetnost?* Diplomsko delo. Ljubljana: FDV.
- O'DOHERTY, BRIAN (1986/1976): *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- SCHILLER, MARC IN SARA SCHILLER (2007): *A Quick Note From The Wooster Collective*. Dostopno na: <http://www.woostercollective.com/post/a-quick-note-from-the-wooster-collective> (1. november 2015).
- SCHILLER, MARC IN SARA SCHILLER (2009a): *Wooster In The White House – An Explanation*. Dostopno na: <http://www.woostercollective.com/post/wooster-in-the-white-house-an-explanation> (1. november 2015).
- SCHILLER, MARC IN SARA SCHILLER (2009b): *Annoucement: Submit Your Portfolio To The Wooster Collective Creative Database*. Dostopno na: <http://www.woostercollective.com/post/annoucement-submit-your-portfolio-to-the-wooster-collective-creative-databa> (1. november 2015).
- SCHILLER, MARC IN SARA SCHILLER (2008c): *Looks like things are heating up in Sao Paulo*

- Dostopno na: <http://www.woostercollective.com/post/looks-like-things-are-heating-up-in-sao-paulo> (1. november 2015).
- SCHILLER, MARC IN SARA SCHILLER (2008d): *Sadness about Sao Paulo*. Dostopno na: <http://www.woostercollective.com/post/sadness-about-sao-paulo> (1. november 2015).
- SCOTT, JAMES C. (1985): *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven: Yale University Press.
- SPILLER, TEO (2008): *My opinion about Second life*. Dostopno na: <http://www.s-p-i-l-l-e-r.com/3D/besedila/sucks.html> (1. maj 2009).
- STREHOVEC, JANEZ (1994): *Virtualni svetovi: K estetiki kibernetične umetnosti*. Ljubljana: Sophia.
- STREHOVEC, JANEZ (1998): *Tehnokultura – Kultura tehna*. Ljubljana: Študentska založba.
- STREHOVEC, JANEZ (1999): Teorija posebnih učinkov. Baudrillardovi pogledi na tehnološko modelirane realnosti. V *Simulaker in simulacija: Popoln zločin*, J. Baudrillard, 355–389. Ljubljana: Študentska založba.
- STREHOVEC, JANEZ (2003): *Umetnost interneta: umetniško besedilo in besedilo v času medmrežja*. Ljubljana: Študentska založba.
- TATE KIDS (2015). Dostopno na: <https://kids.tate.org.uk/games/street-art/> (1. november 2015).
- THE SPLASHER MANIFESTO (2007): *if we did it, this is how it would've happened*. Dostopno na: <http://www.nytimes.com/2007/06/27/arts/design/28splasher.sidebar.html?ex=1340856000&en=b692374cc2293497&ei=5124&partner=permalink&expod=permalink> (1. november 2015).
- VELIKONJA, MITJA (2008): Politika z zidov. Zagate z ideologijo v grafitih in street artu. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* (231/232): 25–32.

Ko se oglas pritihotapi na ulice v obliki grafita¹

Abstract

Advertisement masked as graffiti

»Cool hunting« is a widely used practice within the advertisement industry, often used in order to achieve commercial success. The following article aims to present the use of sub-cultural symbols and values within the realm of advertisement, by highlighting various examples and social events, which has led to an increase of graffiti being utilised in marketing and communication campaigns. Companies not only exploit the aesthetics associated with graffiti, but also its role in representing an alternative subculture that is based on a value system celebrating activism, freedom, protest and fun. By connecting these alternative associations to their own image, corporate entities are exploiting various youth cultures as way to increase profit and commercial success. Through the process of hijacking this particular visual subculture, graffiti and street art lose their main purpose and identity–rebellion–and can be only seen as a form of outdoor advertising.

Keywords: graffiti, advertising, »cool hunting«

Tea Dežman is a student of Marketing Communications and Public Relations at the Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana. (dezman.tea@gmail.com)

Povzetek

Cool hunting oz. lovljenje trendov je danes pogosta strategija oglaševalcev, kamor prištevamo tudi uporabo (komercialnega) grafita za oglaševalske akcije v želji po doseganju čim boljših prodajnih rezultatov. Pričujoče besedilo problematizira uporabo subkulturnih simbolov in vrednot v oglaševanju ter s primeri prikaže čedalje pogostejšo uporabo grafita v tržno-komunikacijskih kampanjah. Oglaševalci poleg oblike uporabijo grafit predvsem kot nosilca subkulturnih vrednot, kot so aktivizem, protest, svoboda in zabava, ki ga z vključitvijo v vizualno podobo oglasa kolonizirajo, mu izperejo vrednote ter lansirajo trend. Gre za absorbcijo, saj korporativna komercialna naravnost v svojem bistvu ne more imeti poslanstva in vrednot subkultur. Grafiti in ulična umetnost z uporabo v marketinške namene izgubijo svoj prvotni namen – upor.

Ključne besede: grafit, oglaševanje, *lovljenje trendov*, *Moč besed*

Tea Dežman je študentka tržnega komuniciranja in odnosov z javnostmi na Fakulteti za družbene vede Univerze v Ljubljani. (dezman.tea@gmail.com)

¹ Članek je nastal na podlagi avtoričinega diplomskega dela *Uporaba subkulturnih elementov in simbolov v oglaševanju na primeru komercialnega grafita*.

Uvod

Na ulicah urbanih središč smo ves čas obkroženi z vizualnimi sporočili, ki krojijo utrip in podobo mest. Najbolj opazni so zagotovo množica najrazličnejših oglasov in zidovi, porisani z ulično umetnostjo, najpogosteje grafiti. Oglaševanje in grafit sta v svoji namembnosti antagonistična; prvi je glasnik dominantne ideologije, ekonomskega sistema in kapitalističnih vrednot, drugi pa upora proti hegemoniji in uveljavljenim družbenim normam. Toda čedalje pogosteje lahko zasledimo tudi njuno prepletanje. Njuno srečanje je lahko tudi izraz upora v primeru, ko grafitar spremeni pomen oglasa² in s spremenjenim sporočilom poziva, denimo, k bojkotu korporacij ipd. (Adbusters, 2016). Širši okvir tega besedila se osredinja predvsem na drugo vrsto križanja *street arta* oziroma grafitiranja in oglaševanja, ko velike organizacije in korporacije skozi oglaševanje grafit uporabijo kot podporni element tržnega komuniciranja.

Medtem ko so bili grafiti v javnem diskurzu in medijskih reprezentacijah v Sloveniji sprva nezaželeni, razumljeni kot vandalizem, znak uporništvstva in izraz nezadovoljstva (Abram in Bobnič, 2008: 219), danes ulična umetnost ni več zgolj delo uporniške subkulture. Del javnosti je tudi pri nas čedalje bolj naklonjen ideji grafitov kot umetnosti,³ prirejajo se delavnice in prireditve, s katerimi mesta z grafiti spodbujajo kreativnost mladih in lepšajo videz ulice – seveda samo pod pogojem, če takšni posegi upoštevajo zakonsko regulacijo (ibid.: 228). Umetniki, ki se izražajo skozi formo grafitov so čedalje bolj priznani in popularni, njihova dela dosegajo visoke cene, svoj prostor pa so dobili tudi v etabliranih umetniških institucijah. Tudi v Ljubljani je kar nekaj prostorov namenjenih legalnim poslikavam, najopaznejše skupine grafitarjev pa so z umetniškimi projekti vstopile v prostore galerij in muzejev. Kot navaja Abram v članku *Komodifikacija ter komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulic prek galerij do korporacij*, segajo začetki vključevanja grafitov v umetnost pri nas v devetdeseta leta s skupino R Irwin S, razstave skupine Strip Core (Zrinski v Abram, 2008: 39) in prihodom nove generacije ob prelomu tisočletja, ki se je približala konceptu grafitarske subkulture. Ob tem je treba poudariti, da so slovenski grafitarji večinoma izhajali predvsem iz umetniških krogov in ne iz izrinjenih, socialno šibkih slojev, kot denimo v ZDA (ibid.: 39).

V besedilu bom opisala družbeno dogajanje in stanje, ki je privedlo do uporabe grafitov v oglaševanju, z analizo kampanje *Moč besed*, ki ga je za Telekom pripravilo podjetje Pristop, pa poskušala opozoriti na problematičnost takšnega oglaševa-

² *Culture Jamming* je komunikacijski poseg na semiotični ravni, ki sproži izsiljen konflikt med večinoma nasprotujočimi si sistemi simbolov, ki praviloma obrne logiko dominantnega diskurza proti samemu sebi (Vodeb, 2008: 79).

³ Prva večja razstava subkulturnih grafitov v Mednarodnem grafičnem likovnem centru v Ljubljani leta 2004 uvršča grafit v visoko umetnost, iz analiz medijskih objav pa je razviden diskurz s pozitivno konotacijo, ki jo je bilo mogoče pred tem zaslediti le na festivalih ali legalnih delavnicah grafitiranja (Abram in Bobnič, 2008: 229).

nja. Skozi prikaz in analizo primerov bom ugotavljala, kje in kdaj se oglaševanje poveže z grafitom in zakaj utegne biti takšen poseg oglaševalcev v okolje sporen. Poskušala bom odgovoriti na vprašanje, kdaj je uporaba grafita v oglaševanju problematična zaradi prevzema same oblike in še bolj zaradi sporne sporočilnosti, ter na primeru poslikave v kampanji *Moč besed* identificirati razloge za odločitev oglaševalcev, da v komunikacijskih akcijah uporabijo izraz (mladinskih) subkultur.

Lovljenje trendov, oglaševanje in grafit

Kljub poskusom *mainstreamizacije* grafiti še vedno veljajo za izraz upora in alternativnega, povezanega predvsem z urbano, mlajšo populacijo, zato so zanimivi tudi za oglaševalce, ki se v množici prodajnih strategij želijo diferencirati in se čim bolj približati ciljnim javnostim. Podjetja skušajo potrošnike prepričati, da z nakupom pridobijo predvsem tisto, kar jih dela drugačne, trendovske in pripadnike »kul« populacije. Marketinški strokovnjaki so ves čas na preži za novimi trendi, s katerimi bi se približali potrošnikom, jih nagovorili na njim čim bolj poznan način in jih prepričali, da se bodo z njihovimi izdelki počutili dobro, izpolnjene in zaželeno. Lovljenje trendov oz. *cool hunting* je postalo ena glavnih strategij podjetij na trgih, kjer prevladujejo mlajši potrošniki. Glavna značilnost trenda naj bi bila avtentičnost in lasten, osebni izraz. Trendovski posamezniki so ves čas na lovu za novim, svežim in evokativnim. So ekstrovertirani in družbeno sprejeti, takšno željo po trendovskem izrazu pa lahko pripišemo predvsem najstnikom in mlajši populaciji med dvajsetim in tridesetim letom starosti. Medtem so bile nekoč statusni simboli predvsem materialne dobrine, so te danes vseprisotne in kakovostno podobne, izbiramo jih na podlagi osebnega (dobrega ali slabega) okusa (Southgate, 2003: 174), pri čemer bodo tisti z velikim kulturnim kapitalom, ki je močno odvisen od družbenega razreda in izobrazbe, s svojo kulturno porabo določali, kaj je dober in kaj slab okus. Domnevamo lahko, da sta umetnost in kulturna poraba (danes) predvsem v funkciji vzdrževanja razredne nemobilnosti in družbenih razlik (Bourdieu, 1984: 18–24), posamezniki iz višjih družbenih slojev in kapital pa določajo, kaj je trendovsko. »Biti kul« lahko razumemo kot striktno potrošniški pojav in izum korporacij, ki distribuira trende prek medijev in oglaševanja. Nenehno spreminjanje trendov je sestavni del kapitalističnega sistema, ko ni dejansko pomembno, kaj in kdaj je nekaj trendovsko, dokler le uspe ohranjati potrošniško logiko in prinaša zaslužek (Lasn v Heath in Potter, 2005: 195).

Kontrakulturna gibanja so že v 60. letih prejšnjega stoletja začela zavračati tradicionalne vrednote in dominantne sisteme. Medtem ko je bilo študentsko gibanje v socialistični Jugoslaviji kritično predvsem do »izdaje« vrednot revolucije (Tomc, 1989: 116), sta bila v zahodnih državah kot glavna vzroka upora med mladimi prepoznana potrošništvo in kapitalizem. V želji po ohranitvi uspešnega poslovanja so se morala podjetja in z njimi oglaševalci spremembam prilagoditi in usmeriti fokus

iz prodajanja statusa in statusnih simbolov v prodajo drugačnega, alternativnega in trendovskega (Leiss in dr., 2005: 316). Tako lahko že v času progresivnih gibanj v 60. letih prvič opazimo izdelke, kot so Volkswagnova vozila in sandali Birkenstock, ki so jih razglasili za alternativne, saj naj bi sporočali upor proti potrošništvu, toda prav z množično uporabo so postali del množične kulture, proti kateri so se gibanja borila (Heath in Potter, 2005). Danes vemo, še bolj pa se tega zavedajo podjetja, da se morajo v poplavi različnih izdelkov in močne konkurence izdelki razlikovati in izstopati, zato oglaševalci uporabljajo čedalje bolj, kot sami pravijo, kreativne in zanimive, pogosto pa tudi etično dvomljive načine promocije in tržne komunikacije. Oglaševanje pogosto sproža polemike, predvsem moralistične, saj je oglaševanje manipulativne narave, ker ima veliko moč vplivanja na potrošnike ter spodbuja željo po potrošniških dobrinah. Kljub uveljavljeni definiciji oglaševanja,⁴ ki nima neposredno negativne konotacije, pa je pogled na oglaševanje kot na zgolj posrednika sporočil podjetja o njegovi dejavnosti in izdelkih ter storitvah pogosto dvomljiv.

Oglaševanje in grafiti po svetu

Razlogov za komercialno uporabo grafita je več. Poleg lovljenja trendov in grafita kot oblike, ki jo je mogoče uporabiti za oglaševanje, ter splošne popularizacije in prepoznavanja umetniške vrednosti ulične umetnosti je pomemben dejavnik, ki je pripomogel k razmahu komercialnih grafitov, tudi čedalje večje prepoznavanje kritične javnosti, da je okolje vizualno prenasičeno z oglasi, zaradi česar so v številnih državah omejili ali celo povsem prepovedali zunanje oglaševanje. Medtem ko se večini oglasov lahko izognemo s preklpom televizijskega kanala, obrnjene strani v reviji ali namestitvijo vtičnika za blokiranje oglasov na spletu, pa je zunanje oglaševanje prisotno na vsakem koraku. In nič drugače ne deluje grafit v funkciji oglasa. Najbolj znani primer rešitve problema prenasičenosti javnega prostora z oglasi je brazilsko mesto Sao Paulo, kjer so leta 2006 popolnoma prepovedali zunanje oglaševanje.⁵ Po sprva ostrem nasprotovanju oglaševalcev danes tako rekoč nihče več ne oporeka prepovedi. Po podatkih ankete, objavljeni leta 2011 (Kramberger in Djukić, 2011: 158), velika večina prebivalcev bolj uživa v mestu brez oglasnih površin in meni, da se je kakovost življenja v mestu izboljšala. Sao Paulo je bil prvo večje mesto, ki je sprejelo takšne ukrepe in tako postal inspiracija, vzor in primer dobre

⁴ »Oglaševanje je plačana, skozi medij posredovana oblika komunikacije prepoznavnega izvora, oblikovana, da prepriča prejemnika, da nekaj stori bodisi takoj bodisi v prihodnosti.« (Richards in Curran, 2002: 74)

⁵ V Sloveniji resnejše regulacije zunanjega oglaševanja še ni bilo, nastajajo pa pobude, kot je Plakatopolis (Oglaševanje na tehtnici, 2014) ali inštitut Danes je nov dan s projektom Prostopid (danes-jenovdan.si, b. d.), ki opozarjajo na problematiko onesnaževanja okolja s prenasičenostjo oglasov.

prakse za druga mesta, ki se v čedalje večji meri odločajo za regulacijo zunanjega oglaševanja, saj tako pripomorejo k bolj uravnoteženi podobi urbanega okolja (ibid.: 158). Toda po prepovedi zunanjega oglaševanja so marketinško-komunikacijske agencije kmalu našle nove načine umestitve oglasov v prostor, pri čemer je grafit postal sivo polje regulacije in se, četudi je komercialen in v funkciji oglasa, lahko izogne ostrim pravilom prepovedi. Velike poslikave na zidovih Sao Paula na prvi pogled morda ne delujejo kot oglas, ob natančnejšem pogledu pa je mogoče razbrati logotip podjetja, ki je finančno podprlo izdelavo muralov,⁶ s čimer se je znamka kljub prepovedi oglaševanja subtilno ponovno umestila v okolje.

Problem komercialnih grafitov je povezan tudi z gentrifikacijo⁷ sovesk, ki zaradi urbanega in alternativnega utripa ter sloga življenja stanovalcev začne privlačiti »lovilce trendov« in posledično ponuja možnosti za razcvet oglaševanja v preobleki *street arta*. Primer tega so nekateri predeli znane berlinske četrti Kreuzberg, ki so v zadnjih letih postali izrazito »hipsterski«.⁸ Primer komercialne rabe grafita je bila oglaševalska akcija za mobilno podjetje Ogo, v kateri so zidove Kreuzberga čez noč poslikali z grafiti in polepili z nalepkami prepoznavne maskote podjetja – robota. Avtorji kampanje so pozneje povedali, da niso želeli, da bi bil Ogo prepoznan kot še ena korporacija, predstaviti so ga želeli kot mladostno in alternativno znamko, lokalni grafitarji pa so več teh grafitov kmalu prerisali ali drugače priredili (Fuchs, 2008). V marketinškem jeziku pojav imenujejo »gverilski marketing«, opozoriti pa je treba, da takšen »izumetničen falsifikat sprejanja ali *street arta* trči v finalizirano obliko blagovnega fetišizma, ki meji že na perverzno soočenje z grafiti in street artom. Kar ostane, je čista simulacija, oblika brez vsebine, kalup, ki je samemu sebi namen.« (Abram, 2008: 46)

Oglaševanje in grafiti v Sloveniji

Podjetja in organizacije, tako po svetu kot doma, v oglaševanju pogostokrat nagovarjajo potencialne kupce skozi kulturo, vizualne podobe v njihovih kampanjah pa niso le vizualni posnetki podjetja ali izdelka, temveč kažejo predvsem čustva in videz, ki naj bi ga potrošnik pridobil z uporabo njihovih izdelkov.

Podjetja tako ne proizvajajo in prodajajo več izdelkov, temveč predvsem znam-

⁶ Termin za stensko poslikavo, uporabljen večinoma za legalne grafite, na katerih je po navadi dodelano tudi ozadje in je delo večjega števila grafitarjev ali včasih tudi drugih avtorjev, večjih risarja. Mural je oznaka za naročene ali komercialne grafite kot tudi druge legalne poslikave (Časopis za kritiko znanosti, 2008: 20).

⁷ O problematiki, razlogih in razvoju gentrifikacije glej Zukin, 2010.

⁸ Zanimiv je primer enega najbolj znanih berlinskih grafitov, ki sta ga sama avtorja Blu in JR prebarvala s črno barvo, saj je nujno delo izražalo prav to avtentičnost in trendovsko podobo Kreuzberga, ki še pospešuje gentrifikacijo (Henke, 2014).

ke, ki gradijo in utrjujejo njihovo podobo (Klein, 2004: 26). Težnja oglaševanja je ujemanje z življenjskim slogom ciljne javnosti in vstop v vsakdanje življenje mlajše populacije z intenco, da prodajo način življenja, vrednote, ideje, videz (ibid.: 42). V Sloveniji lahko grafite v oglaševalskem sporočilu zasledimo v več oblikah. Pogosto gre za uporabo grafitarske tipologije kot podpornega elementa v komuniciranju znamke, ki s tem želi pritegniti mlade, ali pa se grafit pojavlja kot imitacija avtentičnega na zidovih ulic – ta primer bom podrobneje opisala pozneje. Seveda pri tem ne gre le za vizualni element, ampak odločitev za uporabo grafita v oglaševanju sporoča, kot v primeru storitve Akeš Abanka,⁹ tudi urban življenjski slog, privlačnost storitve za mlade in razumevanje potreb mladih pri bančnem poslovanju. V tem konkretnem primeru, v katerem so oglaševalci združili banko kot simbol



Facebook stran trgovine Tuš (Vir: <https://www.facebook.com/tusslovenija/photos/a.184644561546221.47967.180944518582892/1097406350270033/?type=3&theater>)

kapitalizma in subkulturo kot prostor kritike in upora proti komercializaciji, gre predvsem za privabljanje in intenco, da storitev banke z motivom grafita postane privlačnejša in bolj *kul* od praktično enakih ali zelo podobnih storitev drugih bank.

Zanimiv je tudi primer komuniciranja na družbenih omrežjih trgovske znamke Tuš, kjer v akcijski ponudbi za mlade prav tako vabijo z grafitarsko tipologijo. Na ravni denotacije gre tako zgolj za opis in povabilo študentom k nakupu v trgovinah Tuš, na ravni konotacije pa ne označajo zgolj študentske akcije, ampak z uporabo subkulturalnega elementa grafitarstva tudi to, da so *kul* znamka.

Grafite ali značilno grafitarsko tipologijo oglaševalci uporabljajo za nagovor mladih, ki naj bi jim bil takšen vizualni izraz blizu, saj se domnevno lahko identificirajo z vrednotami in sporočilnostjo grafitov. Pomemben vsebinski del vizualne podobe oglaševanja, katerega ciljna skupina so mladi, je

⁹ Abanka je v času od pisanja tega članka do njegove redakcije umaknila oglas s Facebook strani, še prej pa uredništvu ČKZ zavrnila prošnjo za objavo fotografije oglasa (op. ur.).

tudi odnos do okolja, kulturnih praks, umetniških intervencij in subkultur, ki se pojavljajo v mestu. Z uporabo praks, oblik in vrednot subkultur v oglaševalske namene, si podjetja te prilaščajo in izkoriščajo za komercialne namene, s čimer jih razvrednotijo, saj ne podjetja ne oglaševalska panoga že zaradi svoje prodajne oziroma dobičkonosne naravnosti in korporacijskega ozadja te vrednote in ideje težko delijo.

Pri uporabi ulične umetnosti in grafitov v oglasnem komuniciranju najbolj izstopata oglasa za mobilni paket Itak (Telekom) in Orto (Simobil), ki sta namenjena populaciji med 15. in 30. letom starosti. Paketa sta izrazito usmerjena na mlade, celotna komunikacija poteka v slengu mladih – že pri samem imenu –, vizualna podoba je urbana in lahko rečemo, da predstavlja vse, kar naj bi bila mlada, zabavna, alternativna in trendovska oseba. V teh kampanjah tudi grafit ni nikoli uporabljen jasno in odkrito kot oglas; na prvi pogled morda ne deluje kot plačana oblika komunikacije, vendar imajo grafiti, kot bom pozneje videli na primeru kampanje *Moč besed* po okriljem znamke Itak, pomembno vlogo v grajenju zavesti o blagovni znamki.

Analiza primera kampanje *Moč besed*

Kampanja *Moč besed* se je zagnala spomladi 2014. Pobudnika sta bila Telekom Slovenije v partnerstvu z Zvezo prijateljev mladine. Kampanja je potekala v okviru blagovne znamke Itak, mlade pa naj bi opozarjala na spletno nadlegovanje ter jih opremila s številnimi orodji za brezskrbno digitalno življenje:

Ker vsak izmed nas s svojo komunikacijo na spletu soustvarja virtualno okolje, imamo moč, da ga tudi izboljšamo. Zato smo rekli »ne« spletnemu nadlegovanju, pri tem pa nikakor nismo bili sami. Podprlo nas je več kot 8.000 posameznikov na družbenih omrežjih, več kot 20 nevladnih organizacij iz vse Slovenije ter več kot 30 medijskih osebnosti; mnogi med njimi so objavili svoj unselfie s pozitivnim sporočilom.

S pobudo pa se nismo ustavili v digitalnem svetu. Urbani umetniki Teoson, Veli in Amon in 1107 Klan so unikatno porisali tri stene na ulicah v Ljubljani, Mariboru in Kopru, besedilo za mural pa so prispevali podporniki na družbenih omrežjih #MocBesed.

Moč besed nadaljuje s prizadevanji za bolj kakovostno medvrstniško komunikacijo, zato mladim ponuja informacije, namige in aktualne vsebine za izboljšanje nastopa na družbenih omrežjih. (Telekom Slovenije, b. d.)

Eden od vrhuncev kampanje je bila t. i. urbana ulična zabava. Na stavbi na Hribarjevem nabrežju v Ljubljani je nastal, kot so ga poimenovali avtorji kampanje, nov urbani spomenik. Poleg tega so organizirali še delavnico sprejanja, glasba je

prihajala izpod rok DJ-jev, zbirali so mnenja in miselne utrinke mimoidočih ipd. Besedilo grafita so zbirali na družbenih omrežjih, najboljšo besedilo po oceni avtorjev kampanje pa je nato avtor grafita Teoson umestil v samo poslikavo.



Oglasni grafit na Hribarjevem nabrežju v Ljubljani (Foto: Urška Savič)

Pri tovrstnih družbeno odgovornih pobudah podjetij se postavlja vprašanje, kaj je njihov pravi namen, ali gre resnično zgolj za dobronamernost podjetja in, konkretno v tem primeru, željo po ozaveščanju in zmanjševanju sovražnega govora? Je podjetje družbeno odgovorno že, če s posegom v prostor z grafitom spodbuja k družbeno zaželenemu ravnanju, obenem pa očitno krepi blagovno znamko, ki v grafitu ni odkrito omenjena (a sledi grafični podobi znamke in elementom kampanje)?

Mobilni paket za mlade Itak v poslikavi ni odkrito omenjen, na njej pa je mogoče opaziti napis *Moč besed*. Agencija Pristop, ki vodi komunikacijske aktivnosti znamke Itak, je kot podznamko omenjenega paketa ustvarila novo znamko *Moč besed*. Znamka *Moč besed* sledi viziji znamke Itak, njeno sporočilo je naravnano urbano in trendovsko z značilno rdečo barvo pa se sklada z vizualno podobo krovne znamke. Jasno je mogoče razbrati, da je del znamke Itak in posledično podjetja Telekom.

Torej gre za oglasno akcijo, ki je očitno vpeta v oglaševanje mobilnega paketa Itak, ki je tržno naravnani in ki se je v središču mesta skozi grafit prikradel na zid ene bolj obljudenih lokacij v Ljubljani. Po mestnem odloku je treba v zgodovinskem jedru – kamor zagotovo spada tudi omenjena lokacija – za postavitev objektov za oglaševanje pridobiti soglasje organa, pristojnega za varstvo kulturne dediščine

(Odlok o občinskem prostorskem načrtu Mestne občine Ljubljana, 60. čl.). Ker gre za očitno naročilo enega od telekomunikacijskih podjetij, lahko sklepamo, da tudi Mestna občina Ljubljana pri oglaševanju pogosto popušča pred dobičkonosnim projektom. Ko sem skrbnike znamke *Moč besed* povprašala o dovoljenjih in morebitnem plačilu za prostor po elektronski pošti in aktivni Facebook strani, odgovora nisem dobila. Razen raziskave, opravljene na Katedri za medijske študije na FDV v letu 2014 (Črnič Oblak in dr., 2015), ki je zaznala visoko stopnjo sovražne komunikacije na spletu, konkretnih rezultatov o morebitni spremembi stanja in učinkih kampanje *Moč besed* na spletu ni mogoče zaslediti, prav tako pa mi o vprašanih o načrtih glede nadaljevanja kampanje ali konkretnih pozitivnih učinkih iz podjetja niso odgovorili.

O estetiki samega grafita na tem mestu ne bomo sodili, lahko pa pogledamo še druge najopaznejše motive na poslikavi. Napis *bodi kralj* se v kampanji pojavi le na omenjenem grafitu in se navezuje na motiv Martina Luthra Kinga, z vidika znamčenja in oglaševanja z grafitom pa je bolj zanimiva in morda problematična fraza *govori ljubezen*. Rečemo lahko, da gre v tem primeru za neposredno vpeljavo slogana *Govori ljubezen, pogasi sovražnosti*, ki je spremljala komunikacijske aktivnosti tako akcije *Moč besed* kot mobilnega paketa Itak. Ob tesnem prepletanju obeh znamk težko govorimo o dveh različnih kampanjah in akcijo *Moč besed* lahko razumemo kot dodatno aktivnost tržno naravnane oglaševalske kampanje za paket Itak. Omenjeni slogan nam tako le še potrди, da grafit skozi subtilno vpeljavo jasnih indikatorjev znamke Itak deluje kot oglas.

Na grafitu je zelo opazna in sporočilno močna pravkar omenjena podoba ameriškega borca za človekove pravice Martina Luthra Kinga, ki se je v 60. letih boril za enakopravnost in družbeno pravičnost ameriškega temnopoltega prebivalstva in ki je slovel po udarnih govorih in odlični retoriki. Tudi pripis na grafitu *bodi kralj* se nanaša na Kinga (kralja) in poziva, naj sledimo njegovim idejam enakosti. V sodobnem, urbanem grafitu nemara preseneča izbira ameriškega motiva izpred petdesetih let, ki ima s slovenskim prostorom neposredno bolj malo skupnega, vseeno pa je motiv Martina Luthra Kinga uveljavljen, splošno sprejet, všečen in načeloma nemoteč oziroma neproblematičen. Izbiro motiva lahko pojasnimo s tezo Rushkoffa (v Vodeb, 2008: 139), ki pravi, da je oglaševanje kritično samo do tistega trenutka, ko pri tem ne dekonstruira svoje znamke. Uporaba kontroverznejših, danes aktualnih osebnosti, bi tako pomenila tudi določeno politično opredelitev znamke.

Odločitev za takšno akcijo lahko beremo tudi v kontekstu trenda t. i. družbene odgovornosti podjetij, saj naj bi veljalo, da podjetja, ki jim lahko pripišemo atribut družbene odgovornosti, pridobijo tudi v očeh potrošnikov zelen položaj, zato so posledično pripravljene za ponudbo plačati več in so bolj zvesti podjetju (Paine v Podnar, 2011: 68). Poslikavo na Hribarjevem nabrežju tako težko umestimo v zgolj družbeno odgovorno akcijo, saj je naročnik in plačnik akcije veliko podjetje z jasnimi dobičkonosnimi cilji, ki se hoče z uporabo trendovskih motivov in podob,

lastnih subkulturnim grafitom, ter hip hopa približati in doseči ciljno javnost. Takšno oglaševanje, ki bi ga zaradi »neodkrite« umestitve znamke v poslikavo lahko ocenili za prikrito oglaševanje, težko razumemo kot etično, saj absorbira in s tem izrablja subkulturne vrednote, ker samo obliko grafita jemlje za paravan za oglaševanje, s katerim skuša krepiti blagovno znamko Itak in posledično prodajo. Oglaševalska akcija *Moč besed* podjetja Telekom je tako le ena od aktivnosti, ki jih podjetja zaradi pričakovanih potrošnikov in imidža o družbeni odgovornosti vpeljujejo v svoje komuniciranje. Mestna občina Ljubljana je začela akcijo¹⁰ preganjanja »vandalizma in grafitov«, obenem pa dopušča potrošniško naravnane oglasne panoje in celo odobri komercialni grafit za oglaševanje prodajnega programa podjetja. Konkretnih pozitivnih učinkov na sovražni govor pobude *Moč besed* za zdaj ni zaslediti, le ugibamo pa lahko, kakšni so bili na drugi strani podatki o razmerju med prodajno uspešnostjo in sposobnostjo priklica blagovne znamke v ciljni skupi po kampanji.

Sklep

Vzporednice med uporomo proti dominantni kulturi in uporabo grafita v oglaševanju lahko – ob zavedanju o intenzivnem lovu na trende v oglaševanju – hitro povežemo. Ob štirih pogojih,¹¹ ki jih moramo upoštevati pri definiciji grafita, lahko ugotovimo, da grafit kljub svoji obliki v takšni funkciji postane le še eno od tržno komunikacijskih orodij. Oglaševalec poleg oblike izkoristi predvsem grafitarstvo kot alternativni izraz subkulturnih vrednot, kot so aktivizem, protest, svoboda in zabava, ki si ga prisvoji, modificira in poveže s svojo podobo, pri čemer korporativna komercialna prodaja v svojem bistvu ne samo ne more nositi poslanstva in vrednot subkultur, temveč je z njimi je celo v nenehnem antagonizmu. Grafiti in *street art* z uporabo za marketinške namene izgubijo svoj prvotni namen – ki je kritika in upor. Komercialni grafiti tako ne zadostijo merilom prave ulične umestnosti, ker jih definira funkcija, tj. zunanje oglaševanje.

Četudi je pri komercialnem grafitu problematična že sama oblika, pa je še bolj problematična sporočilnost uporništvu in alternativnega, s čimer ga želijo povezati oglaševalci, čeprav praviloma težijo k ravno nasprotnemu.

¹⁰ Mestna občina Ljubljana je v maju 2015 začela družbeno odgovorno kampanjo proti vandalizmu *Človek, čuvaj svoje mesto, samo eno imaš*, s katero želi opozoriti na nesprejemljivost vandalizma ter poudariti pomen spoštovanja našega skupnega javnega prostora. Navajajo, da so najpogostejša tarča vandalizma objekti in njihova oprema, sledi jim oprema javnih prostorov, na tretjem mestu so popisane fasade in grafiti, ki pa so najbolj opazni, zbuja občutek neurejenosti javnih površin ter zmanjšujejo občutek varnosti (MOL, 2015).

¹¹ Zunanja poslikava z estetsko vrednostjo še ni grafit, prav tako pa grafiti niso vse zunanje poslikave, ki so umeščene na zidove hiš nezakonito. Čeprav sta ti dve merili (značilna estetika in ilegalnost) pri identifikaciji ulične poslikave pomembni, pa moramo temu dodati še družbeno angažiranost grafita in položaj grafita v hegemonskih strukturah v družbi (Velikonja, 2008: 26–31).

Prav v primeru poslikave v akciji *Moč besed* tako lahko razumemo, da ne gre zgolj za grafit, ki poziva k strpnejši družbi, temveč ga lahko beremo tudi kot oglas za blagovno znamko Itak. Pomeni, ki se ustvarjajo na mitološki ravni znaka, so uporništvo, ki ga predstavlja oblika subkulturnega grafita, in pa želja, da se znamka približa pomenu in veljavnim predstavam o tem, kar naj bi veljalo za *kul*. Drugače kot pri konvencionalnem zunanjem oglaševanju se v strategiji blagovne znamke, ki prav z detekcijo trendov želi te pomene vpeljati v svoje tržno komuniciranje, uporabi obliko, ki je že sama po sebi privlačnejša za mlajšo populacijo potrošnikov.

Poslikava v kampanji *Moč besed* seveda ni edina; ogledati si je treba samo ožjo okolico nekdanje Tobačne tovarne, kjer je denimo narisana mural s podobo medveda, ki jezdi ptico, na katerem je logotip nosilca projekta te poslikave Centra urbane kulture Kino Šiška. Drug tak primer v tisti okolici je festival Flow, ki je za seboj pustil tudi veliko (naročenih in legalnih) grafitov, ki so opremljeni z znakom festivala.

Raziskave kažejo, da čedalje manj ljudi zaupa velikim podjetjem in korporacijam (Edelman, 2013), ki na drugačne načine iščejo zaupanje potrošnikov in se predvsem mlajšim populacijam približujejo s strategijo lovljenja trendov. Ob čedalje močnejših pritiskih po dobičkonosnosti lahko v prihodnje pričakujemo še več komercialnih grafitov, ki bodo premeteno umeščeni v okolje. Težnje po vse večjem zaslužku vodijo oglaševalce, da posegajo v vse vidike našega življenja in v tržnem komuniciranju izrabljajo različnim ciljnim skupinam najbližje kulturne motive. Tako tudi grafit postaja oglaševalsko orodje, ki se čedalje pogosteje uporablja v oglaševanju, ko so ciljna skupina mladi.

Literatura

- ABRAM, SANDI (2008): Komodifikacija ter komercializacija grafitov in street arta v treh korakih: od ulic prek galerij do korporacij. *Časopis za kritiko znanosti* XXXVII(231/232): 34–49.
- ADBUSTERS. Dostopno na: <https://www.adbusters.org> (12. julij 2016).
- BOBNIČ, ROBERT IN SANDI ABRAM (2008): Barbarsko koloniziranje in civilizirano dekoriranje urbane krajine: medijska reprezentacija grafitiranja in street arta v Sloveniji. *Časopis za kritiko znanosti* XXXVII(231/232): 212–240.
- BOURDIEU, PIERRE (1984): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- ČASOPIS ZA KRITIKO ZNANOSTI, DOMIŠLJIJO IN NOVO ANTROPOLOGIJO (2008): Slovar izrazov: Osnovni termini in koncepti v grafitarski in streetartistični subkulturi. *Časopis za kritiko znanosti* XXXVII(231/231): 20. Dostopno na: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-EBQCX0VE/?query=%27keywords%3d%C4%8Casopis+za+kritiko+znanosti%2c+2008%27&pageSize=25> (12. avgust 2015).
- ČRNIČ OBLAK, TANJA, DEJAN JONTES IN BREDA LUTHAR (2015): *Raziskovalno poročilo Moč*

- besed – Družbeni in medijski vidiki spletnega nasilja*. Dostopno na: http://www.telekom.si/ItakSi/Shared%20Documents/Raziskovalno_porocilo_Moc_besed.pdf (10. junij 2015).
- DANES JE NOV DAN (B. D.): *Prostovid: Uvid v sedanjost in možne prihodnosti slovenskega prostora*. Dostopno na: <http://danesjenovdan.si/prostovid/> (15. junij 2015).
- EDELMAN TRUST BAROMETER. Dostopno na: <http://www.edelman.com/insights/intellectual-property/trust-2013/> (30. julij 2016).
- FUCHS, CHRISTIAN (2008): *Street Art Sell Out: »Guerilla« Advertising Masquerades as Graffiti*. *Spiegel*, 10. december. Dostopno na: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/street-art-sell-out-guerilla-advertising-masquerades-as-graffiti-a-595692.html> (28. november 2015).
- HEATH, JOSEPH IN ANDREW POTTER (2005): *The Rebel Sell: How the Counterculture Became Consumer Culture*. Toronto: HarperCollins
- HENKE, LUTZ (2014): *Why we painted over Berlin's most famous graffiti*. *Guardian*, 19. december. Dostopno na: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/dec/19/why-we-painted-over-berlin-graffiti-kreuzberg-murals> (12. julij 2016).
- KLEIN, NAOMI (2003): *No logo: brands, globalization, resistance*. Northampton, Mass.: Media Education Foundation.
- KRAMBERGER, ANTON IN EMINA DJUKIČ (2011): *Jumbomanija: Sociološka in oblikovalska kritika veleplakatov*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- LEISS, WILLIAM, STEPHEN KLINE, SUT JHALLY IN JACKIE BOTTERILL (2005): *Social Communication in Advertising: Consumption in the Mediated Marketplace*. London: Routledge.
- ODLOK O OBČINSKEM PROSTORSKEM NAČRTU MESTNE OBČINE LJUBLJANA. Dostopno na: <https://www.uradni-list.si/1/content?id=100183> (28. november 2015).
- OGLAŠEVANJE NA TEHTNICI (2014): *Plakatopolis*, 10. december. Dostopno na: <https://tehtnica.wordpress.com/tag/plakatopolis/> (17. junij 2015).
- PODNAR, KLEMENT (2011): *Korporativno komuniciranje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- RICHARD, JEF I. IN CATHARINE M. CURRAN (2002): *Oracles on »Advertising«: Searching for Definition*. *Journal of Advertising* 31(2): 63–77.
- SOUTHGATE, NICK (2003): *Coolhunting with Aristotle*. *International Journal of Market Research* 45(2): 167–190.
- TELEKOM SLOVENIJE (B. D.): *Moč besed*. Dostopno na: <http://itak.si/MocBesed2014> (28. november 2015).
- TOMC, GREGOR (1989): *Druga Slovenija; Zgodovina mladinskih gibanj na Slovenskem v 20. stoletju*. Ljubljana: Krt.
- VELIKONJA, MITJA (2008): *Politika zidov: Zagate z ideologijo o grafutih in street artu*. *Časopis za kritiko znanosti* XXXVII(231/232): 25–32.
- VODEB, OLIVER (2008): *Družbeno odzivno komuniciranje*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- ZAKON O PROSTORSKEM NAČRTOVANJU. Uradni list RS, št. 33/07, 70/08 – ZVO-1B in 108/09.
- ZUKIN, SHARON (2010). *Naked city: the death and life of authentic urban places*. New York: Oxford University Press.

Reški murali kot nosilci kulture spomina

Abstract

Murals in Rijeka as holders of the cultural memory

The article is based on the analysis of the urban and visual culture of the city Rijeka with reference to murals that are the products of the project 'Refaj se' that were financed by the members of Rijeka's encyclopedia Fluminensia association. The forms of visual culture are made with a view to awake and to connect the citizens of Rijeka with the important historical, cultural and other aspects of the city itself. The main premise in this paper is the culture of memory and the way the murals represent the agents of memory of the city's past and present, or the linkage of the history, memory and identity. Also, the urban space, in this case the city of Rijeka, is of great importance as a productive field in developing such visual interventions and new ways of communication. The author analyses the theme as a researcher-observer. Starting from the theoretical approach of visual culture and its influence on the urban space, I will continue onto decoding the symbolism of Rijeka's murals. Photographic recording, critical interpretation of the data and an interview with the author of murals, Edi Gustin 'The Mask', are the tools used for decoding the visual components of the artworks being studied.

Keywords: murals, urban space, culture of memory, anthropology of space, visual culture

Tea Šabić is a student of cultural studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences on the University of Reka. (sabic.tea@gmail.com)

Povzetek

Članek analizira urbano in vizualno kulturo na Reki, natančneje murale, ki so nastali v projektu *REFaj se*, ki so ga financirali člani združenja Reške enciklopedije Fluminensia. Murali kot oblika vizualne kulture so nastali zato, da prebivalce Reke ozaveščajo in seznanjajo s pomembnimi zgodovinskimi, kulturnimi in drugimi vidiki mesta. Članek se osredinja na kulturo spomina in na murale kot instrumente spominjanja na mestno preteklost in sedanost oziroma kot svojevrstne spomenike ponovnega proučevanja zgodovine, spomina in identitete. Urbani prostor Reke odpira veliko možnosti za tovrstne vizualne intervencije in nove oblike komuniciranja. Avtorica analizira tematiko iz perspektive opazovalke-raziskovalke, pri čemer izhajajoč iz teorije vizualne kulture in njenega vpliva na urbani prostor »prebira« simboliko reških muralov. Metoda fotografskega beleženja, kritična interpretacija podatkov in intervju z avtorjem muralov Edijem Gustinom Masko so sredstva dekodiranja vizualnih komponent tega medija.

Gljučne besede: murali, urbani prostor, kultura spomina, antropologija prostora, vizualna kultura

Tea Šabić je študentka na Oddelku za kulturne študije Filozofske fakultete Univerze na Reki. (sabic.tea@gmail.com)

Uvod

Sodobni urbani prostori so prežeti z znaki, simboli, pomeni in reprezentacijami kot odrazi specifičnih sociopolitičnih, kulturoloških in umetniških praks, ki s svojimi potezami oblikujejo identiteto mesta. MacDougall je v knjigi *Rethinking Visual Anthropology* (1997) definiral vizualno antropologijo kot vedo, ki proučuje kateri koli izraz človeške družbe, ki deloma ali v celoti s pomočjo vizualnih sredstev posreduje pomene. Pravi, da antropologija proučuje politike in možnosti vizualne reprezentacije identitet in skuša odgovoriti na vprašanje, kaj storiti z vizualnim. Vizualna percepcija ima namreč več ravni: zaznavanje slik v prostoru; obnavljanje teh slik v lastnem spominu, reprodukcija in prepoznavanje teh slik. Zato slike kot skupki znakov spadajo v krog vizualnih komunikacij. Ker selekcijo vizualne percepcije določa kultura na nezavedni ravni, pri gledanju vsak pripadnik in pripadnica določene kulture zaradi drugačnih izkušenj različno vidi in absorbira vizualne intervencije v prostoru.

Glede na zgornje ugotovitve vizualne antropologije in zaradi raznovrstnosti vizualnih oblik se besedilo osredinja na dejavnost *street arta* kot vizualno intervencijo v urbani prostor, ki se največkrat ustvarja zunaj konteksta tradicionalne umetniške prakse. Umetniki, ki za plato poslikave namerno izberejo mestno površino, to večinoma počnejo z namenom neposredne komunikacije z javnostjo – brez omejitev formalnega sveta umetnosti in brez okvirjene površine izraza. Enako lahko razberemo iz trditve Thévoza (1988: 216), da so »grafiti slike, odprte v svojo okolico; z grafiti lahko celotna fasada, celo vse mesto postane površina za vpisovanje.« Zato imajo dejavnosti *street arta* kot del vizualne kulture družbeno vlogo neformalne komunikacije.

V besedilu bom analizirala simboliko prikazov oziroma njihovo vsebino in družbeni vidik. V množici urbanih konceptov sem za predmet proučevanja izbrala pet reških muralov, ki so nastali na pobudo članov Facebook skupine Riječka enciklopedija – Fluminensia, ki je kot multimedijijski projekt mrežne enciklopedije Gorana Moravčka nastala leta 2011 in ima danes več kot enaindvajset tisoč članov,¹ ki si med seboj brezplačno delijo znanje, fotografije in druge koristne informacije. V prvem uvodnem besedilu skupina poudarja, da bo Fluminensia objavljala dejstva, ki bodo temeljila na virih in preverjeni literaturi, črpala pa bo iz znanja, zbranega na Hrvaškem, v Italiji, na Madžarskem, v Sloveniji, Avstriji, Nemčiji, Franciji, ZDA, Združenem kraljestvu, Turčiji in v drugih nekdanjih jugoslovanskih republikah (Riječka enciklopedija – Fluminensia). Cilj projekta je čim bolj celovito in objektivno prikazati razvoj Reke in njene okolice ter njeno vpetost v sredozemske, evropske in svetovne tokove. Multimedijijski projekt enciklopedije je bil in bo tudi v prihodnje osnova za nadaljnje raziskovanje reškega območja. V sklopu tega projekta si več

¹ Podatek se nanaša na september 2016, več o skupini glej Facebook stran Riječka enciklopedija – Fluminensia.

njegovih članov in tudi administratorjev z akcijo *REFaj se* (kar pomeni: opomori si, vrni dolgove) prizadeva poslikati zapuščene mestne površine s prikazi pomembnih trenutkov reške zgodovine. Torej, v članku ne obravnavam vseh reških grafitov, temveč predvsem tiste, ki imajo izobraževalni oziroma ozaveščevalni namen seznanjanja prebivalcev Reke s pomembnimi zgodovinskimi, kulturnimi, športnimi in podobnimi vidiki zgodovine mesta. Zato bom v nadaljevanju najprej obravnavala razmerje zgodovina–spomin–identiteta, s čimer bom opozorila, kako pomembno je razumevanje tega razmerja pri interpretaciji petih reških muralov, v katerih se vsi trije dejavniki prepletajo. Nato bom proučila, kako javni prostori vplivajo na nastajanje vizualne identitete in oblikovanje urbanosti, ki je motiv intervencij, kot so omenjeni murali. Z analizo, ki temelji na interpretaciji zbranih fotografij muralov in intervjuju z umetnikom Edijem Gustinom Masko (ki je tudi avtor muralov), kritično pristopim k svoji urbani okolici, s čimer ustvarim empirično platformo teoretski ravni tega besedila.

Odnos: zgodovina, spomini in identiteta

Kako ugotoviti vpliv murala na kulturo spomina prebivalcev Reke? Za odgovor na to vprašanje je treba analizirati odnos med zgodovino, spominom in identiteto. Francoski zgodovinar Pierre Nora (2006) pojasnjuje, da spomin in zgodovina nista sinonima, temveč nasprotujoča si pojma, da je spomin življenje, ki ga prenašajo živi ljudje, da se nenehno spreminja, je občutljiv na rabo, prisvajanje in manipulacije, nagnjen k dolgemu mirovanju in hitrim oživitvam, medtem ko je zgodovina na drugi strani vedno problematična in nepopolna rekonstrukcija preteklosti. Kot intelektualni in svetovni proces zgodovina teži k analizi in kritičnemu diskurzu, medtem ko pomnjenje umešča spomin na področje »svetega« in se ukoreninja v nečem konkretnem, materialnem (v prostoru, dejanju, sliki, predmetu), zgodovina pa ga od tam izganja, poenostavlja in celo banalizira ter povezuje samo v časovne kontinuitete, evolucije in odnose med stvarmi. Zato je spomin večstranski (kolektiven, individualen), zgodovina pa je vedno rekonstrukcija, in to nedokončana, ki pripada vsem in nikomur. Iz tega logično sledi, da če murale razvrstimo v simbole (prostora) spomina, je v tem primeru njihov glavni namen zaustavljanje časa, ovekovečenje dogodkov iz zgodovine, materializacija nematerialnega in tudi kritika sedanjosti oziroma preteklosti. Pri razumevanju prostora spomina je pomembna njegova simbolna narava, ki jo vedno določa družbeni kontekst. To lahko razberemo iz naslednje trditve:

Prostori pomnjenja so naš trenutek v nacionalni zgodovini ... Pravzaprav so ti prostori sočasno materialni, simbolični in funkcionalni, razlikujejo se zgolj po stopnjah teh treh pomenov. Tudi neki na videz popolnoma materialni prostor, kot je arhivski depo, postane mesto spomina, če mu imaginacija pripiše simbolični pridih. (Nora, 2006: 36–42)

Toda, ali sta lahko spomin in pomnjenje sinonima? Janković (2010) opozori, da se v angleščini zanju uporablja beseda *memory*, tako kot v francoščini *mémoire*, medtem ko nemščina in hrvaščina semantično in v teoriji razlikujeta med *Erinnerung* za spomin in *Gedächtnis* za pomnjenje oziroma *sjećanje* in *pamćenje*. Glede na pomen individualni spomin razumemo kot obnavljanje podobe o preteklem svetu, individualno pomnjenje pa kot psihološki proces pridobivanja in ohranjanja novih vsebin. Janković (2010: 271) pravi, da se povezujeta tudi zelo elaborirana pojma – kolektivno pomnjenje z njegovo družbeno konstrukcijo in kulturni spomin »s prenosom kolektivnega pomnjenja iz generacije v generacijo z namenom rekonstrukcije identitete neke skupnosti«. Ker pa razmerji pomnjenje–zgodovina in pomnjenje–spomin opozarjata na antonim, se postavlja vprašanje, ali obstajajo izjeme. Ali so murali lahko izjema glede na to, da ustvarjajo nove vrednosti s povezovanjem dejstev iz preteklosti, družbenega pomnjenja, spomina oziroma z oblikovanjem asociativnih slik, ki so nosilke spomina in pomnjenja? Ali lahko murali kot prostori pomnjenja povežejo zgodovino, spomin in identiteto mesta Reke?

Za potrditev ali ovrženje teh vprašanj je pomembno ugotoviti, kako odnos med zgodovino in spominom vpliva na graditev identitete. Pomnjenje in identiteta se s časom in prostorom spreminjata oziroma nista fiksna, temveč sta reprezentaciji ali konstrukciji realnosti in sta prej subjektivna kakor objektivna fenomena. Tako kot se identiteta in pomnjenje medsebojno vzdržujeta, sta tudi odraz določenih subjektivnih položajev, družbenih meja in moči. Oba sta politični in družbeni konstrukt (Gillis, 2006: 173), ker koordinirata individualne in skupinske spomine. Torej, trije osnovni pojmi, ki jih v besedilu analiziram, imajo skupne in razlikovalne vidike, toda povezani so tudi zgodovinsko, zato lahko kroniko tega prežemanja spremljamo skozi različne vizualne prikaze. Prav murali so lahko primer »platna« za izražanje želje in poudarjanje reške identitete in kulture spomina. Glede na te ugotovitve trdim, da je spomin pri ljudeh nujno subjektiven, nagnjen k reinterpretacijam in poznejšim dodajanjem določenih dejstev, ki so se zgodila ali pa ne, toda kljub temu je spomin eden glavnih virov zgodovinskega raziskovanja določene tematike. Prav spomin stopi na mesto, kjer arhivski dokumenti in zapisi obmolkejo; zato lahko rečemo, da je spomin nekakšna nadgradnja arhivskega gradiva. Glavni problem je, da se spomin posameznikov na isti dogodek razlikuje. Nihče se ne spomni preteklosti na isti način kot drugi in vsakdo ima svojo interpretacijo preteklih časov, ljudi in dogodkov. Te kaotične interpretacije si zgodovina kot znanost prizadeva predelati in z različno obravnavo določiti časovno-prostorski kontekst, v katerem jih lahko smiselno analizira. Toda zgodovina ni eksaktna, objektivna znanost, temveč proizvod interpretacije zgodovinarjev, ki analizirajo samo posamezni zgodovinski segment neke družbe ali skupnosti, saj preteklega dogajanja ni mogoče celovito zaobjeti. Tak posamezni vidik oziroma način prečkanja spomina, zgodovine in identitete so tudi reški murali. So mešanica spominov in zgodovine, temelječe na dejstvih. Prav ta mešanica želi na koncu ustvariti občutek ali vsaj prispevati k

občutku poistovetenja posameznika s svojim mestom. Namreč, reški murali želijo prebivalce Reke seznaniti in pri nekaterih samo obuditi spomine, o pomembnih dogodkih in osebnostih iz zgodovine mesta ter na posreden, metafizični način vzpostaviti povezavo med mestom in ljudmi, ki živijo v njem, kar bom podrobneje analizirala v nadaljevanju.

Pomen javnih prostorov

Ali je resnično mogoče s poslikavo javnih površin prikazati družbena nasprotja in pri tem ustvariti nekaj več kot grafit (Lefebvre, 1991: 145)? Ali grafiti komunicirajo samo vizualno ali pa lahko spodbudijo nastanek prostora z novim pomenom? Kdo naj ima med mejami javnega, zasebnega in tudi državnega pravico do vizualnosti in njene uporabe ter komu mora pripadati moč, da označuje in določi take meje? Lefebvre (1991) pravi, da se na urbani površini reflektira družbena sprememba, medtem ko je za Kostofa (1992: 103) javni prostor slikarsko platno, na katerem so naslikane politične in družbene spremembe. Povedano drugače, »zid dejansko govori« (Halsey in Pederick, 2010: 84), pri čemer je poudarek na ekspresiji in komunikaciji prostora. Grafiti, murali in podobna vizualna dela lahko posredujejo sporočilo z družbeno-politično vsebino in prav to najboljše pojasni Lefebvrova teorija o instrumentalni funkciji prostora, ki dialektično oblikuje družbene odnose in povzroči socialne spremembe, ki zahtevajo oblikovanje nove površine (Lefebvre, 1974).

Reške murale lahko razumemo kot obliko aktivizma, ki si prizadeva vnesti navidezni »(ne)red« v trenutno obstoječi prostor in sedanosti ponuditi izbiro, ki teži k novi prostorski strukturi urbanosti; poseg v hegemonске prostorske norme se zgodi z zavrnitvijo dominantnih omejitev, ki prostor zaprejo in s tem povzročijo, da je komunikacijsko nedostopen. Iveson (2010: 28) pravi, da prebivalci mesta z vsakodneвно dejavnostjo uporabljajo in ustvarjajo urbani prostor. Oni so tisto občinstvo, ki so mu murali namenjeni in ki nato različno sprejme prikazane pomenne. Grafiti simbolizirajo vitalnost prostora, dekodirajo ozemeljske »diskriminacije« in so delo različnih kultur in subkultur družbe. To je igra oziroma subverzivna strategija graditve nove prostorske identitete in razmer, ki spreminjajo človeško percepcijo. Poslikani zidovi v urbanem prostoru povzročajo spremembe, tj. tiste spremembe, s katerimi simbolično, občutljivo in pozabljeno znova vzpostavlja kulturo spomina (La Rocca, 2013: 93, 94). V našem primeru je navidezno trdno določenemu² javnemu prostoru mesta Reka dodano novo oblačilo, ki ima specifične vrednosti in pomene.

Obstoječi urbani tvorbi mesta je dodana bolj demokratična, svobodnejša in

² Besedo navidezno uporabljam zato, ker je vsak urbani prostor izpostavljen spremembam.

bolj družbena sprememba, ki sproži preverjanje dominantnih institucionaliziranih mestnih načrtov, praks, ideologij in tudi resne pomisleke o politiki moči, neenakosti, nepravičnosti in izkoriščanju mestnih površin. Po takih smernicah lahko reški urbanizem raziskujemo kot oder različnih družbenih procesov. Na način, kako odnosi v prostoru oblikujejo številne različice mesta, moramo gledati iz več perspektiv, pri čemer se je treba sklicevati na mestni oziroma na javni prostor kot mesto družbenih interakcij, a hkrati tudi samote, mesto razlik in ločevanja, ekonomski in kulturni prostor oziroma mesto vsakodnevnih izkušenj in svobode. V vseh teh dimenzijah imajo pomembno vlogo murali, o katerih bom podrobneje govorila v nadaljevanju skozi analizo zbranih fotografij petih muralov. Upoštevajoč te definicije postavljam vprašanje: kako murali intervenirajo v prostor mesta Reke?

Analiza raziskovanja

Glavna metoda raziskave je semiologija oziroma proučevanje različnih znakovnih sistemov vizualnih kompozicij, ki vsebujejo informacije ali pa jih posredujejo prebivalcem Reke. To metodo uporabljam za dekonstruiranje vizualnega diskurza mesta oziroma za analizo petih fotografij muralov, ki prikazujejo ene od glavnih, zgodovinsko pomembnih komponent reške identitete. Semiologijo kot disciplino, ki odpira številna ključna vprašanja, je kot tako težko zamejiti. Ko za branje urbanih prostorov uporabljamo kode, podobne tistim za tekstovno analizo, se zdi, da pogosto ostajajo na deskriptivni ravni. Za preskok na naslednjo raven moramo prostoru dodati status sporočila, prebivalcem v tem prostoru pa status bralca.

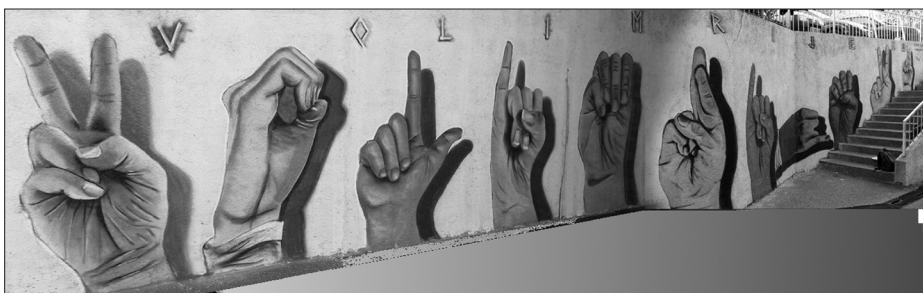
Kot sem uvodoma že omenila, obravnavam projekt *REFaj se*. Njegovi člani si prizadevajo za poslikavo pozabljenih površin in objektov s prikazi pomembnih trenutkov reške zgodovine. Z murali si torej prizadevajo materializirati nematerialni svet kulture in spomina, zato moramo murale razumeti globlje kot zgolj enodimenzionalni vizualni prikaz. Pri samem branju prikazov na muralih sem sledila naslednjim vodilom: kompoziciji (razpored posameznih delov, ki tvorijo celoto, barve, črke), kontekstu ali vsebini (zgodovinska, zabavna, izobraževalna, politična), impresiji (občutek, ki ga zbudi mural v vizualni izkušnji), lokaciji (umestitev murala), simboliki, ciljnemu občinstvu, naslovu, subjektu prikaza in izkušnjam avtorja murala, Edija Gustina.

V tem kontekstu so v vizualni kulturi Reke ključni njeni ustvarjalci (grafitarji), izdelki (murali) in občinstvo (prebivalci Reke), ki kot vselej medsebojno prepleteni dejavniki vplivajo na konstrukcijo identitet. Toda pri tem ostaja problem, kako prepoznati in dekodirati kompleksno strukturo pomena vizualne komunikacije mesta. Za vsakega posameznega prebivalca je pomen mesta povezan z določno realnostjo, v kateri nastajajo specifični pomeni in spomini, ki jih je mogoče deliti, ali pa ne, so skupni ali podobni, ali pa ne, spominom in pomenom drugih prebivalcev in mestom. Povezanost in ločevanje v takih tokovih prostorskih izkušenj izvirata iz

različne konstrukcije kulture in zgodovine. Za lažjo določitev specifičnosti reškega urbanega diskurza bom s pomočjo semiologije poskušala podati vpogled v to, kako nam murali omogočijo, da se sami naučimo nekakšnega seznanjenja in prepoznavanja znakov, pri čemer bo poudarek na sliki, njenem kulturnem pomenu, družbeni praksi oziroma vizualizaciji družbene realnosti ter na črkah/besedah, ki vrednotno dopolnjujejo mural. Kot je omenjeno v uvodu, reški prikazi skicirajo mestne zgodovinske dogodke, ki so jih številni prebivalci pozabili ali pa jih ne poznajo. Zato se z vizualnimi sredstvi skuša prikazati nevidno, pri čemer se spremeni dotedanja arhitektura. Murali kot končni izdelek projekta ozaveščanja ljudi o zgodovini Reke so komunikacijski kanal za prenašanje sporočil z urbanim diskurzom, ki pa ne more biti za vse prebivalce mesta enak. Da lahko taka intervencija doseže zeleno občinstvo, mora stati na vidnem mestu, kar je velikokrat problem. Avtor muralov, Edi Gustin (2015), poudarja:

Mislím, da za večino ljudi to ne pomeni več kot ugotovitev, da je nekaj lepo ali grdo. Preostali gledajo na murale iz druge perspektive, celo ogledajo si jih temeljiteje, preberejo in razmislijo, kaj je avtor hotel prikazati ali povedati. Na splošno so ljudje na vsakem koraku bombardirani s plakati *jumbo* in drugimi oglasi, zato se je danes z murali težko prebiti do gledalcev. Ljudje so že imuni na oglaševanje in niti ne vidijo, kaj jih obkroža. Postali smo tako nekritični, da niti ne opazimo subliminalnega sporočila in s tem tudi ne muralov. (Gustin v intervjuju, 2015)

Javni prostor je onesnažen z različnimi znaki. Mimoidoči je soočen s kompleksno sliko takega prostora in gosto mrežo pomenov, zato je včasih težko razlikovati in sploh opaziti tiste, ki posredujejo izobraževalno, družbeno in podobno vsebino. Ob številnih enosmernih, potrošniških, ideoloških in institucionaliziranih znakih so sodelavci projekta *REFaj se* umestili večino muralov ob večje prometnice in na večje zidane površine, da bi bili vidnejši in jih bi bilo lažje dekodirati. O njihovih delih so poročali številni časopisni in spletni članki ter reportaže, kar je pripomoglo k informiranosti ljudi o muralih in prizadevanjih za nadaljnje aktivistične projekte



Mural *Rad imam Reko* na Turniču v znakovnem jeziku je posvečen gluhim in naglušnim. Avtor: Edi Gustin, januar 2004 (Foto: Edi Gustin)

na Reki. Murali reške Fluminensie so nastali samoiniciativno in so samofinancirani, namenjeni so ljudem in ne institucijam, kar so tudi izpisali s sloganom *Delovni ljudje svojim someščanom (Radni ljudi svojim sugrađanima)*. To sporočilo je vidno na muralu *Rad imam Reko (Volim Rijeku)*, ki je nastal januarja 2004 (na 1. sliki). Slogan je parafraza socialističnega slogana, ko so prebivalci Reke s samoprispevki financirali gradnjo novih šol, bolnišnic, cest in drugih mestnih prostorov. Podobnost z akcijo Facebook skupine Riječka enciklopedija – Fluminensia je evidentna, drugačni so le družbeni kontekst, višina sredstev in končni cilj. Prvotni slogan se je glasil *Delovni ljudje prebivalcem Reke (Radni ljudi građanima Rijeke)*. To je nazoren primer drobnega vidika kulture spomina prebivalcev Reke. Mural je posvečen gluhim in naglušnim in je naslikan s simboličnimi mavričnimi barvami, s čimer aktivistično ozavešča o ovirah, s katerimi se srečujejo nekateri prebivalci na Reki. Taka intervencija v prostor opozarja na potrebo po spremembi in nezadovoljstvo z obstoječim stanjem. Prizadeva si subverzirati realnost, v katero še vedno niso vključeni nekateri segmenti našega vsakdana – vanjo spadajo tudi murali. Z združevanjem obrobnih tem se lahko za tako in podobno problematiko še bolj senzibilizira gledalca. Pod površinsko »mestoljubnim« sporočilom *Rad imam Reko (Volim Rijeku)*, ki lahko neposredno pozitivno vpliva na mimoidočega, subliminalno sporočilo govori o omejitvah tega istega ljubljenege mesta. Asociativne slike ustvarjajo novo in drugačno komunikacijsko dinamiko, ki spremeni dotedanjo enosmernost javnih površin.



Mural *Glasnica miru*, marec 2012 (Foto: Edi Gustin)

Murali so del stilizacije in estetizacije urbane vizualne kulture in kot intervencije v mestni prostor spreminjajo pogled na obstoječo arhitekturo. Toda prav ta sprememba naznanja problem in ga tudi definira. Murali niso stalni. Tako kot je mural nastal na že obstoječem zidu in ga oblikoval, je tudi njega mogoče izbrisati. Edi Gustin je načrtoval, da bodo njegova dela naslikana na vsakem avtobusu, vsaki avtobusni postaji, potem pa je ugotovil, da nikoli ne bo poslikal mesta, temveč kvečjemu kakšen zid, ki ga bodo čez nekaj časa prebelili, ali pa bo poslikava zble-



Mural *Boris Ilić*, november 2012 (Foto: Edi Gustin)

dela, propadla: »Žal mi je, da lastnik novega prostora ni ohranil obstoječe slike, no, murali so obsojeni na milost in nemilost vremenskih razmer, preperevanju in lastnikom zidov.« (Gustin v intervjuju, 2015) Zato lahko kulturo grafitov imenujemo tudi *vanishing culture* oziroma kulturo izginjanja. To je vidno pri muralih *Boris Ilić* in *Glasnica miru* (*Vjesnica mira*). Mural *Glasnica miru* (ki je nastal marca 2012) je bil naslikan v središču mesta, natančneje, na nemški bunker iz druge svetovne vojne in prikazuje istoimensko skulpturo kiparja Antuna Augustinčiča, ki so jo leta 1955 iz reškega pristanišča prepeljali v New York, kjer danes stoji pred poslopjem Združenih narodov. Pri muralu gre za simbolično razmerje med naslovom poslikave in lokacijo, na kateri se nahaja – bunker stoji ob glavni prometnici pri avtobusni postaji, zato se je zelo povečalo število opazovalcev. Toda leta 2014 so mural prebarvali, ker so bunker preuredili v gostinski objekt.

Mural z naslovom *Boris Ilić* (nastal novembra 2012) prikazuje istoimenskega

Rečana, dobitnika prve zlate medalje za neodvisno Hrvaško na svetovnem prvenstvu v *full contactu* in *kick boxingu*, ki je bilo od 6. do 8. decembra 1991 v Parizu. Toda dve leti pozneje je lastnik objekta poslikavo prebarval. V tem kontekstu se postavlja vprašanje, zakaj murali ne veljajo za umetniško materialno dobrino, ki se ne bi smela izbrisati? Če ostanemo pri Reki, murali so predvsem kulturni izdelki, ki so jih financirali prebivalci mesta sami in jih namenili svojim someščanom. Zakaj ne brišemo umetnosti, ki je institucionalizirana, formalna in klasična? Zdi se, da najpogosteje obstane in je zaščiten tisto delo, ki se afirmira v določenih ideoloških okvirih in ki je povezano s tradicionalnim socio-političnim razvojem urbanizma, ter da se dejavnosti *street arta* še vedno potiskajo na obrobje družbe. Z vzpostavljenim komunikacijskim procesom, ki nastane s prenosom sporočil prek muralov, se želi dekonstruirati vnaprej določena stališča o različnih dejavnostih, pomembno vlogo pa ima aktivnost udeležencev, kar poudarja dinamičnost grafitov, a tudi njihovo izpostavljenost spremembam (Botica, 2001).



Mural Antun Mihanović, julij 2014 (Foto: Edi Gustin)

Grafit (tako v besedilni kot v likovni obliki) v takem komunikacijskem modelu ni fiksni in vpliva na reakcije tistih, katerim so sporočila namenjena (Burić, 2013: 29). Vzporedno s tem je poleg fluidnosti grafitov in vpliva na reakcijo opazovalcev pomemben element tudi lokacija:



Mural *Mesto Baltazar i reški profesorji*, junij 2012 (Foto: Edi Gustin)

Lokacija je enako pomembna zato, da senzibilizira vse več ljudi za take projekte, ki se tako začnejo neustavljivo širiti. Zame je bila najpomembnejša lokacija na Mihanovičevi – in sam Mihanović, ker se ime ulice neposredno ujema z opravljenim enciklopedijskim vnosom. (Gustin, intervju, 2015)

Namreč, mural *Antun Mihanović* (nastal je julija 2012), na katerem je na levi strani poslikave izpisano besedilo hrvaške himne, opozarja na zgodovinsko dejstvo, da je Mihanović v tedanji madžarski Reki delal kot gubernijski tajnik (19. stoletje). Živel in delal je v Gubernijalni palači ali stari Guvernerjevi palači, ki stala od leta 1780 do 1895. leta. Najpomembnejše pa je, da je Mihanović napisal hrvaško himno na Reki in da je mural prav na ulici, ki se imenuje po njem. Naslikan je na stari vodni postaji, ki pred poslikavo ni imela prostorsko-estetske funkcije. Avtor je uporabil tople barve in zlate črke, da bi se mural videl in ločil od okoliške urbane površine, na desni strani poslikave pa je Mihanovičev portret. Gustin pravi:

Če bi se moral odločiti za najljubši projekt, bi se odločil za Antuna Mihanovića na Mihanovičevi ulici. Zagotovo spada ta mural v mojo prvotno vizijo poslikane urbane enciklopedije. Če vprašamo someščane, po kom se imenuje njihova ulica in ali lahko povedo kaj o tem človeku, jih devet od desetih ne bo znalo odgovoriti. Mislim, da bi bil edinstven projekt, če bi imeli na ulicah izobraževalne murale o mestu ali ljudeh, ki so ali pa zdaj živijo v njem. (Gustin, 2015)

Mural *Mesto Baltazar in reški profesorji* (nastal je julija 2012) prav tako stoji ob glavni prometnici in je kombinacija besedila in slikovnih prikazov – našteta so imena profesorjev ob njihovih najbolj poznanih delih. Kot je bilo že rečeno, da bi sporočilo murala doseglo ciljno občinstvo, je pomembna lokacija dela, saj je cilj vidnost, jasnost in dostopnost za zaznavo občinstva. Torej, ozadje Mesta Baltazar je inspirirala Reka, mural pa je poklon doktorjem znanosti, pravnemu zgodovinarju Luju Margetiči (*Povijest prava Kvarnera i Rijeke*, 2006), lingvistu Branku Fučiću (*Glagoljska epigrafika*, 1982) in umetnostni zgodovinariki Radmili Matejčić (*Kako čitati grad*, 2007). Na poslikavi so jasno zapisana in vidna zgodovinska dejstva mesta. S tem mural izpolnjuje vlogo prostora spomina, ki neposredno prenaša sporočilo ciljnemu občinstvu. V komunikacijskem procesu se ta mural tako kot drugi ne nanaša samo na en segment zgodovine, iz interpretacij petih izbranih vizualnih intervencij pa velja poudariti zaobjetje in povezovanje treh pomembnih ravni: reške zgodovine, spomina in identitete, kar kaže na mnogovrstno funkcijo ali vlogo muralov, tj. politične, družbene in zgodovinske.

Ni bil moj namen, da v raziskavi obravnavam vse reške murale, temveč da poudarim vsebinske in pomenske elemente posameznih muralov in na podlagi teh primerov poslikanih mestnih površin raziščem, na kakšen način reško identiteto (re)konstruira vizualna kultura z izobraževalnim (posredovanje določenih dejstev o Reki), zgodovinskim (prikaz delov preteklosti), družbenim (sprememba percepcije pomena javnega prostora, ki je nastal s financiranjem in interakcijo članov združenja Fluminensia) in simboličnim značajem (intervencije v prostor napotujejo k potrebnim družbeno-političnim spremembam). Prepričana sem, da je cilj takih intervencij v urbani prostor sprememba, preoblikovanje, urejanje mestnega prostora in tudi vzpostavitev nove oblike komunikacije.

Toda ob vseh pozitivnih potezah tega projekta je treba omeniti tudi negativni vidik. Vsi opisani murali so zvest prikaz hrvaškega oziroma reškega zgodovinskega *mainstreama*. Zgodbe, ki jih vidimo in beremo na predstavljenih muralih, so afirmacija dominantnih interpretacij preteklosti. Torej, ne vsebujejo alternativnih in subverzivnih motivov, ki jih pogosto vidimo v medijskih objavah ali ko gledamo slike skupine Fluminensia. Zato se postavlja vprašanje: Kakšen spomin se artikulira s temi murali in kdo odloča, kateri spomin bo prikazan oziroma »se vrnil«?

Elementi tega projekta, ki jih opazi opazovalec, so reška identiteta, zgodovina in spomin, ki so integrirani in priloženi demokratičnosti in transparentnosti mesta. S kritično interpretacijo podatkov pa se odpira pet ključnih mest, ki se nanašajo na mesto Reka: povezovanje identitete, spomina in zgodovine; ustvarjanje kulture spomina; vizualna kultura in njen vpliv na občinstvo; simbolika, pomen in branje murala; ter pomen urbanih prostorov med samim vpisovanjem takih intervencij. Prav tako je projekt samofinanciran, ustvarili so ga prebivalci Reke, poslikane so mestne površine različnih velikosti in dostopnosti, težijo k prenosu znanja in obnovi zapuščenih mestnih objektov, kar lahko skupaj z aktivistično težnjo projekta označimo za proces ustvarjanja kulture spomina urbanega prostora mesta Reka.

Vsak od petih analiziranih muralov povezuje materialni (javni prostor) z idejno sfero (ideja projekta poslikave), kar je povzročilo nastanek novih odlik, za katere ne moremo trditi, da so povsem zunaj tradicionalnih, ideoloških in institucionalnih okvirov. S subverzijo mestnih površin, z dekonstrukcijo nasprotovanja splošnim in marginalnim definicijam umetnosti ta projekt odpira številna ključna vprašanja za mesto Reka in njegove prebivalce: kdo ustvarja spomin na Reki in kakšen je; katero znanje prenašajo prebivalstvu murali; ali obstaja prostor za raziskovanje normativnih zgodovinskih dejstev in ali obstaja težnja, da se alternativne naracije (ki jih je v reški zgodovini veliko) umestijo v mestni prostor. Navedeni stavki so vsekakor koristne hipoteze za podrobnejše raziskovanje te teme.

Sklep

Prikazani murali na zidovih in drugih površinah imajo več vlog: ustvarjajo nove pomenske strukture, pri čemer uporabljajo naravno platno urbanega prostora. So edinstvena oblika komunikacije, ki postaja nepogrešljiv del kulture mestnih okolij. Murali so legalna intervencija na neizkoriščeno reško površino, ki s svojim izobraževalnim, družbenim in estetskim vtisom seznanjajo prebivalce z njihovo preteklostjo. Avtorji vizualnih intervencij postavljajo svoje delo v javni prostor in s tem širijo sporočila, s katerimi želijo spodbuditi spremembe na socialnem in kulturnem področju družbe. Tako zidovi v naših mestih postanejo simbolni-komunikacijski prostori (Lalić in dr., 1991). Izdelovalci muralov puščajo svojo ustvarjalnost na urbani površini, ki jo lahko identificiramo kot simbolno praznino, v katero se vpisujejo določeni pomeni. Nagovarjajo opazovalce (posameznika in skupino), ki po navadi zavzamejo aktivno stališče tako, da bodisi kot sodelavci komunikacijskega urbanega procesa na besedilo grafita ali likovni izraz odgovarjajo, ga absorbirajo, spremenijo ali brišejo, s čimer, in to je najpomembnejše, vedno označijo in potrdijo, kako pomembni so grafiti oziroma murali v interakciji posameznikov in skupin (Burić, 2013: 15). Na reške murale vsekakor lahko gledamo iz perspektive ustvarjanja novih vrednosti, kjer se obstoječi zgodbi doda drugačen urbani narativ, ki je izpostavljen različnim interpretacijam.

Trdim, da lahko murale na Reki, natančneje projekt *RAFaj se*, razumemo kot afirmacijo sedanje zgodovinske analize in interpretacije, vendar pa spreminja smer sodobne urbane površine in njenih vsebin. Z zgodovinskimi identitetnimi značilnostmi Reke prikazujejo emocionalno in tudi simbolno metaforo mestne ekspresivnosti. Premagati in spremeniti hočejo monotonijo, hitenje in »hrup« mesta, dodati novo vrednost neizkoriščenim in pozabljenim površinam, zidovom in hišam ter ustvariti drugačen pomenski prostor in identiteto mesta. Ker nekateri od analiziranih muralov prikazujejo specifične zgodovinske trenutke in dejstva, so še naprej predmet različnih interpretacij, ker jih, kakor sem opozorila v uvodu, vsakdo dojema po svoje. Z estetsko pomembnostjo in vlogo spominjanja prebivalcev Reka

murali prevzemajo personificirano vlogo someščanov. Rečemo lahko, da se sproži remediacija, v kateri se z združitvijo starega (mestna površina) in novega (barve, simbolika, ideja) ustvarja sodobna interpretacija sociopolitične, kulturološke, izobraževalne, specifično identitetne reške misli, ki, če obstane, postane materialni del kulture spomina mesta Reka. Prav v tem primeru povezava med zgodovino, spominom in identiteto večnamensko razširja vizualni *scape* mesta Reka.

Prevedla Nina Kozinc

Literatura

- BOTICA, STIPE (2001): Grafiti i njihova struktura. *Umjetnost riječi: časopis za nauku o književnosti* (45)1:79–88.
- BURIĆ, MARIJANA (2013): *Grafiti: interpretacija sadržaja i društvenog značenja poruka u različitim vrstama grafita na primjeru grada Zagreba*. Diplomski rad. Zagreb: Filozofska fakulteta.
- GILLIS, JOHN (2006): Pamćenje i identitet: Povijest jednog odnosa. V *Kultura pamćenja i historija*, M. Brkljačić in S. Prlenda (ur.), 169–197. Zagreb: Golden marketing.
- HALSEY, MARKE IN BEN PEDERICK (2010): The game of fame: Mural, graffiti, erasure. *City* (14)1: 82–98.
- IVESON, KURT (2010): Introduction. *City* (14)1: 25–32.
- JANKOVIĆ, BRANIMIR (2010): Teorijsko-istraživački pristupi / Historija sjećanja i pamćenja. *Historijski zbornik* 1: 269–311.
- KOSTOF, SPIRO (1992): *The City Assembled: The Elements of Urban Form Through History*. Boston, NY, London: Thames & Hudson.
- LALIĆ, DRAŽEN, ANČI LEBURIĆ IN NENAD BULAT (1991): *Najsmo ljudi. Grafiti i subkultura*. Zagreb: Alinea.
- LA ROCCA, FABIO (2013): The wall as screen: porous architecture and the aesthetics of graffiti. V *INOPINATUM: The unexpected impertinence of urban creativity*, L. Borriello in C. Ruggiero (ur.), 91–102. Roma: Arti Grafiche Boccia.
- LEFEBVRE, HENRI (1974): *The Production of Space*. Oxford, Cambridge: Blackwell.
- MACDOUGALL, DAVID (1997): The Visual in Anthropology. V *Rethinking Visual Anthropology*, M. Banks in H. Morphy (ur.), 275–295. New Haven: Yale University Press.
- NORA, PIERRE (2006): Između pamćenja i historije. Problematika mjesta. V *Kultura pamćenja i historija*, M. Brkljačić in S. Prlenda (ur.), 21–43. Zagreb: Golden marketing.
- RIJEČKA ENCIKLOPEDIJA – FLUMINENSIA. Dostopno na: <https://www.facebook.com/groups/REFaj/> (15. september 2016).
- THEVOZ, MICHEL (1988): Zid kao erogena zona. *Quorum* (18)1: 215–217.

Intervju z Edijem Gustinom, april 2015.

Grafiti kot oblika vizualne komunikacije v subkulturi pisanja grafitov

Abstract

Graffiti as a form of visual communication within the subculture of graffiti writing

The essay specifically explores the communication role of graffiti. The main question is: what is one writer telling others with his graffiti? The research was conducted in the city of Pula, in the period from March to April 2015, by observing and interviewing two of Pula's writers. Research results show that a writer, through his graffiti, primarily sends a message of his existence, and also a message about his way and style of writing. The way and style of writing are exactly the things that will create the reputation of a writer, since they are indicators of experience and quality of work and consequently of hierarchical position within the subculture. By recognising the value of someone else's graffiti, the writer who observes will understand in which way he should treat it. Factors which contribute to a higher hierarchical position are recognition, frequency of leaving marks in urban areas and location selection. The last factor, location, is very important since it shows to whom the writer is speaking (local or outside writers), but it also shows the writer's innovation or risk exposure, which will contribute to the graffiti's value and respect from other writers.

Keywords: subculture, graffiti, graffiti writing, graffiti writer, communication

Martina Marinović is a student of cultural studies at Faculty of Art, University of Rijeka. (mmarinovic1@ffri.hr)

Povzetek

Članek raziskuje komunikacijsko vlogo grafitov. Osnovno vprašanje je: Kaj je tisto, kar pisec grafitov sporoča drugim piscem? Raziskava je bila opravljena od marca do aprila 2015, in to tako, da sta bila spremljana in intervjuvana dva puljska grafitarja. Rezultati raziskave kažejo, da pisec grafitov na prvem mestu pošilja sporočilo o svoji navzočnosti, nato pa o svojem načinu in slogu grafitiranja. Prav način in slog risanja sta tisto, kar določenemu piscu zagotavlja ugled glede na to, da odraža njegove izkušnje in kakovost dela, s tem pa tudi njegov položaj v hierarhiji subkulture. S prepoznavanjem vrednosti tujega grafitu bo pisec opazovalec ugotovil, kako je treba obravnavati opazovani grafit. Dejavniki, ki prinašajo višji hierarhični položaj, so tudi prepoznavnost, pogostnost puščanja svojih sledov v urbanih prostorih in izbira lokacije zanje. Zadnji dejavnik, lokacija, je zelo pomemben, ker se v njem kaže, koga pisec grafitov nagovarja (lokalne ali zunanje grafitarje), obenem pa odraža inovativnost ali celo piščevo izpostavljanje tveganju, ki pripomore h kakovosti grafitu in spoštovanju pri drugih pislih grafitov.

Glavne besede: subkultura, grafiti, grafitiranje, pisec grafitov, komunikacija

Martina Marinović je študentka na Oddelku za kulturne študije Filozofske fakultete Univerze na Reki. (mmarinovic1@ffri.hr)

Uvod

Kot nespregledljiv del sodobne urbane kulture so grafiti čedalje pogostejše predmet akademske razprave. Čeravno mnogi prepoznajo vlogo grafitov kot komunikacijskega sredstva, se to večinoma nanaša na grafite, ki jih najdemo v obliki pisanih sporočil na zidovih, ki izražajo stališča ali občutke avtorja in so namenjeni širšemu občinstvu.

V članku sem se osredinila na grafite, katerih avtorji tvorijo subkulturo pisanja grafitov; subkulturo, ki je razvila svoja nenapisana pravila in družbeno hierarhijo in katere praksa sestoji iz kreativnega oblikovanja črk na javnih površinah. Ta subkultura se zdi izjemno zanimiva za raziskovanje tudi zato, ker se komunikacija in dialog med njenimi nosilci odigrava izključno prek zapisanega vzdevka na zidu, ne da bi bil nujno potreben fizični kontakt med njimi. Lokacija, na kateri se nahaja grafit, ter način in slog, v katerem je narisana, določata, kako ga morajo vrednotiti in obravnavati drugi grafitarji. Poudarjam, da v tem članku nisem raziskovala oblik, ki se nanašajo na spisane parole političnih, športnih ali žaljivih vsebin, kot tudi ne izdelkov *street arta*. Obravnavane so izključno tiste oblike umetniškega oblikovanja črk, ki svoj pomen ohranjajo v ožjem krogu subkulture grafitiranja, konkreten vidik te kulture, ki sem jo raziskala, pa se nanaša na grafit kot medij komunikacije med nosilci subkulture. Vprašanja, ki so me vodila skozi raziskavo, so: kaj pisec sporoča s svojim grafitom, kateri so osnovni elementi grafita, kaj posamezni pisec grafita lahko ugotovi iz tujega grafita in kako lokacija grafita vpliva na njegov pomen. Skušala sem ugotoviti, kateri pomen želi pisec inškribirati v svoj grafit, pa tudi kaj pisec lahko »prebere« iz grafita drugega pisca. Da bi našla odgovore na zastavljena vprašanja, sem marca in aprila 2015 izvedla terensko raziskavo na območju mesta Pulj. Raziskavo sem izvedla v obliki opazovanja z udeležbo ter polstrukturiranih intervjujev z aktivnima puljskima piscema grafitov. Da bi čim bolje prikazala raziskovalno temo in ugotovitve, sem fotografsko dokumentirala primere grafitov, ki sem jih izbrala za »branje njihovih znakov« s stališča piscev grafitov.

Kaj so grafiti?

Termin grafit etimološko izvira iz grške besede *grafo* – pišem in iz italijanske besede *graffiare* – opraskati (Lalić, Leburić in Bulat, 1991: 29). Etimološki izvor besede jasno označuje, da gre za risanje in pisanje. Po splošni definiciji je grafit »vrezan, vtisnjen napis ali risba na zidu ali kakšni drugi površini« (Botica, 2000: 215). Poudariti je treba, da še danes ni popolne in natančne definicije grafita, obstaja pa veliko definicij, ki pojasnjujejo nekatere različne vidike tega fenomena. Grafiti na javnih površinah se namreč pojavljajo v več oblikah in se nanašajo tako na urbane umetniške oblike kot tudi na razne slogane, s katerimi se srečujemo in ki pogosto lahko imajo šaljiv ali romantičen pomen, ali pa nosijo neko politično

sporočilo, s katerim posamezniki izražajo svoj protest proti družbeni realnosti (Lalić, Leburic in Bulat, 1991).

Kot je bilo že omenjeno, se ta članek ukvarja izključno s tem, čemur pravimo pisanje grafitov. Laično povedano je grafitiranje ulično gibanje, katerega najpomembnejša značilnost je kreativno oblikovanje črk na javnih površinah. Cilj grafitiranja je zapis svojega vzdevka, puščanje čim več sledi in na čim popolnejši način, po pravilih izražanja, ki veljajo za grafitiranje. Črke in besede postanejo vizualni znak, ki daje piscu zasluženost integriteto (Duda, 2008: 74–75).

Sodobno grafitiranje je doživelo razcvet v 70. letih prejšnjega stoletja na območju New Yorka. Z uporabo vzdevkov v kombinaciji s številkami svojih ulic so mladi grafitarji začeli zbujati pozornost s tem, da so se podpisovali na lokacijah v svojih naseljih in zunaj njih – najpogosteje v podhodih in v podzemni železnici (Duda, 2008 : 77). Takšno podpisovanje je dobilo ime označevanje (*tagging*). Na začetku je bilo to podpisovanje z markerji, sčasoma pa so črke označevalcev postajale čedalje večje, nenavadne in stilistično kompleksnejše; označevalci (*tag*) so se razvili v večje in učinkovitejše izdelke. Najbolj razburljiv čas grafitov je bil čas poslikave vagonov newyorške podzemne železnice (Duda, 2008; Ley in Cybriwsky, 1974). To početje je zelo kmalu postalo fenomen, o katerem je pisal ves svet, mladi grafitarji pa so postali urbane legende (Ley in Cybriwsky, 1974).

Subkultura piscev grafitov

Da bi razumeli, kako se odvija komunikacija v subkulturi piscev grafitov, je treba najprej pojasniti, katere so pravzaprav značilnosti te skupine. To, kar združuje akterje, je, kot je bilo že omenjeno, praksa izpisovanja kreativno oblikovanih črk v urbanih prostorih. Elementi, za katere menim, da so najpomembnejša koda skupine pri njenem opredeljevanju kot subkulture, so vsekakor žargonski slovar in nenapisana pravila obnašanja med akterji glede na to, da so grafiti v funkciji njihove medsebojne interakcije. Skupina je strukturirana s svojevrstno notranjo hierarhijo (Stewart, 1994). Na začetku bom na kratko pojasnila osnovne pojme, ki jih uporabljajo pisci grafitov. Grafitarji so namreč razvili specifičen jezik, katerega pojmi so razumljivi vsem pripadnikom te subkulture. Z lastnim jezikom pisci označujejo obnašanje v subkulturi, pravila, slog, tehnike risanja itd.

Pisci grafitov z različnimi nazivi ločujejo med več vrstami grafitov. Že omenjeni *tag* je najpreprostejša oblika – z njim pisec grafita podpisuje sebe ali svojo skupino (*crew*), čim pogosteje in na čim več površinah, da bi bili na grafitarski sceni, na kateri delujejo, čim bolj opazni. Naslednja stopnja je *throw up*. To je nekoliko zahtevnejša oblika, pri kateri so črke večje in bolj razvite in variirajo odvisno od želje samega pisca. Po navadi se izvaja v dveh barvah in ne zahteva veliko časa. In naprej – *piece* zahteva več časa in ga grafitarji pogosto vnaprej načrtujejo in skicirajo. To je kompleksen grafit, ki vsebuje barvne prehode, efekte, slike in karakterje, in

katerega slogovno razvite črke so po navadi razpoznavne in se povezujejo z določenim piscem. Najvišja raven je *burner* – grafit močnih barv, ki je tako živ, da »gori z zidu«. V mestih po navadi obstajajo dovoljene lokacije – t. i. *hall of fame* –, kjer rišejo tisti grafitarji, katerih izdelki so prepoznani kot kakovostni.



Hall of fame, dovoljen kraj v mestih, kjer rišejo najbolj večji pisci. Lokacija: Bulevar na Stoji, Pulj, 2. april 2015 (Foto: Martina Marinović)

Glede notranje hierarhije članov skupine, udeleženci poudarjajo dva položaja: *king* in *toy*. *Toy* je začetnik ali risar brez izkušenj (Stewart, 1994: 211). Njegove črke so še nerazvite in – kot poudarja eden od sogovornikov – načina, kako stvari delujejo v skupini, ne pozna dovolj. *King* je izkušen pisec, napredoval je med grafitarji in razvil svoje slogovno prepoznavne črke. Po besedah intervjuvanca je »*king* tisti, ki izstopa s svojim avtentičnim slogom, ki je občutno napredoval v primerjavi z drugimi grafitarji, tako pri konstrukciji črk kot tudi pri uporabljenih barvnih kombinacijah, kreativnosti in originalnosti.« (Intervjuvanec 1, 1. april 2015) *King* teži k temu, da bi postal *all city king*, kar doseže tako, da riše čim več in je vseprisoten na legalnih in tudi na ilegalnih lokacijah v svojem mestu. Zaradi svojega statusa *kingi* odredjajo pravila in se postavljajo na vodilna mesta posameznih grafitarskih scen. To, kar ima *king*, je – subkulturni kapital.¹ Pisec pridobi subkulturni kapital s svojimi izkušnjami in kakovostnim risanjem in sam določa svojo umeščenost v strukturi. Z dvigom lastnega subkulturnega kapitala se zvišuje status grafitarjev v tej subkulturi. Žargon vsebuje tudi druge izraze, kot je *bitter* – tisti, ki krade ideje,

¹ Ena ključnih točk v razvoju postsubkulturnih teorij je uvedba koncepta subkulturnega kapitala, ki ga uporablja Sarah Thornton. Posedovati subkulturni kapital pomeni imeti določeno znanje, zaradi katerega akter pridobi določen status v očeh relevantnih subkulturnih udeležencev (Thornton, 1995).

crew – skupina piscev, ki imajo skupni *tag* in logo in so po navadi iz iste četrti ali mesta. Za največjo kršitev velja *crossing*, to je prekrivanje enega grafita z drugim.

Pri pisanju grafitov je seveda najpomembnejši sam grafit – njegova pomembnost pa izhaja iz tega, da je medij komunikacije med akterji. Cilj te raziskave je prav v to: kakšno sporočilo pošilja narisani grafit, kaj označuje. V nadaljevanju članka bom skušala s pomočjo rezultatov raziskave odgovoriti na ta vprašanja.

Grafit kot oblika vizualne komunikacije v grafitarstvu

Po Vrančiču (2012) je vizualno komuniciranje v javnem prostoru sestavni del likovne kulture vse od najzgodnejših človeških skupnosti. Kot sodobne oblike takšne komunikacije avtor navaja tudi *street art*, to je grafite. Vendar tudi tokrat upošteva samo tiste vrste grafitov, katerih komunikacija je usmerjena k širšemu občinstvu, kot na primer *street art*. To ni presenetljivo, saj se grafiti pojavljajo v javnem prostoru, v urbanih okoljih, zato se predvideva, da nosijo neko sporočilo, namenjeno javnosti. Ključno pa je, da je izpisovanje grafitov vrsta zasebne komunikacije (to je komunikacije med pisci grafitov) v javnem prostoru. Vrančič pravilno opozarja, da je pri tovrstnih vizualijah javnega prostora mogoč zaplet v klasični formuli komunikacijskega procesa, in opozarja na problem dekodiranja sporočil, saj v javnem prostoru sporočilo ni nujno »čitljivo« vsem (Vrančič, 2012: 16). Prav to velja za grafitiranje, kjer se komunikacija odigrava v javnem prostoru, a so sporočila usmerjena izključno drugim piscem.

Da bi raziskala grafite kot medij komunikacije v subkulturi pisanja grafitov, sem marca in aprila 2015 izvedla terensko raziskavo na območju mesta Pulj. Raziskavo sem izpeljala v obliki opazovanja z udeležbo in polstrukturiranih poglobljenih intervjujev. Ker v omenjenem mestu trenutno ni veliko aktivnih grafitarjev, se je število intervjuvanih piscev omejilo na dva, ki bosta ostala anonimna.² Ker gre za majhen vzorec, se moramo zavedati, da generalizacije o raziskovanih vidikih pisanja grafitov niso mogoče. Vendar menim, da sta izbrana sogovornika po svojem profilu, bogatih izkušnjah in vzpostavljeni interakciji s pripadniki hrvaške grafitarske scene sposobna dati odgovore, ki vodijo k cilju raziskave. Kot že rečeno, vprašanja, postavljena na začetku raziskave, so bila: Kaj pisec grafitov sporoča s svojimi grafiti? Kateri so osnovni elementi grafita? Kaj lahko posamezni pisec razbere z grafita drugega avtorja grafita? Kako lokacija grafita vpliva na njegov pomen?

Prvo, na kar opozarjajo pisci, je, da je določen grafit enega pisca izključno sporočilo drugemu piscu. Rahn (2002: 109) poudarja, da je grafit pravzaprav medij,

² Na tem mestu moram poudariti, da pri proučevanju grafitov v raziskavi nisem upoštevala zgolj dela dveh intervjuvanih puljskih piscev, temveč tudi druge, s čimer sem dobila širši vpogled v obravnavano temo.

skozi katerega se oblikuje občutek skupnosti, njegov pomen pa ostaja znotraj te skupnosti oziroma subkulture. Pisci grafitov ne rišejo za širšo javnost, ne iščejo reakcije širše javnosti; oni rišejo »zase« in za druge »pisce«, vzpostavljajo dialog z drugimi pisci, ki jih morda nikoli niti niso fizično spoznali: »To počnemo za nas, ne za vse ... mislim, ok, če nekoga zanima, bo prišel pogledat grafit in skušal razumeti, kaj piše ..., a tega ne delamo zanje, temveč zase.« (Intervjuvanec 1, 23. marec 2015)

Ker je grafit osrednji medij komunikacije med pisci grafitov, je temelj za identifikacijo določenega pisca. Grafit vzpostavlja identiteto, ključna je pri tem dominantna vloga imena. Pisec sam izbira svoje ime, torej vzdevek, ki ga bo izpisoval po zidovih in po katerem ga bodo prepoznali drugi. Sarah Giller (1997) piše, da si pisci izbirajo ime, s katerim opisujejo svojo osebnost in s katerim želijo narediti vtis na druge. Enega sogovornika sem vprašala, kaj je pomembno pri izbiri imena.

To so neke naključne besede ... ni bistveno, ali opisujejo mojo osebnost, moj vzdevek npr. ne govori nič o moji osebnosti. Bistveno je, prvič, da je vzdevek kratek – da sestoji iz treh, štirih črk. Če je črk preveč, to jemlje preveč časa, ko se ga riše. Prav tako je pomembno, da so črke dobre – da se jih lahko oblikuje na različne načine in da so raznolike. (Intervjuvanec 1, 23. marec 2015)

Iz primera torej vidimo, da se citiranemu piscu zdi pomembnejši umetniški potencial črk kot pa izražanje določene plati njegove osebnosti. Toda ime je naposled prepoznano kot identiteta pisca in ne kot oseba, ki ga je napisala. Pisec ustvarja svojo identiteto skozi inskripcijo in repetitijo izbrane besede.

Osnovno sporočilo, ki ga pisec pošilja s pogostim podpisovanjem svojega imena, je sporočilo o eksistenci, tj. o obstoju določenega pisca. Ta si najbolj prizadeva za prepoznavnost pri drugih piscih, s čimer se strinjata oba sodelujoča v tej raziskavi. Vsak pisec želi biti prepoznaven v svojem mestu in izrabi vsako priložnost, da bi pustil sled na neki javni površini. Glavni svetovni nazor piscev je torej eksistencialistični: pisati, obstajati in biti tu, ob elementih larpurlartizma.

Razen tega da želijo pisci drugim piscem s svojimi grafiti predvsem poslati sporočilo o obstoju, navzočnosti, se pomen določenega grafita ne konča pri tem. Pisec iz različnih elementov grafita razbira osnovne značilnosti grafita in njegovega avtorja. Vsak pisec teži k ustvarjanju lastnega ugleda, ki je odvisen od prepoznavnosti njegovega sloga in pogostnosti puščanja sledov (Stewart, 1994: 212). Za pisca je temeljnega pomena prav to, da s svojim grafitom pokaže lastno spretnost risanja in doseženo stopnjo znanja oziroma veščine. Pisec, ki opazuje nekogaršnje delo, prepozna te značilnosti po – na primer – tehniki risanja, konstrukciji črk in kompleksnosti grafita.

Pri ogledovanju grafita drugega avtorja bo pisec najprej opazil ime avtorja. Čeprav širša javnost po navadi težko prebere in razvozla besedo, ki je napisana, pisec ime hitro dekodira. Poleg *piecea* ali *burnerja* namreč pisec po navadi pusti še svoj *tag* in *tag* svojega *crewja*. Če avtor grafita sicer ne deluje v mestu, kjer je



Pogosto *tagiranje crewja* v središču Pulja, ki daje vedeti, da *crew* deluje na tem območju. Lokacija: središče mesta Pulj, 19. april 2015 (Foto: Martina Marinović)

napisal grafit, bo h grafitu tudi ime mesta ali države, kjer sicer deluje. Piscem se zdi pomembno, da poleg grafita napišejo tudi letnico, ko je ta nastal. Pogosto se namreč soočajo z brisanjem grafitov in njihova dela na zidu ne ostanejo dolgo. Zato zapisana letnica priča o tem, kako dolgo se grafit nahaja na zidu – če je obdobje dolgo, to vsekakor pripomore k pomenu grafita.

Prav tako grafit izkazuje kakovost dela svojega avtorja, njegov način in slog risanja. Z risarskim slogom avtor drugim piscem sporoča, kako izkušen je, kako več je pri obvladovanju risbe, določa pa tudi njegov položaj v hierarhični strukturi skupine. Grafit je piščevo ime, napisano v določenem slogu – kot ne obstajata dve identični imeni, ne obstajata niti dva identična sloga. Vsak pisec teži k razvoju svojega lastnega sloga risanja in k temu, da postane slogovno prepoznaven:

Prizadevam si, da ne rišem vedno isto, zmeraj skušam biti inovativen. Mislim, da mi uspeva razvijati svoj slog oblikovanja črk (...). Všeč mi je, ko nekdo takoj po slogu črk na grafitu ve, da sem to napisal jaz (...). To štejem za uspeh. (Intervjuvanec 2, 2. april 2015)

Glede na povedano lahko rečemo, da je bistvo vsakega sloga individualiziranje črk. Za pisca je ključno, da se njegove črke razlikujejo od drugih in da so prepoznavne kot značilne za njegov slog.

Pri ogledu grafita pisec ugotavlja, ali je njegov avtor *toy* ali *king*, samo s tem pa tudi ve, kako je treba obravnavati ta grafit – tj., ali sme risati prek njega, ali ne. Kot sem izvedela od intervjuvancev, po pravilu *toy* ne sme risati prek dela, ki je boljše od njegovega, medtem ko *king* sme risati prek izdelka, za katerega je prepričan, da je manj kakovosten kot tisti, ki ga bo ustvaril on:



Primer *crossinga*. Na fotografiji je videti, da se pod sedanjim grafitom nahaja grafit, ki ga je pisec prekril. Lokacija: Sv. Katarina, Pulj, 19. april 2015 (Foto: Martina Marinović)

Če gre *toy* prek boljšega grafita, to lahko pomeni, da nima spoštovanja ..., vendar mislim, da gre včasih za to, da kot začetniki ne razumejo, kako stvari delujejo. Zbuditi hočejo pozornost, vendar to počnejo na zgrešen način ... Mislijo, da jih bodo drugi tako opazili ... Bodo, vendar v negativnem pomenu. (intervjuvanec 2, 2. april 2015)

Po pravilih se prek *kingovega* dela ne sme risati, čeprav obstajajo primeri, ko je to upravičeno. Tako je na primer logično, da *king* sme risati prek svojega dela; razen tega to lahko počne tudi kakšen drug član iz njegovega *crewja*, če je tako dogovorjeno. Enega od intervjuvancev sem vprašala, kako ugotovi, ali je avtor nekega grafita *king* ali *toy*, tj. kako grafit izraža raven kakovosti dela nekega avtorja:

Ko vidim *burner*, vem, da ga je narisal nekdo, ki je izkušen – *king*. To prepoznam recimo po čistih linijah, dobro vkomponiranih barvah, po količini detajlov, po ozadju, ki se ujema z grafitom ... Zgradba črk je kakovostna in ideje so inovativne. Pogosto je v grafit tudi dobro vključen pomen. Poleg tega je *king* nekdo, ki ves čas in povsod riše – nekdo, ki se temu resnično posveča. (intervjuvanec 1, 23. marec 2015)

V nasprotju s *kingom* pa grafite *toya* zaznamujejo nezadostno razvita tehnika risanja, nerazvite črke in slaba kombinacija barv ... »*Toy* je tisti začetnik, ki si kupi sprej in gre celo mesto počekcat z nekimi slabimi *tagi*.« (Intervjuvanec 1, 23. marec 2015)

Vloga lokacije grafita v medsebojni komunikaciji piscev grafitov

V praksi grafitarske subkulture pomen prostora izhaja iz dejstva, da samo prakso definira prav prostor, in to urbani prostor, toda ta dejavnik ima pomembno vlogo tudi, ko govorimo o razbiranju sporočila, ki ga pisec s svojim grafitom sporoča drugim. Izbor lokacije, kamor bo pisec narisal svoj grafit, določa namreč tudi to, koga želi pisec nagovoriti, in kaže na njegovo smelost, izvirnost in inovativnost.

Leta 1974 sta David Ley in Roman Cybriwsky objavila esej z naslovom *Urban graffiti as territorial markers*, v katerem avtorja grafito obravnavata kot označbe območja določene skupine. V raziskavi, ki sta jo v 70. letih izvedla na območju Philadelphije, sta avtorja ugotovila, da določen grafit dobi svoj pomen šele, ko je vključen in kako se povezuje s prostorom, v katerem se nahaja. Različne četrti v Philadelphiji poseljujejo različne etnične skupine, ki se med seboj pogosto spopadajo za ozemlje, zato so pripadniki posameznih tolp svoj teritorij začeli označevati – z grafiti. Grafiti in *tagi* so označevali, katera skupina ima posest nad katerim



Grafiti, narisani po zidovih, ki se nahajajo na vhodu v mesto. Na zidu so grafiti piscev, ki so aktivni del grafitarske scene v Pulju. Lokacija: vpadnica v Pulj, 23. april 2015 (Foto: Martina Marinović)

ozemljem. V tem pogledu lahko grafito in njihove pisce razumemo kot strogo lokalizirane, tj. da določeni pisec ali *crew* deluje zgolj v enem mestu ali četrti in razglašča »lastništvo« nad njim. Zanimalo me je, ali imata tudi moja intervjuvanca takšno stališče; se lahko danes grafiti obravnavajo kot »označevalci prostora«?

Izbira lokacije, na kateri bo pisec narisal svoj grafit, je odvisna od občinstva, na katero meri, vendar so to najpogosteje mesta ali predmestja, glede na to, da

se tam nahaja največ tistih, ki bodo grafit videli. Z aktivnim delovanjem v urbanih središčih se možnost, da bo posamezni pisec prepoznan, povečuje, ter pridobi določen status v notranji strukturi subkulture. Če deluje v mestih, kjer je promet najgostejši, bodo pisca prepoznali drugi lokalni akterji, laže pa ga bodo opazili tudi tisti pisci, ki niso iz tega mesta ali so se tam znašli zgolj po naključju. Način interakcije pisca s prostorom se namreč razlikuje od interakcije, ki jo imajo s prostorom nepisci. Tako bo pisec, ki prihaja v drugo mesto, večino svoje pozornosti namenil opazovanju grafitov in po tem presojal lokalne pisce s tega območja. Takole to komentira eden od udeležencev: »Seveda, če prevladujejo nekakovostni grafiti, to pomeni, da je grafitarska scena šibka in nerazvita ... Ali če imamo veliko neizkoriščenih dobrih zidov – če bi bilo veliko dobrih piscev, bi bili ti zidovi zapolnjeni.« (Intervjuvanec 1, 23. marec 2015) Torej, pisci z aktivnostmi v svojem mestu sporočajo, v kolikšni meri je tam razvita ali nerazvita grafitarska scena.

Medtem ko so po eni strani pisci resnično privrženi svojemu mestu, pa po drugi strani želijo biti prepoznavni tudi zunaj meja svojega mesta. Duda (2008: 77) meni, da pisci gojijo lokalpatriotizem in si prizadevajo čim več delovati v svojem mestu. V tem pogledu bi lahko razumeli, da določeni pisec z risanjem na določenem prostoru razglaša »lastništvo« nad tem teritorijem. Vendar sem med pogovorom s pisci ugotovila, da ni nujno tako:

Da, morda nekako res hočem povedati, da sem jaz ta, ki riše v tem mestu, vendar ne tako, da prepovedujem drugim, da bi risali ... Razlog, zaradi katerega si prizadevam čim več in čim bolje risati v svojem mestu, je, da si želim, da bi se vtis o grafitarski sceni v tem mestu izboljšal, da bi se videlo, da tukaj obstajajo aktivni pisci. (Intervjuvanec 2, 2. april 2015)

Poleg tega pisci v svojem mestu zelo radi gostijo pisce iz drugih mest in držav, sami pa izkoristijo vsako priložnost, da pustijo svojo sled v kakšnem drugem mestu, bodisi v obliki preprostega *taga* ali velikega *pieca*. Drugače je, ko gre za odnos *toya* in *kinga*: »Če sem jaz prvi nekam prišel in narisal svoj grafit, ni mogoče, da bi zdaj tukaj risal *toy*. Potem ja, potem je to moja lokacija.« (Intervjuvanec 2, 2. april 2015) Ko gre za *crew*, potem je ta po navadi povezan z enim krajem – mestom ali četrtjo, kjer živijo člani skupine in do katerega čutijo pripadnost, medtem ko je pisec kot posameznik fleksibilnejši. Vendar glede na to, da sem raziskavo izvajala na območju mesta Pulj, kjer grafitarska scena ni tako razvita in kjer ni veliko *crewjev*, nisem mogla v celoti dobiti vpogleda v problematiko boja za teritorij med pisci. Odkrila sem, da takrat, ko določeni pisec prvi nekaj nariše na kraju, na katerem še ni grafitov, potem ta lokacija postane »njegova«, tam pa lahko rišejo samo člani njegovega *crewja*, če ne pride do dogovora, ki tudi drugim dopušča, da rišejo na tem mestu.

Kot najpomembnejši dejavnik za določanje lokacije, na kateri se bo risal grafit, respondenti navajajo vidnost. Kot je bilo že omenjeno, to mora biti kraj, za kate-



Grafit puljskega pisca Etika. Lokacija: zapuščena tovarna v industrijski coni, Pulj, 23. april 2015 (Foto: Martina Marinović)

rega se predvideva, da se bodo tam znašli tudi drugi pisce. Ti si prizadevajo risati v javnem mestnem prostoru, tj. v notranjosti mesta, pri čemer se nanašajo zlasti na druge lokalne pisce. Vendar upoštevajo tudi pisce iz drugega mesta, ki bi ga utegnili obiskati. Zato se kot lokacije izbirajo tudi ceste, tj. vpadnice v mesto. Na teh točkah pisce pogosto puščajo svojo sled, da bi prihajajočim piscem sporočili, da so del grafitarske scene tega mesta.

Da bi se dokazali in bili opaženi, se pisce preizkušajo tudi v risanju na izziva-jočih, fizično težko dostopnih mestih. Na takšnih krajih v mestnem prostoru je risanje pogosto protizakonito, kar šteje kot dodatni »plus«, ker priča o tem, da se je pisec izpostavil »tveganju«. Pri nezakonitem risanju grafitov pisce najpogosteje uporabljajo *tage* in *throwupe*. Najboljši primer nedovoljenega mesta za risanje je gotovo vlak. Pisec se odloči za risanje po vlakcu, ker to pomeni, da bo grafit postal premičen in ga bo videlo več ljudi, saj bo potoval skozi več krajev (Duda, 2008 : 79). Čeprav se eden od intervjuvancev zaveda te norme o nezakonitem risanju, kljub temu daje prednost legalnemu risanju:

Ilegalno ni tisto, kar me privlači. Prvič, ilegalno pomeni, da moraš risati hitro, da te ne bi ulovili ... Toda kakovost, ki jo dosežem v desetih minutah, me ne more zadovoljiti. Raje v miru rišem ves dan na nekem legalnem kraju in da grafit na koncu izgleda, kot je treba. (Intervjuvanec 1, 23. marec 2015)

Dovoljene lokacije so običajno *hall of fame*, na katerih mestne oblasti dovoljujejo grafitiranje, ali pa kakšne zapuščene točke in ruševine, kjer so grafiti pravzaprav najpogostejši in so kraj srečevanja množice grafitov. Razlog je v tem, da na teh lokacijah, kjer imajo narisani grafiti dolgo življenjsko dobo, ni čuvajev, ki bi prebarvali ali prepovedali grafito. Tukaj so pisci tisti, ki odločajo, kateri grafit mora biti prebarvan. Takšne lokacije pisci najpogosteje obiskujejo, da bi sami razstavili svoj izdelek na zidu, pa tudi da spoznajo delo drugih piscev. Kljub vsemu kot poseben dejavnik pri izbiri lokacije izstopata izvirnost in inovativnost. Bistveno je, da je to kraj, ki ga drugi pisci še niso prepoznali kot dobrega in se bo tako določen pisec drugim pokazal kot inovativen, kar je ocenjevalna značilnost vsakega pisca.

Na koncu sem, na sprehodu z enim svojih intervjuvancev, na lovu za grafiti na zapuščenih krajih obstala pred grafitom v opuščeni tovarni v Pulju in svojega »vodnika« vprašala, kaj lahko prebere iz tega grafita:

Najprej prepoznam črke in *tag* pisca – to je puljski pisec Etik, podpisal pa je tudi svoj *crew* – HK. *Fresh* je, piše leto 2015. Njegova tipika je združena s prvo črko – to je dobra kompozicija. Je prav čist grafit, ima neko ravnotežje ... To je delo *kinga*. Črke so prepoznavne za Etika, nekako agresivne so ... Posebne so, tipične za pisca. (...) Kar se tiče kraja, to je notranjost opuščene tovarne ... Ni ravno na vidnem mestu, okrog njega ni drugih grafitov. V tem je fora, tako dober grafit na tako skritej kraju. Gotovo ga nihče ne bo *crossal* ... To je zdaj njegovo mesto. (Intervjuvanec 1, 23. april 2015)

Sklep

S proučevanjem grafitov kot medija komunikacije v subkulturni skupini piscev grafitov sem ugotovila, da je osnovno sporočilo, ki ga pisec hoče sporočiti drugim piscem, kdo je in kako riše. Pisec bo torej najprej skušal sporočiti drugim, da obstaja, in težil k temu, da ga drugi prepoznajo. To lahko doseže z razvijanjem svojega prepoznavnega sloga črk in puščanjem svojih sledi na čim več mestih in v čim večji količini. To odreja status in položaj določenega pisca v skupini, ki bo v zameno predpisala njegovo ravnanje do grafitov drugih piscev – na primer, ali sme ali ne sme risati čez neki izdelek. S svojim grafitom pisec sporoča drugim, kako kakovosten in razvit je njegov slog risanja. Poleg elementov grafita, ki se nanašajo na podpis avtorja, *crewja*, ki mu avtor pripada, in letnice nastanka grafita, je ključen element za »branje« grafita tudi lokacija, na kateri se nahaja. Če je pisec pokazal inovativnost pri izbiri lokacije, ali celo izpostavljenost tveganju, bo to pripomoglo h kakovosti grafita in spoštovanju pri drugih piscih. Lokacija, na kateri se nahaja grafit, prav tako kaže, koga pisec želi nagovoriti: lokalne akterje (za katere bo risal v mestu), ali pa zunanje pisce (za katere bo risal ob prometnicah ali vpadnicah, da bi jim sporočil, da je del grafitarske scene tega mesta).

Glede na to, da je raziskava potekala v mestu, kjer po mnenju intervjuvancev grafitarska scena trenutno ni najbolj razvita, in je malo aktivnih piscev, tema te raziskave ni mogla biti v celoti raziskana. Kljub temu raziskava prinaša koristne informacije in je lahko izhodišče za globlje raziskave te vsebine ali pa spodbudi druge raziskave s področja pisanja grafitov.

Prevedla Tatjana Greif

Literatura

- BOTICA, STIPE (2000): *Suvremeni hrvatski grafiti*. Zagreb: Založba Pavičić.
- EHO (2013): *Epohe i smjerovi u umjetnosti*. Dostopno na: <http://www.eho.com.hr/news/epohe-i-smjerovi-u-umjetnosti/6984.aspx> (22. april 2015).
- DUDA, KATERINA (2008): Graffiti writing kao oblik subkulturne prakse. *Diskrepancija* 10(14): 72–82.
- GILLER, SARAH (1997): *Graffiti: Inscribing transgression on the urban landscape*. Dostopno na: <http://sunsite.icm.edu.pl/graffiti/faq/giller.html> (22. april 2015).
- LALIĆ, DRAŽEN, ANČI LEBURIĆ IN NENAD BULAT (1991): *Najsmo luđi. Grafiti i subkultura*. Zagreb: Alineja.
- LEY, DAVID IN ROMAN CYBRIWSKY (1974): Urban Graffiti as Territorial Markes. *Annals of the Association of American Geographers* 64(4): 491–505.
- RAHN, JANICE (2002): *Painting without permission: Hip hop graffiti subculture*. Westport: Bergin&Garvey.
- STEWART, SUSAN (1994): *Crimes of Writing: Problems in the Containment of Representation*. Durham, London: Duke University Press.
- THORNTON, SARAH (1995): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.
- VRANČIĆ, JOSIP (2012): *Vizualne komunikacije javnog prostora*. Dostopno na: <http://www.designcentercroatia.org/knjige/%5Bznakovita%5D.pdf> (15. maj 2015).

Tilen Sepič in njegova prva dimenzija

Abstract

Tilen Sepič and his first dimension

The main topic of the article is a circle shaped yellow sticker, that is a tag – the stylised signature of Ljubljana based multi-discipline artist Tilen Sepič. Minimalism, conceptual art and sticker culture are the fundamental concepts that are connected with author's contribution to the field of street art. These concepts also represent the issues that were discussed in an interview with the author of this artwork. The interview is one of the main sources of information for the reflective analysis of this specific street art piece. The placement of minimalism in the sphere of street art raises and answers questions about subversive meanings and ideological connotations that stand behind the reduced aestheticism, manifested in mere images on the canvas – the canvas that is represented by the walls of the urban environment.

Keywords: Tilen Sepič, minimalism, street art, tag, sticker-art

Gregor Kocijančič is a musician and student of Cultural studies at the Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana. (gregij.gfc@gmail.com)

Povzetek

Osrednja téma besedila je analiza okrogle rumene nalepke, ki predstavlja *tag* – stiliziran podpis ljubljanskega multidisciplinarnega umetnika Tilna Sepiča. Minimalizem, konceptualna umetnost in nalepkarska kultura so temeljni pojmi, ki so povezani z avtorjevim delovanjem na področju *street arta*. Ti pojmi predstavljajo tudi téme, o katerih sem z avtorjem obravnavanega dela razpravjal v intervjuju, ki je eden temeljnih virov informacij za analitično refleksijo o tej specifični obliki ulične umetnine. Umestitev minimalizma v sfero *street arta* v besedilu razpira in odgovarja na vprašanja o subverzivnih pomenih in ideoloških konotacijah, kakršne so skrite za reduciranim esteticizmom, manifestiranim v golih podobah na slikarskem platnu, ki ga predstavljajo zidovi urbanih okolij.

Ključne besede: Tilen Sepič, minimalizem, *street art*, *tag*, nalepkarstvo

Gregor Kocijančič je glasbenik in študent kulturologije na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. (gregij.gfc@gmail.com)

Uvod

Tilen Sepič svoje delo osredinja na svetlobne instalacije, oblikovanje luči, fotografijo in interaktivne instalacije ter eksperimentiranje s proizvajalci zvoka DIY (do-it-yourself). Deluje tudi v eksperimentalni DIY/DIWO (do-it-with-others) zasedbi *Theremidi Orchestra*. Skupaj z drugimi člani zasedbe gradi inovativne zvočne naprave in z njimi komponira ter performira abstraktne elektronske skladbe. Tilen deluje tudi kot spodbujevalec tehnologij *open source* in *open-hardware* v smislu raziskovanja in prirejanja specifikacij določenih objektov ter izkrivljanja vezja raznih elektronskih objektov. Prav tako je dejaven v *street artu* – s svojim znanjem je pripomogel k uresničitvi marsikaterega projekta ljubljanskega kolektiva ZEK Crew, v *street artu* pa se udejeva predvsem kot *tagger*, in to je dimenzija njegovega dela, ki jo obravnavam v pričujočem besedilu.

Temeljna metoda, s katero sem pridobil podatke o Tilnu Sepiču, je bil intervju: z avtorjem *tagga* sva razglabljala o minimalističnih težnjah v *street artu*, o nalepkarski kulturi, o *tagganju* – in tudi o klasičnem (in zastarelem) razlikovanju med »vandalizmom in *street artom*«. Vse to so pojmi, ki so tesno povezani z delom Tilna Sepiča, saj je njegov stilizirani podpis v obliki majhne nalepke po svoji prezenca in bistvu minimalističen in konceptualen. Medtem ko po eni strani tipografski in stilistični triki na področju grafitarstva delujejo v zaprti skupnosti, je lahko po drugi strani konceptualni in minimalistični *street art* odprto vabilo za vsakogar – torej vabilo k interakciji, razmisleku ali razpravljanju.

Ker sva se s sogovorncem v intervjuju pogovarjala o specifično individualizirani umetnosti – o njegovem delu –, se je odprla nova dimenzija, v kateri umetnost izgubi svojo primarno funkcijo, ki jo v estetskem doživetju pomenita golo doživljanje umetniškega dela in njegova imanentna interpretacija. Območje pomena se namreč razpira v avtorjevi verbalizirani obrazložitvi njegovega dela. Določene odgovore v intervjuju sem uporabil kot »umetniškovo izjavo«, ki razširja in pogloblja razumevanje umetniškega dela. Ko Sepič umetnino povezuje z njenim konceptualnim kontekstom, predstavi njene temelje in namene ter posreduje pomembne informacije, ki so bistvene za njeno razumevanje. To so dimenzije umetnine, ki jih po navadi v *street artu* nismo deležni – Sepičevi odgovori so razpirali dimenzijo umetnosti, za katero menim, da presega primarno funkcijo umetnosti ter postaja po svojem bistvu didaktična, deskriptivna in refleksivna, kar vsekakor omogoča tudi drugoten vizualno-sociološki razmislek.

Street art

Kot trdi Rafael Schacter (2013), konceptualna minimalistična umetnost ni konstruirana s tipografskim ali tekstualnim poudarkom, temveč poudarja slikovno sporočilo, ki je v svoji naravi sicer uporniško, a nikoli destruktivno, saj je njegov

namen predvsem poudarjanje lepote urbanega okolja.

Med postavljanjem konceptualne umetnosti v kontekst *street arta* pa Schacter (2014) ugotovi tudi, da se vzporedno z nekaterimi oblikami performativne in konceptualne umetnosti tudi dejavnost uličnih umetnikov poistoveti s poetiko fragmentov, minljivosti in netrajnih podob, ki interakcijo z občinstvom vzpostavljajo v časovno omejenih situacijah.

Najsi je ulično umetniško delo videti utopično ali anarhistično, agresivno ali simpatično, osupljivo dobro izvedeno ali infantilno, originalno ali derivativno – večina uličnih umetnikov z delom začne *proces* poglobljene identifikacije in empatije z mestom. Prisiljeni so izraziti svoje stališče glede nečesa, kar se dogaja v mestu in z njim: to lahko storijo v obliki protesta, kritike, ironije, humorja, lepote, subverzije, potegavščine – ali pa vsega naštetega hkrati.

Street art torej svojega namena ne išče v ukvarjanju s tradicionalnimi ali modernističnimi značilnostmi umetnosti – z izpopolnitvijo stila in inovacijo oblike, estetske vzvišenosti ali ontološke refleksije umetnosti kot take. Svoj namen najde v izpostavljanju vprašanj o režimih vidnosti javnega prostora in o konstitutivnih lokacijah in prostorih umetnosti, vprašanjih o vlogi skupnosti kulturnih ustanov, ki konkurirajo argumentom o naravi umetnosti in njenega odnosa do javnosti ter o generativni logiki sredstev »remiksane« kulture. Čeprav *street art* uteleša številne antiinstitucionalne argumente, ki so v zadnjih nekaj desetletjih vzniknili v samem umetniškem svetu, pa – kot ugotavlja Alison Young (2014) – vseeno med njim in drugimi avtopoetikami obstajajo pomembne razlike. Umetniške ustanove namreč svoje lastne institucionalne kritike izvajajo zgolj v okviru že vzpostavljenih disciplinarnih praks. Alison Young (2014) trdi, da je *street art* zato izjemno dragoceno sredstvo za razpravo o materialnih in zgodovinskih pogojih vizualne kulture, ne nazadnje tudi o vprašanju, ali koncept vizualne kulture morda dematerializira vizualno izkušnjo v ahistorično transmedijsko abstrakcijo.

V tem pogledu je minimalizem očitno tesno povezan s konceptualizmom, teže pa je opredeliti, kako bi lahko koncept naobrnil na fenomen *street arta* – konec koncev *street art* v svojem jedru vključuje osebna sporočila, ustvarja povezavo s svetom ter se vedno že nahaja v določenem kontekstu.

Minimalistične težnje v *street artu*

Da bi bolje razumeli minimalistične težnje v *street artu*, moramo vsekakor vsaj na kratko spregovoriti o tem, kaj je označeno kot minimalizem. Obendorf (2009) ugotavlja, da se minimalizem po navadi razume kot skrajna stopnja v razvoju abstraktnega ekspresionizma. Na podlagi Obendorfovih zapisov lahko trdimo, da v minimalizmu abstraktni ekspresionizem naredi logičen korak naprej – postane namreč način izražanja, ki si prizadeva za popolno »očiščenje« umetniškega dela s preoblikovanjem občutkov in čustev, da bi ga približalo res-

ničnemu čim bolj izčiščenemu izrazu. Tako v minimalizmu ostane zgolj koncept; umetnost je očiščena čustev in individualnosti.

Sepič se konceptualno drži načela, da znak dojemamo kot točko in ne kot ploskev. Razlog za to je v osebnem prizadevanju za upoštevanje likovnih zakonov:



(Foto: Tilen Sepič)

na področju *street arta* je viden vpliv tistih umetnikov, ki so bili klasično izobraženi, vendar svoje delo posvečajo tudi alternativni likovnosti. V tem pogledu se Sepič v svoji umetniški praksi ukvarja tudi z likovno kompozicijo. Tako redno prakticira likovno teorijo, ki se je naučil med študijem na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje.

Rumena pika – Tilnovo minimalno »sidro« v procesu uličnega vzpostavljanja »blagovne znamke« – je po avtorjevem mnenju očiščena čustev, dokler je z njimi ne povežeš, nato pa vse aplikaci-

je, ki jih srečaš, povežeš z istim občutjem. V tem primeru deluje kot njegov podpis, lahko pa bi nalepko povezali tudi s kakšno drugo idejo ali sporočilom.

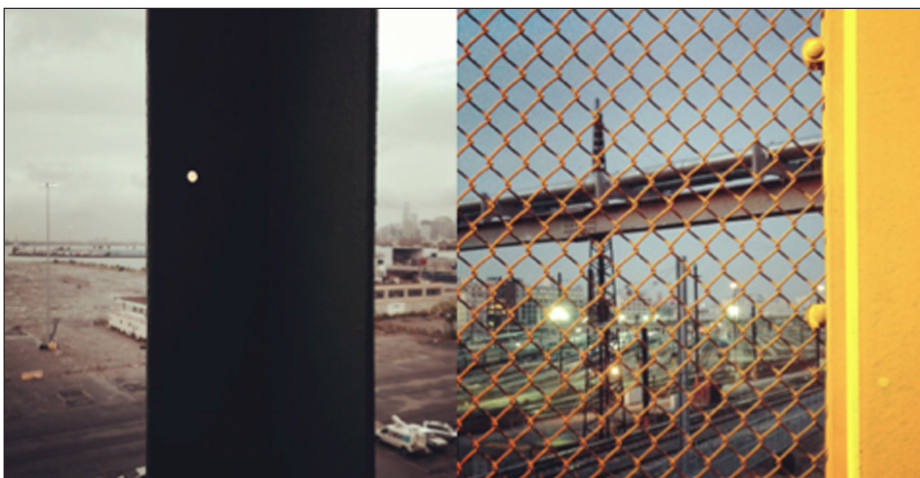
Sepič sporočilo svojega *tagga* izoblikuje v samem ustvarjalnem procesu, vendar s tem odlaša, saj meni, da je zelo težko komunicirati pozitivno sporočilo, ki ne bi bilo že prežvečeno ali preveč osladno. Minimalistični umetniki, ki so v svojem delu uporabili preprost motiv kroga, kot so npr. Armleder, Gernes, Downing, Hirst in Kusama in navsezadnje tudi Tilen Sepič, želijo svojemu ciljnemu občinstvu omogočiti takojšen, instinktiven, povsem vizualni odziv, izkušnjo čiste lastnosti barve, oblike, prostora in materiala. Po svojem bistvu so konceptualni umetniki – kreativci, ki umetnost preusmerjajo iz oblike v podobo.

Prek obravnave povezanosti Sepičevega dela s konceptom minimalizma lahko spregovorimo tudi o sami naravi *street arta* in o težnji, ki deluje v smeri reducirane estetike – reducirane v tem smislu, da ulične umetnine čedalje bolj spominjajo na platna v galerijah, ki ves čas evocirajo začasnost, minljivost in krhkost lepote v javnem prostoru. V nasprotju s prvimi ustvarjalci grafitov, katerih *tagi* so bili reprezentacija njihove individualnosti, lastne identitete ali alterega, so sodobni ulični umetniki, kakršen je Tilen, premaknili trend gibanja na sam koncept ter svoje delo posvetili obliki reducirane estetike, da bi tako poudarili koncept čistega esteticizma. »Minimalizem« v ulični umetnosti lahko pomeni zgolj kreativno in subverziv-

no težnjo k nečemu, kar umetnostna zgodovina sicer razume kot minimalizem. Minimalistični *street art* namreč uničuje stare, ustaljene oblike in nespremenljiva pravila z novimi pristopi k slogu in strukturi. V tej povezavi lahko na umetnika gledamo kot na katalizator neizogibnih družbenih in intelektualnih sprememb. Umetniško delo z uporabo novih oblik in vsebin nasprotuje staremu in ustaljenemu, četudi le posredno, in je tako večna dinamična sila, ki spodbuja spremembe, zato je vsaka prava umetnina prevratna, kar pa lahko vključuje tudi *tagganje*, ki je osrednja téma v nadaljevanju tega besedila.

Tag

Tag je preprosta oblika grafita, ki v obliki hitropotezne »čačke« predstavja ime, umetniški psevdonim ali vzdevek avtorja, ki *tag* nariše. Sam po sebi ima precej majhno estetsko vrednost, čeprav lahko sugerira tipografski slog ali zbuja likovne asociacije. Gre za stiliziran podpis, ki se po navadi izvede monokromatsko. *Tag* je kot najpreprostejša in prevladujoča oblika grafitov pogosto izpeljan v barvi, ki je v



Primer *taga*, ki je v kontrastu z ozadjem, in je primer zakamufliranega *taga*.

ostrem kontrastu z ozadjem. To načelo Sepič sicer v številnih primerih upošteva, občasno pa uporabi tudi nasprotno taktiko in svoj *tag* izvede na površini, ki *tag* zakrije s podobnim odtentkom. Tako še bolj poudari svoje minimalistične težnje. Večina Sepičevih *taggov* je upodobljena v rumeni barvi, vendar avtor meni, da bi lahko uporabil tudi drugo barvo ali obliko.

Tag se velikokrat pojavi v obliki kodiranih tipografskih trikov: te po navadi težko dešifrira nekdo, ki ne spada v skupnost *streetartistov*. *Street art* v svoje postopke vključuje več pomembnih postmodernih strategij, ki danes spadajo v skupen nabor sodobne umetnosti: fotoreproduciranje, repeticija,

serialnost podob, sredstev in inverzij visokih ter nizkih kulturnih kodov. Kot navaja De Notto (2014), so repeticija in serijske oblike zdaj že vgrajeni v vidno omrežje sodobnega mesta. Pravo bistvo *tagganja* se kaže v obliki ponavljanja, katerega funkcija spominja na pomen blagovnih znamk v oglaševanju. Reducirana estetika v primeru Tilna Sepiča izhaja iz eksperimenta, v katerem lahko nekaj (»blagovna znamka« ali simbol) v svoji »minimalnosti« še vedno deluje tako, kot da bi bil *tag* grafično bolj izrazit in likovno bolj kompleksen. Z množično repeticijo česar koli (npr. rumene pike) dosežemo nekakšno gradnjo »blagovne znamke«, graditev artikla. Ko to ponavljajočo se stvar vidimo večkrat, začne tvoriti celoto, saj prejšnje »sidro« asociativno povežemo z nečim, kar vidimo znova in znova – z nečim, kar srečujemo vsak dan. Celota ima lahko veliko moč, vendar ta postane vidna šele čez nekaj let in prek številnih aplikacij. Blagovno znamko je treba vedno z nečim povezati, sicer obvisi v zraku, v nedoločenosti. V obravnavanem primeru se lahko rumena pika kot »blagovna znamka« poveže z idejo, s posameznikom ali z neko miselnostjo. S tem povezovanjem se avtor sam še ni ukvarjal, ker njegov eksperiment še vedno traja.

Tag je za Tilna Sepiča predvsem orodje zavedanja lastnega obstoja v materialnem svetu: je materialni dokaz, ki označuje ali potrjuje kraj in čas.

Prav tako je osebna motivacija oziroma nekakšna mantra, ki prevzema pomen »blagovne znamke«. Po njegovem mnenju namreč podjetja vzpostavijo »blagovno znamko« tudi z namenom samopotrditve svojega obstoja oziroma kot dokaz, da za nečim stojijo. Umetniška konotacija vsebuje ozadja. V njej se vidi, kakšno miselnost izražaš, na kaj hočeš aplicirati »sidro« Zato avtor posamezen *tag* simbolično poimenuje »*anchor*« – sidro, saj je vsaka posamezna nalepka temelj za svojo nadaljnjo ponovitev. Z njo Sepič gradi na prepoznavnosti in tako *taggu* daje smisel. »Blagovna znamka« in prepoznavnost se vzpostavljata s ponavljanjem in pravilno rabo, zato v osnovi ni pomembno, kakšna je likovnost ali snovnost znaka, ki ga ponavlja. Ker je obravnavani *tag* minimalističen in obenem konceptualen, se koncept skriva tudi za elementi, kot sta na primer barva in oblika. Rumeno barvo pri tem lahko razumemo kot simbol toplote, sonca in pozitivnosti, čeprav Sepič svoje *streetartistično* delovanje vidi bolj kot označevanje teritorija, kot markiranje, v katerem rumena pika banalizirano simbolizira kapljico urina, kar se sklada s samim konceptom *tagganja*: po Stowersu (1997) naj *tag* ne bi bil v svojem bistvu produciran v umetniške namene in naj ne bi imel umetniških ambicij, ampak naj bi bil sredstvo za označevanje umetnikove prisotnosti.

To sredstvo izraza lahko ustvarimo tudi v varnem okolju lastnega doma in ga tako hitreje ter z veliko manj tveganja prenesemo na javne površine – na področju *street arta* in *tagganja* se je zato razvila tudi umetniška smer nalepkarstva.

Nalepkarstvo

Umetniki lahko prej izdelajo na stotine nalepk in svoj izdelek lahko ves čas nosijo v žepu. Zato ulični umetnik, ko stopi v akcijo, zmore v zelo kratkem času pokriti veliko površin. Alice Clough (2011) v povezavi s tem ugotavlja, da iz tega izhaja tudi možnost, da v nalepki vidimo nekaj, kar je podrejeno *street artu* kot dejavnosti. Avtorica namreč v nalepki prepoznava pasivno razsežnost *street arta*, saj odpravlja intimno fizično razmerje z urbanim okoljem – z zidovi, z grobimi površinami, na katere je težko risati. Odpravlja tudi element tveganja, ki je tradicionalno ključnega pomena za pridobivanje spoštovanja in prepoznavnosti na uličnoumetniški sceni.

Čeprav nalepkarstvo in grafitiranje utelešata subkulturo (in sta zatorej v svojem temelju ekskluzivna), občinstvo druge oblike ulične umetnosti pogosto razume kot bolj inkluzivne, saj so njihovi temelji bolj slikovni. Grafiti so načeloma sestavljeni iz stiliziranih in kodificiranih oznak, ki so pogosto težko berljive in težko razumljive. V *street artu* so nalepke partikularno slikovni medij, saj njihova majhnost zahteva hitro in preprosto razumevanje. Vendar nalepke iz istega razloga delujejo kot bolj demokratična oblika *street arta*, ki različnim skupinam ljudi omogoča, da občutijo svojo integriranost – torej takojšnjo povezavo z lastnimi motivi in graditev lastnih interpretacij. To je zelo pomembno: del *street arta*, ki izvajlja lastno interpretacijo, namreč občinstvu daje občutek vključenosti v sicer ekskluzivni, nerazumljivi in potencialno alienirajoči dejavnosti, ki poteka na mestnih ulicah za ljudi, ki so ciljno občinstvo.

Yellow dot

Sepičev *tag* odraža avtorjeve minimalistične težnje in na precej abstraktni ravni predstavlja njegov podpis. Pika je konceptualno vedno točka – 1d – Sepič vsak svoj *tag* dokumentira in objavi na spletni aplikaciji Instagram s pripisom hashtag-y1d.

Čeprav tako preprosta oblika umetnine, kot je enobarvni krog, pušča odprto polje za različne interpretacije, se njen pomen sokonstituira tudi v avtorjevih



Pika je konceptualno vedno točka: 1d. (Foto: Tilen Sepič)

načelih in prepričanjih, ki se na javne površine aplicirajo ob nanosu *taga*. Avtorjev primer ironične subverzije v ulični umetnosti je aplikacija *taga* na potovanju v Moskvo, ko je lepil pike, ki so bile narejene iz 23-karatnega zlata. S tem je na svoj način izrazil nekakšen sarkazem, s katerim je meril na pojmovanje in vrednotenje zlata v današnji Ruski federaciji. Tako je v tem primeru (kot tudi v številnih drugih) prišla do izraza hkrati avtorjeva uporniška miselnost in njegova kritika ideologije. Primer izražanja avtorjevih nazorov je tudi dejstvo, da ne *tagga* na objekte ali okolja, ki po njegovem prepričanju škodujejo človeštvu, npr. na supermarkete, nakupovalna središča ipd. Avtor se nad/pod tovrstne ustanove ne podpiše, saj piko dojema kot svoj osebni podpis. V osebni naravi projekta je skrita tudi njegova nedovršenost: pravi izraz tega projekta se nenehno dograjuje, je projekt v stalnem gibanju, ki ne bo nikoli končano.

Sepičeva strategija aplikacije nalepk je konceptualna in temelji na naslednjem premišljenem načelu: če simbolu odvzameš dimenzijo, ga s tem še bolj minimaliziraš in mu s tem dodaš moč. Minimalizem tako po eni strani demistificira umetnost, po drugi pa razkriva njeno najbolj temeljno naravo. Medij in material določenega umetniškega dela namreč že pomenita njegovo realnost: ravno to je tisto, kar želi umetnik v svojem delovanju prikazati.

Sklepna refleksija

Tudi tako preprosta oblika umetnosti, kot je enobarvni krog, lahko porodi temeljna vprašanja in nanje ponuja ironične odgovore. Problematizira lahko družbeno realnost in sarkastično komentira prepričanje konceptualne umetnosti, da so njena sporočila res zelo pomembna. Opozarja lahko na pojemajoči pomen ideologij v sodobnem zahodnem svetu: na področju ideologij ni ostalo skoraj nič verodostojnega. *Tagganje* vstopa v prav tak svet. To, kar vidiš, je lahko nasprotje tega, kar dojameš – vizualna podoba je preprosta, a v njej iščeš globoke pomene, subverzivna sporočila in ideološke nazore, ki jih morda sploh ni. Morda te pomene, sporočila in nazore celo najdeš. Glede na motiv obravnavanega *taga* bi rumeno piko sicer lahko primerjali z umetninami sodobnih minimalistov, ki so – prav tako kot Tilen Sepič – svoje ideje izrazili z najmanjšo mogočo količino sredstev, npr. eno samo točko, eno samo barvo ali zgolj eno obliko. Dva izmed najbolj znanih sodobnih umetnikov, Damien Hirst in Yayoi Kusama, za »utelešenje« (tj. materialno uresničitev svojih idej) včasih celo – tako pravi Sepič – uporabita minimalističen motiv kroga, vendar je njuno delo predstavljeno na kulturni institucionalni ravni. Svoje umetnine sta uspešno izpostavila javnemu pogledu in podkrepila z dimenzijo »artiststatementa« ter njihovo vrednost s podporo kritikov in kustosov dvignila do osemmestnih dolarskih števil – in jih obenem zaprla med štiri stene muzejev, galerij in osebnih zbirk. Subverzivnost uličnih umetniških del pa se, nasprotno, manifestira na *presečišču* med institucionalno umetnostjo in reprezentacijo druž-

benega življenja.

Čeprav se Tilnove pike torej na prvi pogled zdijo podobne pikam Armlederja, Gernesa ali Downinga, so v resnici drugačne. Z brisanjem vsebine in individualnega umetniškega sloga so sicer tako te pikčaste slike kot rumena pika podobne grafičnemu oblikovanju in vizualnim jezikom oglaševanja, vendar je v Sepičevem delu v večji meri prisotna temeljna dimenzija postmoderne ironizacije.

Ker smo se do zdaj zadrževali pri umetnikovem samorazumevanju, lahko naposled ponudimo tudi kratko skico teoretskega razmisleka o njegovem delu. Najprej se nam za razumevanje znakov v njihovi splošnosti, znakov kot znakov, ponuja semiologija kot veda o najrazličnejših znakih. Toda takoj se zastavlja vprašanje, ali ni znak v Sepičevem delu pripeljan do svoje meje oziroma v individualni nedoločljivosti svojega pomena stopa onstran vsake znakovnosti. Zelo zanimivo je, da nam brskanje po grških slovarjih pokaže, da beseda *semeion*, ki leži v osnovi poimenovanja semiologije, ne pomeni le znaka, znamenja, temveč tudi – piko. *Semeion* kot



Primeri rumene pike v okoljih incognito, kjer *tag* izpade, kot da spada tja, kamor je nalepljen. (Foto: Tilen Sepič)

pika je bil za Grke tudi ločilo, ki v zapisanem besedilu loči posamezne dele diskurza. Podobno Sepič semiologijo zasučje v »pikologijo«, v mejo diskurzivnega sporočila, ki je nekakšen krik postmoderne, ogrožene individualnosti. Zato so vizualne prvine Sepičeve rumene pike zastavljene tako, da za naključnega mimoidočega ostanejo relativno neopazne, skrite in ne zbujejo veliko pozornosti, ali pa celo ustvarijo občutek, da nalepka spada tja, kjer se nahaja, da torej ni posledica umetniške intervencije. Tilen Sepič v določenem okolju torej išče mesto, kjer nalepke zagotovo ne bodo odstranili več let, kjer je videti kot oznaka nečesa drugega. Mesto, za katero se zdi, da nalepka vanj spada sama po sebi. Išče dimenzijo, ki je še prvotnejša od prve. Obravnavanega *taga* ne moremo zaznavati kot *semeion*, ki bi pomene ustvarjal z obliko, barvo, medijem in kontekstom. Sepičeva pika ni podoba, katere vizualne prvine delujejo tudi kot jezik, ni simbol, ki bi v sebi skrival pomene in katerega vizualni učinek bi lahko prevajali v kognitiven lingvističen diskurz. Pika ne prenaša prevoda v drugačen jezikovni sistem. Pika tudi ni simbol, saj se v svoji preprostosti odpira za vse pomene – in za nobenega. Rumene pike na meji semiologije kot pikologije lahko povežemo le s slutnjo odsotnega avtorja, z negotovim ugibanjem o njegovem značaju, osebnosti in (umetniški) identiteti. Če bodo naključni mimoidoči piko opazili, se bo to po vsej verjetnosti zgodilo brez refleksije o pomenu videnega. V vsakem primeru pa bo pika – liminalni, mejni *semeion* – pomenila odprt prostor, ki zabriše smisel navadnega prostora pomenjenja ali semantične perspektive, saj skozi izčiščenost osnovnih geometrijskih prvin in primarnih barv vselej vzpostavlja edinstven – enkrat in neponovljiv – odnos do okolice. Koncept semiološke – »piko-loške« – prve dimenzije ni niti odprt niti zaprt, temveč je v nekakšni čudni dialektiki – oboje hkrati. Tako je lahko videti nesmiseln in brez pravega pomena, vendar nas lahko njegova izčiščenost in preprosta geometrija potegneta v svojo praznino ter sprožita projiciranje naših lastnih občutij. V smislu semiologije kot liminalne pikologije preprostost rumene pike odpira nov prostor, najsi je aplicirana na nasičeni površini ali na prazni steni. Nesmiselno bi bilo torej iskati njen pomen v klasičnih prvinah vizualne analize (npr. v pomenih rumene barve – v semiotiki njene odenka, diferenciacije, nasičenosti, čistosti, modulacije ali vrednosti). Sepičeva specifična barva je izbrana prav zaradi svoje nevtralnosti (znova torej semiološko kot meja diskurza) in v svojem bistvu ne sporoča pomenov, ki se standardizirano povezujejo z rumeno barvo (npr. vedrina, nežno navdušenje, toplina ali sonce ...). Semiotizacija vizualnih kvalitet bi Sepičevo delo demistificirala in mu odvzela neštete možnosti interpretacije in refleksije, ki jih ponuja pikološka odprtost strukture, oblike in preprostosti. Postuliranje očitnih simboličnih asociacij Sepičevih *tagov* bi vodilo v ideološko estetiko, ki bi pomen njegovega dela zbanalizirala.

Literatura

- CLOUGH, ALICE (2011): *Combating Urban Disengagement? Stickers as a Form of Street Art*. Working Paper No. 9, UCL Anthropology/University College London. Dostopno na: <https://www.ucl.ac.uk/anthropology/research/working-papers/092011> (12. marec 2015).
- DENOTTO, MICHAEL (2014): Street art and graffiti: Resources for online study. *College & Research Libraries News* 75(4): 208–211.
- OBENDORF, HARTMUT (2009): *Minimalism: Designing Simplicity*. Dordrecht, Hamburg, London, New York: Springer.
- SCHACTER, RAFAEL (2013): *The World Atlas of Street Art and Graffiti*. New Haven: Yale University Press.
- SCHACTER, RAFAEL (2014): *Ornament and Order: Graffiti, Street Art and the Parergon*. Farnham in Burlington: Ashgate.
- STOWERS, GEORGE C. (1997): *Graffiti Art: An Essay Concerning The Recognition of Some Forms of Graffiti As Art*. Dostopno na: <http://www.graffiti.org/faq/stowers.html> (15. marec 2015).
- YOUNG, ALISON (2014): *Street Art, Public City: Law, Crime and the Urban Imagination*. Abingdon, New York: Routledge.

Ljubljanski grafiti med drugo svetovno vojno¹

Abstract

Ljubljanian Graffiti during the Second World War

The article introduces graffiti in Ljubljana during the Second World War, emphasising the graffiti of the resistance movement as the first recognised graffiti in Slovenia. Based on the ethnographic research of archives and testimonies from activists, graffiti and similar interventions in the public space are presented chronologically and by content. The representation of graffiti is restricted as other publications cover the same topic. The theoretical background highlights the role of graffiti as a powerful medium for the appropriation of space and the creation of territorial identity within the concept of territoriality. Graffiti in the survey show 'naked' territorial representations of social actors, who articulated cultural identity in Ljubljana and thus demonstrated their control of the area. The categorization of graffiti by content recognises politically neutral, resistance, occupying, collaboration and postwar graffiti. There is also a chronological display of graffiti, especially the most numerous resistance graffiti. Featured graffiti are discussed in terms of content, form and technique applicable to modern graffiti. They are also analysed according to Velikonja's criteria of graffiti and street art: aesthetics, illegality, social criticism and nonhegemony. The research highlights the importance of graffiti as a public medium during the Second World War.

Keywords: Graffiti, Ljubljana, Second World War, Liberation Front, conceptualization of territoriality
Helena Konda is a postgraduate student of ethnology and cultural anthropology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana. She has been engaged in research of graffiti in Ljubljana for more than 20 years.

Povzetek

Avtorica članka obravnava grafite v Ljubljani med drugo svetovno vojno s poudarkom na grafutih odporniškega gibanja OF, ki označujejo začetek sodobnega grafitiranja na Slovenskem. Na podlagi etnografske raziskave arhivskih virov in pričevanj aktivistov so grafiti in podobni posegi v javni prostor prikazani kronološko in vsebinsko. Gre za strnjen prikaz grafitiranja v obravnavanem obdobju, ki ga druge publikacije obravnavajo bolj razpršeno. Teoretično izhodišče raziskave poudarja vlogo grafitov kot močnega medija za prisvajanje prostora in oblikovanje prostorske identitete v okviru konceptualizacije teritorialnosti. Grafitiranje je v raziskavi prikazano kot »gola« teritorialna reprezentacija socialnih akterjev, ki so s tovrstnimi posegi v javni prostor artikulirali kulturno identiteto v Ljubljani in tako izkazovali svoje obvladovanje prostora. Po vsebinski kategorizaciji so grafiti politično nevtralni, odporniški, okupatorski, kolaboracionistični in povojni. Kronološko so najbolj podrobno predstavljeni odporniški grafiti, ki jih je bilo največ in so bili pomemben del organiziranega odporniškega gibanja. Predstavljeni grafiti, ki so obravnavani po vsebini, obliki in tehniki, veljajo za sodobne grafite. Analizirani so tudi po Velikonjevi opredelitvi najpogostejših značilnosti grafitov in *street arta*, ki je strnjena v štiri kriterije: estetika, ilegalnost, družbena kritičnost in nehegemonija. Iz rezultatov raziskave je mogoče razumeti velik pomen grafitov kot javnega medija med drugo svetovno vojno.

Ključne besede: grafiti, Ljubljana, druga svetovna vojna, OF, konceptualizacija teritorialnosti

Helena Konda je podiplomska študentka etnologije in kulturne antropologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Grafite v Ljubljani raziskuje več kot dvajset let. (helena.konda.malina@gmail.com)

¹ Prispevek je predelana različica enega izmed poglavij avtoričinega magistrskega dela o grafutih v sodobnem urbanem okolju Ljubljane (Konda, 2016).

Začetek nastajanja sodobnih grafitov na Slovenskem umeščamo v čas druge svetovne vojne, ko je bila Ljubljana na gosto popisana z gesli odpora proti okupatorju (Milkovič, 2008: 245; Slana, 2000: 894; Borčič, 1995). Grafiti so bili pomemben medij, ki je s svojim poseganjem v javni prostor pomembno sooblikoval dojemanje obvladovanja tega prostora. Arhivi fotografij v muzejskih zbirkah in zbornikih ter navedbe v različnih publikacijah vsebujejo veliko dokazov o grafitiranju iz tega obdobja, vendar so podatki zelo razpršeni. Ta prispevek je strnjena etnografska analiza arhivskih virov in pričevanj aktivistov, ki grafitiranje in podobne posege v javni prostor Ljubljane prikaže na kronološki in vsebinski način.

V skladu s pričakovanji so v obravnavanem gradivu prevladovali odporniški grafiti, niso pa bili edini. Z analizo vsebine in drugih značilnosti lahko identificiramo skupine piscev grafitov kot družbene akterje, ki so posredno ali neposredno artikulirali kulturno identiteto v Ljubljani in tudi na celotnem slovenskem ozemlju. Ker je vojna stanje skrajne represije, ki zelo jasno definira družbene akterje, so pri vsebinski kategorizaciji uporabljeni najbolj splošni opisi: okupator, upor in kolaboracija. Tem kategorijam sta dodani še dve: politično nevtralni in povojni grafiti. Obe bi lahko v osnovi uvrstili pod odporniške grafite, vendar imata svoje posebnosti pri uveljavljanju prostorskih prezentacij, ki jih je treba upoštevati.

Teoretično izhodišče raziskave poudarja vlogo grafitov kot medija za prisvajanje prostora in oblikovanje prostorske identitete. Pri tem je uporabljena ponazoritev družbene konstrukcije realnosti skozi konceptualizacijo teritorialnosti, kot jo razlagata Robert Sack (1986) in Matej Vranješ (2007). Sack je v svojem delu o teoriji in zgodovini človeške teritorialnosti poudaril, da posamezne družbe različno dojemajo prostor oziroma teritorij, poleg tega pa se teritorialnost skozi čas tudi spreminja. Človeško teritorialnost je definiral kot prostorsko strategijo »posameznikov ali skupin, da bi učinkovale, vplivale ali nadzirale ljudi in vezi med njimi z omejevanjem oziroma izvajanjem nadzora nad določenim geografskim območjem« (Sack, 1986: 1, 19). Prostor postane teritorij, ko pride do poskusa »vzpostavitve nadzora nad določenim ozemljem«, oziroma že prej, ko pride do konstrukcije kulturnega pomena, zaradi katere »socialni akterji neki prostor 'upomenjajo' v teritorij«, kar pomeni, da se čutijo do njega »posebej upravičene ali pa si nemara le želijo pridobiti (bolj ali manj ekskluzivno) pravico do neke vrste uporabe ali nadzora nad njim« (Vranješ, 2007: 212). Vranješ je pri ponazoritvi teritorialnosti v antropologiji in geografiji uporabil grafite posameznih skupin za prikaz »golih« reprezentacij prostorskega prisvajanja, ki niso »povezane z nekim dejanskim teritorialnim vedenjem« (Vranješ, 2007: 211). »Gole« reprezentacije so situacije, v katerih posameznik ali skupina »izraža stališče, namen ali željo po neki vrsti rabe določenega prostora oziroma po normiranju nekih prostorskih rab« (Vranješ, 2007: 211). V Ljubljani med drugo svetovno vojno ni bilo velikih oboroženih spopadov, kljub temu pa je bil »boj za ozemlje« tako intenziven, da je okupator Ljubljano po številnih neuspešnih taktikah nadzora spremenil v koncentracijsko taborišče. Odporniški grafiti so bili pomemben del tega boja.

Politično nevtralni grafiti

Grafiti brez neposrednega političnega oz. ideološkega sporočila so bili najpogosteje spraskani na zidove z ostrejšim predmetom ali zapisani s kredo. Najbolj znana primerka sta nastala julija 1941 in sta šaljivo spremenila poitalijančena napisa na kašiputih iz VIC v CVIČEK in iz SISCA v VSI SCAT (Pavlin, 2004). Grafiti bi



Foto: Jakob Prešeren (Hrani Muzej novejšje zgodovine Slovenije – v nadaljevanju MNZS)

v obravnavanem obdobju obstajali tudi, če vojne ne bi bilo. Vseeno pa je tudi iz navidezne neopredeljenosti mogoče zaznati duha časa, ki ni dopuščal politične nevtralnosti.

Odporniški grafiti²

Odporniški grafiti so bili najštevilnejši in najbolj prepoznavni med vsemi grafiti. Večino grafitov so izdelali aktivisti OF, vendar pa je bila tradicija grafitiranja prisotna že prej. Še preden se je začela vojna, se je v Ljubljani pojavil grafit *Živel kralj!*.

² Poglavje povzema članek za zbornik Zveze združenj borcev za vrednote NOB Slovenije na temo napisnih akcij OF (Konda, b. d.).

Nastal je 27. marca 1941 v sklopu demonstracij proti vstopu Jugoslavije med sile osi, ki so začele drugo svetovno vojno. Napisan je bil z belo kredo na zid akademskega društva. Predstavljal je pogost vzklik demonstrantov, ki ni pomenil podpore monarhiji, temveč močno protivojno stališče, v katerem je bil kralj le ikona za nesodelovanje s silami osmi. Ta grafit odlično prikazuje pomen konteksta (Lalič, 1991: 11). Po italijanski okupaciji so julija 1941 v Ljubljani nastali prvi množični uporniški grafiti – črka V, ki so jo ljudje pisali po stenah ali skrivaj trkali po lokalih v obliki Morsejevega znaka (trije kratki in en dolgi znak) (Pavlin, 2004: 179). Ideja je bila del mednarodne kampanje proti okupatorju, ki jo je junija 1941 organizirala angleška radijska postaja BBC. »V« je prva črka besede zmaga v več evropskih jezikih in je bil mišljen kot sporočilo okupatorju, da bo premagan (Carr in dr., 2014: 44, 45). Italijani so »V« spreminjali v »M«, kar naj bi pomenilo začetek imena njihovega vodje Benita Mussolinija (Pavlin, 2004: 179).

Osvobodilna fronta (OF) je začela organizirati pisanje po zidovih in trosenje letakov v drugi polovici leta 1941. Med njenimi ustanovitelji so bili številni kulturniki (Mally, 2011: 431), kar je vidno zaznamovalo naravo organiziranega odpora (Konjajev, 2016). Delovanje OF je bilo del kulturne revolucije, »ki je mobilizirala kreativnost ljudskih množic« (Komelj, 2009: 45). Grafitiranje je najpogosteje potekalo v obliki večernih in nočnih akcij. Manjše skupine aktivistov so po zidovih pisale prepoznavni simbol: kratico OF nad stiliziranim Triglavom, ki jo je oblikoval Boris Kobe (Stanovnik, 2016). Trosilne listke in letake so trosili večinoma srednješolci, ki so si v ta namen strgali hlačni žep na notranji strani (Štefančič, 2015). »Ljubljanske ulice so bile skoraj vsak dan popisane z gesli osvobodilnega boja in posute z letaki in trosilnimi listki.« (Jeršek, 1961: 66) Italijanski vojaki so napise sistematično prekrivali z barvo v zgodnjih jutranjih urah, da jih ljudje ne bi opazili (Pavlin, 2004: 236).

Ob začetku pouka 1. oktobra 1941 so bile skoraj vse srednje šole v Ljubljani popisane z grafiti z rjavo kredo. Ponekod so bile v razredih razbite Mussolinijeve slike ali obmetane z prežvečenim papirjem (Jeršek, 1961: 70, 71).

Obsežnejša grafitiranja so bila v Ljubljani in okolici izvedena tudi v sklopu štirih »plebiscitnih oz. tihih akcij«, ki jih je OF organizirala za oznamovanje določenih zgodovinskih in aktualnih dogodkov:

- 29. oktober 1941 – podpora partizanski vojski in obletnica razpada Avstro-Ogrske,
- 1. december 1941 – obletnica združitve Srbov, Hrvatov in Slovencev v Kraljevini SHS,
- 3. januar 1942 – dan spomina na žrtve osvobodilne vojne: ubite, izseljene in zaprte v zaporih in taboriščih,
- 7. februar 1942 – počastitev kmečkih puntov, Prešerna in Rdeče armade.

V prvi akciji je nastal grafit »Živela partizanska vojska« (Pavlin, 2004: 179). Pri drugi akciji so bila pogosta gesla: »Živela Jugoslavija«, »Živela svoboda«, »Hej



Prepoznavni odporniški grafit (simbol Osvobodilne fronte), napisan z belo kredo na transformatorski postaji v Trnovem, 15. maja 1942. Avtor: neznan. (Fotografija je objavljena v Zborniku fotografij iz NOB slovenskega naroda, 1959: 143. Hrani MNZS.)

Slovani« (Jeršek, 1961: 75). Tretja akcija je bila komemoracija žrtvam: »Slava padlim za Slovenijo«, imena padlih borcev, »Smrt fašizmu« in drugo (Bulovec v Jeršek, 1961: 81). Četrto akcijo so zaznamovali Prešernovi verzi in napisi »SSSR«, »Živela slovanska skupnost« in podobno (Jeršek, 1961: 79).

OF je s sporočili na letakih prebivalce pozvala, naj se na dneve akcij med 7. in 8. uro zvečer umaknejo iz javnosti. Dogajanje so spremljali intenzivno pisanje po zidovih, trosenje letakov in papirnatih slovenskih zastavic z rdečo zvezdo ter izobešanje slovenskih in jugoslovanskih zastav z rdečo zvezdo. V več oblikah so bila uporabljena pirotehnična sredstva, ki so povzročala barvni dim v trobojnici obeh zastav. Vsako akcijo je spremljala posebna oddaja radia Kričič (Jeršek, 1961: 68, 69). Srednje šole in fakultete so bile v času akcij zelo dejavne. Razredi so bili ponekod popisani z grafiti in tla posuta z letaki ali barvnimi papirčki v treh barvah slovenske zastave. Nekateri učenci in profesorji so stoje izvedli dvominutni molk in imeli krajše govore (Jeršek, 1961: 74, 75). Na fakultetah so bojkotirali predavanja in razpečevali letake. Veliko upornih dijakov so zasliševali, izključili in doživeli so še druge oblike prisile (Jeršek, 1961: 77). Italijani in kolaboracija so poskušali akcije preprečiti, vendar so bile vsakič uspešne. Meščanske stranke (kolaboracija, reakcija) so organizirale podobne akcije, vendar jim ljudstvo ni sledilo (Mally, 2011: 434). Februarja 1942 je bila policijska ura premaknjena na tako zgodnjo uro, da izvedba umika z ulic ne bi imela učinka. Ljudje so morali biti doma že ob 17.30 namesto ob običajnem začetku policijske ure, ob 20.30. Radio Kričič je izkoristil to okoli-

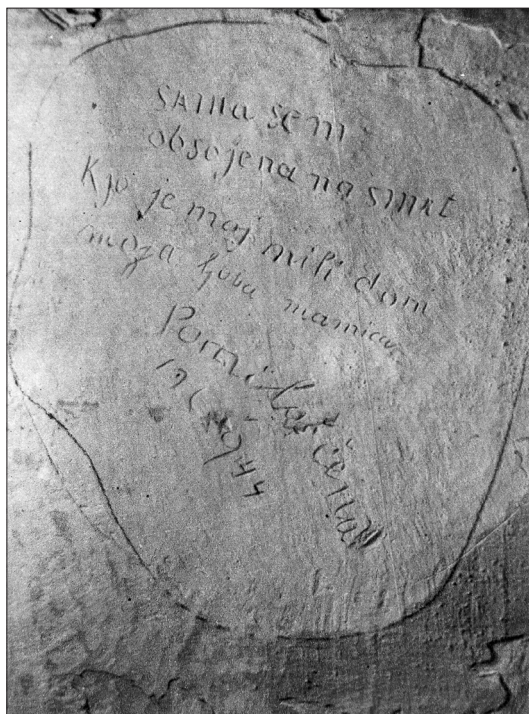
ščino z najdaljšo oddajo, dolgo 45 minut (Jeršek, 1961: 79). Po februarški tihi akciji je okupator sprožil več zelo represivnih ukrepov, med drugim je okoli mesta postavil žico in ga razdelil na 14 ločenih sektorjev (Jeršek, 1961: 80).

Zelo podobno je potekalo praznovanje 1. maja 1943. Poleg vseh dotlej uporabljenih tehnik (grafiti, letaki, zastavice, zastave, pirotehnika ...), je OF na več ljubljanskih vzpetinah prižgala kresove in ognje, po Ljubljani so bile ob določeni uri spuščene ladjice, osvetljene z lampijoni in okrašene z napisi »Živel prvi maj«, v parku Tivoli pa so skriti mladeniči z megafoni vzklikali gesla odpora, ki so se razločno slišala po vsej Ljubljani. Okupatorja so s povsem gledališkim pristopom in brez orožja spravili v stanje popolne groze (Komelj, 2009: 16–17).

Ker je bilo veliko aktivistov zaprtih in mučenih, so bile jetniške celice popisane z njihovimi sporočili, ki so tehnično gledano ena najstarejših oblik grafitiranja.



Mrtvi iz Brežiške brigade – pred njimi puška z vrezanimi gesli. Avtor: neznan. (Hrani MNZS)



Zapis na steni celice na smrt obsojene Francke Naglič iz Radovljice. Avtor: neznan. (Fotografija je objavljena v Zborniku fotografij iz NOB slovenskega naroda, 1959: 238. Hrani MNZS.)

Najbolj so se ohranili napisi, napraskani na steno, napisani pa so bili tudi s pisali in krvjo. Med najbolj znanimi je napis: »Tovariši, maščujte nas.« (Zbornik fotografij iz NOB slovenskega naroda, 1959: 239)

Z organiziranimi akcijami OF so postali grafiti močen medij, ki ga je bilo mogoče narediti razmerno hitro in poceni, če

zanemarimo smrtno nevarnost. Zaradi vsesplošnega pomanjkanja so morali biti aktivisti iznajdljivi ter uporabljati nenavadne tehnike in materiale. Pri napisnih akcijah so najpogosteje delovali v trojkah. Dva aktivista sta se postavila na različna konca ulice za stražo, tretji pa je na steno med njima napisal geslo ali simbol. Po navadi so barvo natočili v konzervo, na katero so pritrdili kos žice za ročaj, in pisali s čopičem (Konjajev, 2016). »Kot barva se je uporabila edina, ki je bila na voljo – živo rdeči minij, ki se sicer uporablja kot protikorozijski premaz za železo.« (Čekredjevski v Macarol, 2011) Nekateri aktivisti so pisali grafito s kredo. Občasno so uporabili tudi kaj povsem nenavadnega, na primer vrtno škropilnico, napolnjeno z obarvano tekočino, za pisanje po cesti (Gerlovič, 1970: 491). Posebno nevarna in tehnično



Foto: Jakob Prešeren (Hrani MNZS)

zahtevna je bila izdelava napisa OF s kislino na več izložb. Ker ga ni bilo mogoče odstraniti, ga je okupator ponekod poskušal predelati v okras z deteljicami, drugje pa so ga poskušali zakriti drugače. Originalno steklo s tem grafitom je bilo nekoč razstavljeno v avli Muzeja za novejšo zgodovino Slovenije (Štefančič, 2015).

Na osvobojenih ozemljih in po osvoboditvi mest so lahko nastajali tudi tehnično bolj dovršeni grafiti. Napisani so bili v stilu črkoslikarstva in z daljšimi gesli. Občasno so bile uporabljene tudi šablone, predvsem za stilizirane napise in Titovo podobo. Po vojni so napisi še vedno nastajali, vendar se je njihovo sporočilo sčasoma spreminjalo.

Posebna vrsta grafitov so bile vreznine ali napisi na predmetih. Partizani so pogosto izrezljali gesla na kopita svojih pušk. Ohranjena je tudi sprehajalna palica z vgraviranim zavezniškim simbolom (ameriški orel) in simboli odpora. Izdelal jo je sestreljeni ameriški pilot, ki se je zdravil v partizanski bolnišnici. Tudi v taboriščih

in zaporih so ljudje izdelovali umetniške izdelke, da so v nečloveških razmerah ohranjali prisebnost (MNZS, 2015).

Med podobnimi odporiški akcijami drugod po svetu je bilo znano razpečevanje letakov in pisanje grafitov skrivne skupine Bela vrtnica (*Weisse Rose*). Med junijem 1942 in februarjem 1943 so izdelali šest letakov o nesprejemljivosti vojne, februarja 1943 pa so izvedli tudi obsežna grafitiranja po Münchnu z gesli za svobodo in proti Hitlerju (Melon, 2007: 142; Zoske, 2014: 25). Večina pripadnikov gibanja je bila zajeta. Po prvih usmrtitvah aktivistov Bele vrtnice so se po zidovih stavb v Münchnu pojavili napisi *Njihov duh živi naprej (Ihr Geist lebt weiter)* (Melon, 2007: 207).

Okupatorski grafiti

Okupator v Ljubljani skorajda ni pisal po zidovih, je pa prekrival grafite ali jih vsebinsko spreminjal. Po najbolj intenzivnih grafitiranjih med tihimi akcijami OF je bil 8. februarja 1942 izdan odlok, da morajo lastniki hiš sami odstranjevati napise in risbe na svojih stavbah vsak dan do 11. ure, sicer jim je grozila kazen (Jeršek, 1961: 82).



Simbol črne roke na ograji ob hiši aktivistke OF. Avtor: neznan (Hrani MNZS)

Prvi vidnejši poseg v prostor, ki je deloval kot grafitiranje s šablono, so bili plakati Mussolinija in italijanskega kralja, ki so jih Italijani nalepili v dolgih vrstah po stenah hiš ob vkorakanju v Ljubljano. Razen spreminjanja uporniškega V v M je malo znanega o grafitiranju italijanske strani. Jakob Prešeren je februarja 1942 fotografiral grafit *zivela Italia*, ki bi ga lahko napisali Italijani ali kolaboracija. Napisi *Vinceremo!* (*Zmagali bomo!*) so se pojavljali na dopisnicah in zidovih v nekaterih

drugih slovenskih mestih. V sosednjih državah so Italijani precej grafitirali. Središče Splita so, denimo, prekrili s fašističnimi gesli: *credere, obbedire, combattere* (*verjeti,*

ubogati, boriti se), vincere, vincere, vincere (zmagati, zmagati, zmagati) ter s šablona-
mi narejenimi liki Mussolinija (Lalič, 1991: 116).

Nemška okupacija je bila precej strožja od italijanske. Zasedena ozemlja so
strateško označili z rdečimi zastavami s črno svastiko na belem krogu, s plakati in
drugimi ukrepi, pri čemer grafitiranja v Ljubljani niso uporabljali oziroma dokazi



Povojni grafit. Izdelan je brez skrivanja, tehnika spominja na črkoslikarstvo. Foto: Sandi
Jesenovac, 1945 (Hrani MNZS)

o njih se niso ohranili. Treba se je spomniti, da so bili v drugih evropskih državah
nacistični grafiti precej bolj razširjeni. Grafiti so bili uporabljeni kot sredstvo ustra-
hovanja Judov in širjenja antisemitskih sporočil. Judovskim lastnikom pografitira-
nih stavb je bilo zagroženo, da bodo poslani v koncentracijska taborišča, če bodo
izbrisali napise s svojih zidov (Fitzgerald, 2008: 44).

Nekateri italijanski in nemški vojaki so z vrezninami (slike ali napisi) okrasili
pokrove svojih menažk. Verjetno so tako označevali tudi kakšne druge predmete
(MNZS, 2015).

Kolaboracijski grafiti

Kolaboracijski grafiti so bili precej redki, veliko pogosteje so bili uporabljeni
plakati in občasno letaki. Na dveh ohranjenih slikah iz oktobra 1941 je videti dva
grafita s sliko velikega kljukastega križa in pripisom *živela Nemčija* ter *živeli Hitler*.
Oba primerka sta črna in prekrita s svetlejšo barvo (morda rdečo). Na enem grafitu

je dopisan svetlejši V.

Posebno znan simbol kolaboracije je bila *črna roka*, ki so ga uporabljale skrivne vojaške enote za obračunavanje s člani OF. Pri usmrtitvah so bili zelo kruti, zato je bil simbol črne dlani močno prepoznaven in zastrašujoč. Črnorokci so ga puščali na stenah hiš, kjer so napovedovali usmrtitev ali jo že izvedli. Po dejanju so na truplih pustili list s sliko črne dlani. Včasih so takšna sporočila pošiljali tudi kot grožnje odpornikom. Pogosto so med mučenjem vrezovali zvezdo v telo žrtev (Vidic, 1975; Križnar, 1970).

Povojni grafiti

Povojni grafiti so večinoma nadaljevali tradicijo odpora, vendar se v marsičem močno razlikujejo od odporniških. Kontinuiteto pomenijo odporniški grafiti, ki so osveženi (rekonstruirani) obstajali še desetletja po vojni po različnih slovenskih krajih.

Veliko grafitov je nastalo maja 1945 kot okrasitev ob osvoboditvi mest, čeprav je vojna vihra trajala še več tednov po razglašenem miru. Veliko napisov je enakih odporniškim, obstaja pa več vsebinskih in še več tehničnih razlik. Napisi so daljši in narejeni bolj natančno. Grafiti so postali legalen medij, ki je sporočal gesla nove vzpostavlajoče se oblasti. Napisi so poveličevali voditelje (Tito, Kardelj, Stalin, Kraigher ...), vojsko (*Živela osvobodilna vojska! Živel IX. korpus!, Živeli naši artilerci!*), zelo pogosti so bili simboli komunizma (srp in kladivo) in hvalnice Sovjetski zvezi (SSSR) kot glasnici revolucije ter vojaški zaveznici. Med gesli je bila pogosto omejena svoboda: *Živela svoboda*.

Ponekod so zapisovali cele verze. Poleg grafitov so bili uporabljeni tudi podobni mediji, npr. Prešernov verz na tablici, obešeni na njegovem spomeniku: *Fant gorenjski duša zlata, matere slovenske sin, zdaj so ti odprta vrata, prosta pot na vrh planin!* Uporabljene so bile tudi šablone, predvsem za izdelavo Titove podobe. Nastalo je tudi več poslikav oz. muralov s podobo Tita, Stalina in nekaterih drugih revolucionarjev. Poleg najpogostejše Titove upodobitve (slika obraza ali zapis imena) je bil velikokrat prikazan tudi Stalin. Veliko povojnih grafitov v Ljubljani in drugih mestih je izražalo naklonjenost Sovjetski zvezi, ki pa je sčasoma kopnela. Leta 1948 se je z Informburojem prijateljstvo med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo za več let povsem prekinilo.

V Vipavi, Gorici in drugod na Primorskem je med letoma 1945 in 1946 nastalo veliko grafitov v zvezi z delitvijo ozemlja, ki je bilo pod Zavezniško vojaško upravo. Ljudje so z grafiti in podobnimi mediji zahtevali priključitev k matični domovini. Najpogostejši napisi so bili: *Tu smo Slovenci. Ne poslušajte fašističnih izdajalcev – mi hočemo Jugoslavijo. Živel naš Tito. Živela IV. armada. Za nas ni življenja izven Jugoslavije. Meja mora biti tam, kjer je kri prelita. Hočemo pravico. Živeli naši veliki zavezniki*. Napisi so bili najpogosteje napisani s protikorozijskim minijem, ki je bil

na steno nanosen s čopičem (Macarol, 2011). Na vidnejših stavbah in vzpetinah (grad Socerb) so bili napisi narejeni tudi z belo stensko barvo in širokim čopičem (SEM, 1949).

Opredelitev grafitov po vsebini, obliki in tehniki

Ljubljanski grafiti iz druge svetovne vojne, med katerimi so, kot rečeno, močno prevladovali odporiški grafiti, so bili vsebinsko gledano politični grafiti, ki so pozivali k mobilizaciji in akciji (Velikonja, 2004: 117). Ker je ohranjen le delček dejanskega obsega grafitov v Ljubljani, so v nadaljevanju za primerjavo ponekod uporabljeni tudi primeri grafitov z drugih lokacij.

Pri opredelitvi grafitov po obliki na slikovne, simbolne in napisne ter kombinacije teh oblik³ je bilo največ grafitov napisnih in simbolnih. Simbolne grafite so predstavljali številni napisi OF nad stiliziranim Triglavom, prekrizana srp in kladivo, črna roka in kljukasti križi. Napisni grafiti so bili predvsem imena in krajša gesla. Napisi so bili pogosto skrajšani, ker je bilo za izdelavo daljšega napisa potrebnega več časa in pozornosti, tega pa si aktivisti niso mogli privoščiti. Takšni primeri so bili: *živ. OF* in *ž. SSSR*. Le med plebiscitnimi akcijami in pri povojnih grafitih so se pojavljala daljša gesla. Slikovni grafiti so bili redki in najpogosteje v kombinaciji z napisom. Večinoma so bili narejeni s šablono, ki je prikazovala obraz vodje (Tito). Pogosto so slike naslikali ali natisnili na plakate ali tkanino in jih obesili na vidnejša javna mesta. Pogosti so bili kombinirani grafiti: napisno-simbolni (npr. napis *ž. SSSR* in pod njim rdeča zvezda), napisno-slikovni (npr. šablonska upodobitev Titovega obraza s pripisom *Živel Tito*) in napisno-slikovno-simbolni (npr. simbol rdeče zvezde, pod njim podoba Titovega obraza med dvema tankoma, spodaj pa napis *Napred tenkisti*).

Uporabljeni materiali in tehnike grafitiranja pri političnih grafitih nimajo takšne vloge kot pri umetniških oziroma slikovnih grafitih. Najpomembnejša je razločnost napisov in včasih barva (odporniki so najpogosteje uporabljali rdečo barvo ali približek), sicer pa so pomembnejši vsebina, lokacija in čas nastanka grafitu. Pomen okoliščin in konteksta je pri političnih grafitih pomembnejši kot dovršena izdelava. Uporabljene tehnike so izkazovale veliko iznajdljivost v času splošnega pomanjkanja. Grafiti so bili najpogosteje napisani na steno s čopičem ali kredo, občasno pa tudi s povsem netipičnimi tehnikami (vrtna škropilnica, kislina ...). Med povojnimi grafiti so bile pogosto uporabljene šablone.

Grafitiranje v Ljubljani med drugo svetovno vojno lahko povežemo tudi z današnjimi grafitarskimi izrazi. Ker je bilo grafitiranje smrtno nevarno početje, so

³ Anči Leburic je s sodelavci pri poglobljeni analizi grafitov poudarila tri vrste osnovnih oblik grafitarskega izražanja: 1. simbolna oblika, 2. slikovna oblika, 3. besedilna oblika ter kombinacije dveh ali vseh treh navedenih oblik (Lalič in dr., 1991: 63, 62).

bili grafiti narejeni v naglici (z izjemo povojnih in okupatorskih grafitov). Danes bi jih poimenovali *tag* in bomba ali *throw-up*. Pri tem je bila za *tag* uporabljena kratica ali simbol, ki so ji pripadali grafitarji po svojem prepričanju, čeprav je *tag* strogo gledano vzdevek oziroma podpis grafitarja. Dober primer *taga* skupine sta simbol OF nad Triglavom in simbol črne roke. Prekrivanje nasprotnikovih grafitov bi z današnjim izrazom poimenovali krosanje oz. *crossing*, vsebinsko spreminjanje ali dopolnjevanje grafitov pa bi poimenovali grafitarske bitke. Aktivisti OF so pogosto nastopali v trojkah, kar bi lahko poimenovali ekipa ali kru (*crew*), kot je značilno za sedanje grafitarje. Sami so grafitiranje najpogosteje poimenovali »napisne akcije«, skupina grafitarjev pa je bila označena kot »sabotažna skupina« (Konjajev, 2016). Sprejev še ni bilo, zato je bilo najpogostejše sredstvo za pisanje čopič. Uporabljene so bile tudi šablone, zelo podobne današnjim za izdelovanje stencilov.

Ob upoštevanju številnosti in raznovrstnosti posegov v prostor, zlasti pri večjih akcijah OF, lahko trdimo, da je bilo odporniško gibanje v Ljubljani predhodnica tega, kar danes imenujemo *street art* – ker ni ustrežnejšega izraza, bi to lahko poimenovali *proto street art*. »Tihe« akcije so vzpostavljale rituale in obsegale okraševanje mesta s pomenljivimi simboli. Vse to je bilo primer avtentične popularne kulture s političnim protestom, ki je pomembno vplivala na dojemanje moči v prostoru, oziroma na »gole« prostorske reprezentacije.

Analiza po merilih estetike, ilegalnosti, družbeni kritičnosti in nehegemonije

Opredelitev Mitje Velikonja o najpogostejših značilnostih grafitov in *street arta* je strnjena v štiri merila: estetika, ilegalnost, družbena kritičnost in nehegemonija (Velikonja, 2008: 25), ki ob današnji poplavi vizualne ulične umetnosti poskuša odgovoriti na vprašanje, kaj je in kaj ni grafit. Delitev je zelo primerna za analizo, ali ljubljanski grafiti iz časa druge svetovne vojne ustrezajo vsem tem neformalnim zahtevam.

Grafiti so bili »dvo- ali tridimenzionalna sporočila in objekti na javnih prostorih, povečini na zidovih«, ki so pomenili neinstitucionalno umestitev v javni prostor (Velikonja, 2008: 25, 27). *Estetika* se je skrivala v izbranih geslih in simbolih, ne pa v obliki grafitov. Le pri grafitih ob osvoboditvi Ljubljane je bilo mogoče opaziti poudarjanje estetskih oblik in institucionalnost oz. spodbujanje napisov s strani nove oblasti. *Ilegalnost* grafitov je merilo, ki ga odporniški grafiti izpolnjujejo bolj kot katerikoli drugi grafiti. Prganjanje piscev grafitov je bilo kruto in odstranjevanje grafitov z zidov temeljito. Izjema so bili grafiti, narejeni ob osvoboditvi mest ali po vojni. *Družbena kritičnost* grafitov med drugo svetovno vojno je bila v vseh pogledih velika. Vsi grafiti so izražali jasno politično držo, ki jo je bilo mogoče zaznati celo pri šaljih grafitih, in razumeti tudi kot poziv k akciji (ibid.: 28). *Nehegemonija*

kot angažirano javno ustvarjanje, ki »zahteva svobodo, ne novih hierarhij, pač pa enakopravnost v različnosti«, je zelo zahteven kriterij, neločljivo povezan z zgodovinskimi, kulturnimi in prostorskimi okoliščinami. Po njem so grafiti sredstvo »tistih, ki nimajo dostopa do drugih medijev izražanja« in »so v notoričnem komunikacijskem in političnem deficitu« na drugi strani dominantnih diskurzov (ibid.: 32). To v celoti velja za odporne in politično nevtralne grafiti, ne pa tudi za druge izpostavljene skupine grafitov. Okupatorski in povojni grafiti so bili del dominantnega diskurza, kolaboracijski pa so se nanj navezovali.

Sodeč po Velikonjevih merilih lahko rečemo, da so bili odporne grafiti »pravi grafiti«, ki so izpolnjevali vsa navedena merila. Pri drugih opredeljenih skupinah grafitov lahko opazimo določena odstopanja, vendar jim vseeno ne moremo povsem odreči imena grafit.

Sklep

Ljubljanski grafiti so bili med vojno pomembna komponenta medijskega diskurza, ki je bil zelo agresiven in agitatorski, hkrati pa tudi prevladujoč del splošnega diskurza. Če upoštevamo Lefebvrovo opredelitev, da je prostor družbeni produkt (Kurir, 2014), lažje prepoznamo pomen vloge grafitov kot učinkovitega psihološkega orožja odporne gibanja v boju za kognitivni prostor. Grafiti so na svoj način »podajali resnico« in tako vplivali na oblikovanje družbenih in političnih prostorov. Če upoštevamo okoliščino, da je bilo največ grafitov odporne in da je odporne gibanje OF sčasoma postalo »država v državi« (Mally, 2011: 433), se lahko navežemo na Foucaulta, po katerem smo vedno izpostavljeni produkciji resnice prek oblasti, resnica sama pa je hkrati že tudi oblast (Foucault v Bobnič in Abram, 2008: 234).

Zdi se, da je duh druge svetovne vojne v Ljubljani še vedno živ na različnih ravneh. Med političnimi grafiti zadnjih nekaj let je opaziti pogosto ponavljanje simbolov in vsebin, starih več kot sedemdeset let. Tako lahko kljub različnim okoliščinam potegnemo vzporednice med grafitarji nekoč in danes. Grafit je sredstvo posameznika ali skupine, ki želi v javnem prostoru sporočiti svojo idejo ali opozoriti na razmere, stisko, pri čemer naleti na neodobravanje dominantnega režima vrednotenja (Bulc in Abram, 2008: 17). Posamezne skupine včasih izkoriščajo tehniko grafitiranja za oglaševanje svojih interesov, vendar se pri takih grafitih intuitivno začuti manipulacija. Grafiti so najbolj iskrena oblika ustvarjanja v javnem prostoru, ki ima praviloma globoko intimno sporočilo. Družbo prikazujejo skozi stik množičnega in individualnega, dovoljenega in prepovedanega, iskrenega in zlaganega, zatiranega in zatiralca.

Literatura

- ABRAM, SANDI IN GREGOR BULC (2008): Okvir. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 11–19.
- BOBNIČ, ROBERT IN SANDI ABRAM (2008): Barbarsko koloniziranje in civilizirano dekoriranje urbane krajine: medijska reprezentacija grafitiranja in street arta v Sloveniji. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 212–254.
- BORČIČ, BARBARA (1995): *Strip Core 1989–1995, Official Postcard Book*. Ljubljana: Samozaložba.
- FITZGERALD, STEPHANIE (2008): *Kristallnacht, the night of broken glass: Igniting the Nazi War against Jews*. Minneapolis, MN: Compass Point Books.
- FOUCAULT, MICHEL (1991): *Vednost – oblast – subjekt*. Ljubljana: Krt.
- CARR, GILLY, PAUL SANDERS IN LOUISE WILLMOT (2014): *Protest, Defiance and Resistance in the Channel Islands: German Occupation, 1940–45*. London, New York: Bloomsbury Publishing.
- CERGOL, DORE (1944): Slovensko domobranstvo: narodno gibanje. *Slovensko domobranstvo* 1(7), 26. oktober. Ljubljana: Štab slovenskega domobranstva – oddelek VI. Dostopno na: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-L24IQNH2/> (12. marec 2016).
- GERLOVIČ, ALENKA (1970): Ljudska junakinja Vida Janežič. V *Ljubljana v ilegali IV, V*. Krivic (ur.), 491–495. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- JERŠEK, DAVORIN (1961): Plebiscitne akcije Osvobodilne fronte v Ljubljani v letih 1941–1942. *Časopis za slovensko krajevno zgodovino. Kronika* (IX)2.
- KOMELJ, MIKLAVŽ (2009): *Kako misliti partizansko umetnost?* Ljubljana: Založba /*cf.
- KONDA, HELENA (2016): *Grafiti v sodobnem urbanem okolju Ljubljane*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- KONDA, HELENA (B. D.): *Prispevek za zbornik Zveze združenj borcev za vrednote NOB Slovenije na temo napisnih akcij OF*. Rokopis.
- KONJAJEV-STRITAR, ZORA, NADA STRAKI IN SONJA GOMZI (1996): Medicinci v narodnoosvobodilnem boju. *Borec 1941–1945 Usode. Revija za zgodovino, literaturo in antropologijo*. Ljubljana: Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije.
- KRIŽNAR, IVAN (1970): Slovensko domobranstvo. V *Ljubljana v ilegali IV, V*. Krivic (ur.), 241–544. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- KURIR, MATEJA (2014): Prostor kot družbena paradigma. Henri Lefebvre: Produkcija prostora. *Pogledi* 5(17), 10. september. Dostopno na: <http://www.pogledi.si/knjiga/prostor-kot-druzbena-paradigma> (1. februar 2016).
- LALIĆ, DRŽEN, ANČI LEBURIĆ IN NENAD BULAT (1991): *Grafiti i subkultura*. Zagreb: NIP Alinea.
- MACAROL, BOGDAN (2011): Tu smo Slovenci! *Primorske novice*, 7. oktober. Dostopno na: <http://www.primorske.si/Priloge/7--Val/Tu-smo-Slovenci!.aspx> (6. januar 2016).
- MALLY, EVA (2011): *Slovenski odpor: Osvobodilna fronta slovenskega naroda od 1941 do 1945*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.

- MELON, RUTH BERNADETTE (2007): *Journey to the White Rose in Germany*. Indianapolis: Dog Ear Publishing.
- MILKOVIČ, GAŠPER – BILOSLAV (2008): Kriminalizacija grafitov v tujini in doma. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 241–250.
- MUZEJ NOVEJŠE ZGODOVINE SLOVENIJE (2016): *Zbirka Tekoče gradivo (2. svetovna vojna)*. Dostopno na: http://www.muzej-nz.si/sl/pages.php?id_meni=91&id=46 (1. februar 2016).
- PAVLIN, MIRAN (2004): *Ljubljana 1941. Pričevanje fotoreporterja*. Ljubljana: Modrijan.
- SACK, ROBERT DAVID (1986): *Human Territoriality: Its Theory and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SLOVENSKI ETNOLOŠKI MUZEJ (1949): *Razstava Dekani. Terensko raziskovanje načina življenja v vaseh Dekani, Škofije in Osp v Slovenski Istri med 3. 7. in 3. 8. 1949*. Dostopno na: <http://www.etno-muzej.si/sl/digitalne-zbirke/dekani> (1. september 2015).
- SLANA, MIROSLAV - MIROS (2000): Subkultura in psihologija grafitov. *Sodobnost* 48(5): 892–901.
- ŠORN, MOJCA (2007): *Življenje Ljubljančanov med drugo svetovno vojno*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino.
- VELIKONJA, MITJA (2008): Politika z zidov: Zagate z ideologijo v grafitih in street artu. *Časopis za kritiko znanosti* 36(231/232): 25–32.
- VELIKONJA, NATAŠA (2004): Grafiti: poulično revolucionarno branje. V *Grafitarji/ Graffitists Ljubljana*, B. Zrinski in L. Stepančič (ur.), 115–130. Ljubljana: Mednarodni grafični likovni center.
- VIDIC, JOŽE (1975): *Po sledovih črne roke*. Ljubljana: Založba Borec.
- VRANJEŠ, MATEJ (2002): Družbena produkcija prostora. *Geografski vestnik* 74(2): 47–57.
- VRANJEŠ, MATEJ (2007): O teritorialnosti v antropologiji, pa tudi geografiji. *Annales. Serries historia et sociologia* 17(1): 207–220.
- ZBORNİK FOTOGRAFIJ IZ NARODNOOSVOBODILNEGA BOJA SLOVENSKEGA NARODA 1941–1945 (1959): *Fotografski dokumenti o boju KPS. Marec 1941 – november 1942*. Ljubljana: Muzej narodne osvoboditve LRS.
- ZOSKE, ROBERT M. (2014): *Sehnsucht nach dem Lichte – Zur religiösen Entwicklung von Hans Scholl: Unveröffentlichte Gedichte, Briefe und Texte*. München: Herbert Utz Verlag.

Pričevanja

- STEFANČIČ, DUŠAN: 12. junij 2015, Ljubljana. Osebni arhiv: Helena Konda.
- KONJAJEV, ZORA: 5. februar 2016, Ljubljana. Osebni arhiv: Helena Konda.
- STANOVNIK, JANEZ: 6. februar 2016, Ljubljana. Telefonski pogovor o znaku OF.

Od političnih do subkulturnih umetniških praks

Analiza treh vrst vizualnih reprezentacij in intervencij v mestu Vodnjan

Abstract

Political, subcultural and artistic practices: analysis of three types of visual representations and interventions in the city of Vodnjan

The aim of this article is to analyse three types of visual interventions in public spaces in the city of Vodnjan. In the first part, the analysis will be focused on (pro)socialist graffiti made in the post-World War II period, where their socio-political meaning and function will be examined. The second part includes and examines graffiti writing as a practice of a specific subculture. The third and last part will examine street art murals made during two festivals in 2011 and 2013. The aim of the analysis is to offer a broader view and a critical standpoint over the social conditions of production and the social conditions of perception of the works related to their respective fields. The works in question will be interpreted through a textual analysis provided by a theoretical background, and represented through photographs that follow every section. The analysis is based on observation and field research, and on a wider, multiperspective theoretical position which includes a mix of historical, discursive, semantic, sociological and semiotic approaches.

Keywords: visual communication, (pro)socialist graffiti, graffiti writing, street art, Vodnjan

Eric Ušić is a student of cultural studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences in the University of Rijeka. (eric.usic@hotmail.com)

Povzetek

Članek tematizira tri vrste intervencij na javnih površinah v kraju Vodnjan: (pro)socialistične grafite iz 40. let, ki so politične narave, grafitiranje kot prakso urbane subkulture in murale *street art*, ki so nastali v sklopu dveh festivalov v letih 2011 in 2013. Cilj analize je obravnava družbenih razmer produkcije in družbenih razmer percepcije del, ki jih avtor v članku po eni strani interpretira skozi tekstualno analizo, po drugi pa so dela prikazana na fotografijah, s katerimi je opremljen vsak sklop besedila. Analiza je opravljena s stališča opazovalca-raziskovalca, medtem ko teoretski pristop omogoča večperspektivni pogled na tematiko in temelji na spoju zgodovinske, diskurzivne, semantične, sociološke in semiološke metode analize samih del.

Ključne besede: vizualna komunikacija, (pro)socialistični grafiti, grafitiranje, *street art*, Vodnjan

Eric Ušić je študent na Oddelku za kulturne študije Filozofske fakultete na Reki. (eric.usic@hotmail.com)

Uvod

Članek¹ tematizira tri različne vrste intervencij na javne površine v istrskem kraju Vodnjan. V prvem delu obravnava napise s političnimi konotacijami, ki so nastali po 2. svetovni vojni in so povezani z družbeno-političnim vrenjem tistega časa. V drugem sklopu je analiza osredinjena na subkulturne umetniške prakse grafitiranja, ki so prisotne na območju Vodnjana. Tretji del pa prinaša analizo *street art* muralov, ki so nastali v sklopu dveh festivalov (Sobe/Stanze/Rooms in Festival Boombartstick) v letih 2011 in 2013. Z analizo želim odgovoriti na naslednje raziskovalno vprašanje, ki je obenem tudi vodilo tega besedila: kateri družbeni pogoji so vplivali na produkcijo dela in kateri družbeni pogoji vplivajo na njihovo percepcijo. S sintagmo »družbeni pogoji« razumem kontekst produkcije, družbene odnose in v proces vključene akterje, družbena gibanja in odnose z javnimi institucijami. Sintagma vključuje tudi vprašanja »ciljnega« občinstva, »predznanje« branja posameznih del ter lokacijo in vidnost dela. Za oblikovanje smiselne celote in povezavo med vidiki produkcije in percepcije se osredinjam na dela, ki so produkti posameznih praks. Pri analizi dela iščem povezavo med sfero produkcije in percepcije tako, da z analizo sestave znakov v delu ter prisotno ali neprisotno komunikacijsko funkcijo skušam razložiti pomen in morebitne učinke dela, s čimer se odpirajo vprašanja o mehanizmih moči, ki strukturirajo delo, ter o povezavi med delom in okoljem.

Teoretska in metodološka izhodišča

K tematiki pristopam z vidika opazovalca-raziskovalca: »orodja«, ki jih uporabljam, so opazovanje in metoda fotografskega dokumentiranja, medtem ko zbrane podatke interpretiram in sistematiziram na podlagi relevantne znanstvene literature. Glede teorije in metode temelji analitični pristop na različnih teoretskih postavkah in metodoloških okvirih. Pri kontekstualizaciji določenih vidikov raziskovalnih celot se besedilo opira na literaturo, ki oriše ključne zgodovinske in družbene trenutke, relevantne za razumevanje samih praks. Pri proučevanju (pro)socialističnih grafitov sem moral za popolnejše in koherentnejše razumevanje vizualnega gradiva, praks in samega gibanja seveda zajeti širšo sliko zgodovinskega časa. Da v besedilu ne bi bilo morebitnih dilem in belih lis, moram opozoriti, da glede na cilj in upoštevanje tekstualnih omejitev v besedilu omenjam samo tista ključna dejstva, ki so pomembno vplivala na raziskovani kontekst in prakse. Premislek o samih delih temelji na semiotičnem in ponekod tudi na semantičnem branju. Cilj

¹ Besedilo je nastalo v sklopu seminarja Vizualna antropologija v študijskem letu 2014/2015, ki ga je vodil profesor Mitja Velikonja na Oddelku za kulturne študije Filozofske fakultete na Reki.

semiotičnega pristopa² pri branju posameznih del je kritično obravnavanje sistema znakov, ki strukturirajo analizirana dela. Opazovani sistem znakov se nato razloži na dve ravni branja – deskriptivno in analitično, ki obenem vsebujeta kritični pristop kot sredstvo razčlenjevanja. Deskriptivno raven, ki jo lahko imenujem tudi denotativna raven, uporabljam z namenom, da bralstvo tudi tekstualno, ne zgolj skozi fotografijo, spozna analizirana dela. Analitična raven, ki jo lahko povežemo s konotativno ravni, želi poglobiti in razširiti vizuro razumevanja in nadaljnega proučevanja dela ter gibanja, v sklopu katerega je nastalo.

Na tej ravni lahko razberemo različne vrste implikacij – od »širših« političnih, ideoloških in institucionalnih, do »ožjih«, ki se nanašajo na notranjo dinamiko subkultur, gibanj in pobud. Torej, s takim pristopom skušam nekako dekonstruirati tudi sama dela zato, da bi se v dodatni analizi izkristalizirali *družbeni odnosi*, ki vplivajo na produkcijo in percepcijo izjave, simbolike in slike. S prebiranjem sistema znakov analiziranih del bom poskusil proučiti tudi vprašanje obstoja morebitne hierarhične strukture, ki oblikuje prakse in kodira posamezna dela. Povedano drugače, proučeval bom vprašanje odnosov oblasti in moči. Analiza družbenih odnosov in odnosov moči se spreminja glede na strukturo gibanja in položaj akterjev, ki ustvarjajo delo. Zato je treba vprašanje teh odnosov razdeliti na več ravni. Prva raven se dotika (pro)socialističnih grafitov, vendar pa vsebuje tudi odnose moči med političnimi strukturami v času diplomatskih in geopolitičnih turbulenc v kontekstu po drugi svetovni vojni. V tem primeru dela analiziram kot metode kanaliziranja ideoloških stališč in kot materializacijo ideologije v Althusserjevem pomenu. Druga raven je povezana z grafitiranjem in zajema odnose v sami subkulturi ter odnose subkulture z zakonodajnim in represivnim aparatom in javnim mnenjem. Tretja raven se nanaša na *street art* murale in festivale, v sklopu katerih so murali nastali. Na tej ravni so odnosi lokalizirani. Gre za odnose med organizatorji festivala in vodnjanskimi krajevnimi institucijami oziroma lokalnim prebivalstvom in občinstvom.

V semantičnem pogledu zavzame analiza širšo perspektivo razumevanja dela. Dela ne razumem zgolj kot goli proizvod, temveč ga obravnavam kot del celote določenega konteksta. Tako postane analizirano delo sečišče različnih odnosov in se »staplja« s prostorom, okolico, kulturnim imaginarijem kraja itd. Povedano drugače, nanje gledam kot na del določenega (kontekstualiziranega) diskurza, ki ga poskušam dekodirati in s tem pokazati na strukture, ki ga oblikujejo, pa tudi na to, kako ta diskurz oblikuje dela, njihovo produkcijo in percepcijo. S tem fokus analize usmerim k prebiranju morebitnih pomenov posameznih del, vključno s hegemonskimi, institucionalnimi in družbenimi implikacijami, kakor tudi k morebitnim protihegemonskim, protikulturnim, protestnim in estetskim implikacijam. In

² Omeniti moram vpliv Barthesovih tez, predstavljenih v *Mitologijah* (1981). Njihov vpliv je prisoten v ozadju kot svojevrstno teoretsko izhodišče in teoretsko kritična orientacija, ki je vplivala na večino tega besedila.

na koncu, pomembno je terminološko diferencirati pojme »grafiti«, ki jih uporabljam v članku. V prvem delu se pojem grafit nanaša na izjave in napise s politično vsebino. Pomembno je poudariti, da sintagma »(pro)socialistični grafiti« ne izhaja iz literature, temveč jo v besedilu uporabljam samovoljno, kot eno od mogočih poimenovanj te vrste grafitov, ki izhaja iz njihove vsebine, estetike, simbolike in pomena. V drugem delu se pojem »grahit« nanaša na umetniška in likovna dela, ki so specifična zaradi stiliziranih in kompleksno zasnovanih črk ter kombinacij barv, po čemer se razlikujejo od tistih »grahitov«, ki so politične ali protestne narave. V nekaterih primerih jim je skupno to, da so »ilegalni«. Na koncu naj še poudarim, da ne gre za komparativno analizo del, temveč za obravnavo posameznih del, ki jih analiziram posebej, pri čemer uporabljam različne pristope, teorije in metode.

(Pro)socialistični grafiti

Že naslov sklopa meri na napise, ki jih lahko v velikem številu vidimo na površinah v Vodnjaju in ki so prepoznavni po obliki, lokacijah in vsebini. Toda preden preidem na samo prepoznavnost teh grafitov, je treba odpreti vprašanja družbenih razmer njihovega nastanka, ki so pri analizi teh grafitov izjemno pomembni. Namreč, ker lahko iz samih napisov razberemo značilne politične konotacije, jih je treba kontekstualizirati.³ V besedilu *Istarski grafiti* Zupanc (2003) pravi, da je gibanje, katerega cilj je bil pisanje teh grafitov na vidnih lokacijah, nastalo po vojni leta 1946. Pomembno je poudariti, da je istega leta v Istro prišla Medzavezniška komisija za razmejitev med Italijo in Jugoslavijo, ki je proučevala družbene razmere na polotoku s poudarkom na etnični pripadnosti heterogenega prebivalstva, njihove ugotovitve pa naj bi bila podlaga za razprave o vzpostavljanju geopolitičnih mej povojnega istrskega ozemlja (Dukovski, 2010: 129–130). Zupanc navaja, da je jugoslovanska oblast zato začela vrsto akcij in javnih intervencij lokalnih prebivalcev, kamor spada tudi pisanje deklarativno političnih napisov. Toda, piše Zupanc, čeprav je jugoslovanska stran vplivala na pisanje, je prebivalstvo pri sami praksi pisanja nekako ohranilo »samostojnost«. Po ustnem pričevanju sogovornice⁴ se je podobno dogajalo tudi v Vodnjaju: sogovornica se spomni, kako so se v tistem času krajani zbirali in samoiniciativno intervenirali. Zato lahko na izdelovanje (pro)socialističnih grafitov gledamo z dveh medsebojno povezanih ravni: na eni strani opazimo spodbujanje in vpliv političnih struktur »od zgoraj«, tako da lahko napise razumemo kot rezultat (pro)hegemonskega gibanja, katerega cilj je doseči družbeni konsenz in sprejetje določenega ideološkega sistema, kar je mogoče videti

³ Orisal bom samo osnovne obrise zgodovinskega konteksta, ker bi širša slika zahtevala več prostora. Problematika je torej veliko širša.

⁴ Sogovornica M. U. (rojena leta 1934) iz Vodnjana. Pogovor je potekal med »raziskovalnim opazovanjem« ob fotografiranju napisa 5. aprila 2015.



Napisa *Vogliamo che sia rispettata la carta atlantica* in *Sempre con Tito* ter rdeča zvezda. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

na drugi ravni, saj so se družbeni akterji tako zaradi mehanizma strukturne moči, a tudi s samoiniciativnimi dejanji aktivno vključili v javne intervencije. Stična točka političnih struktur in prebivalstva so sami napisi.

Kot opazovalci lahko rečemo, da so ti napisi »preprosti«: gre za krajše ali daljše izjave v italijanščini, ki se nanašajo na politično vrenje v povojni Istri. Na spodnjih



Na fotografiji je napis *W Stalin*. Grafit je tik ob glavnem vodnjanskem trgu, na prometni ulici, ki vodi h glavni vodnjanski cerkvi sv. Blaža. Lokacija grafita je strateška. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

fotografijah vidimo, da so napisi, ki so sčasoma obledeli, strukturirani natančno, jasno in berljivo. Rdeča barva in velikost velikih tiskanih črk kažeta na razločnost napisa, ki vpliva tudi na sam prenos sporočil. Zato lahko rečemo, da imajo napisi komunikacijsko funkcijo, zlasti če vzamemo za primer izjavo, kot je *Vogliamo che sia rispettata la carta atlantica* (Želimo, da se upošteva atlas, op. a.), iz katere lahko razberemo, da se akterji sklicujejo na »avtoriteto« geografskega zemljevida, ki daje legitimnost njihovim političnim težnjam za priključitev Istre k Jugoslaviji. Povedano drugače, napis želi vzpostaviti komunikacijsko pot, po kateri se »neposredno« obrača na svoje bralce. V kontekstu političnega vrenja in še zlasti prihoda Medzavezniške komisije v Istro lahko rečemo, da je napis s tem sporočilom na nedvoumen način prenesel tudi »kolektivno« stališče skupnosti, zlasti če upoštevamo prvoosebni glagol v množini *vogliamo*/želimo. S tem se je pravzaprav želel proizvesti jasen učinek na bralce, v tem primeru na Medzavezniško komisijo ali na nasprotne frakcije. Sporočilna funkcija napisa dobi obeležje komunikacije, s katero se želi doseči jasen cilj, zato taka komunikacija postane strateška (Rampley, 2005: 137). Strategija, ki strukturira napise, je vidna v umeščanju napisov v družbeni prostor,⁵ velikosti črk in jasnosti izjav.

Strateška komunikacija je povezana s strukturo specifične družbene moči, ki jo Bourdieu (1991: 170) označi za »simbolno moč«. Simbolična moč je za Bourdieuja tista moč, ki konstruira in konstituira specifično družbeno realnost, med drugim tudi s pomočjo izjave, tj. z diskurzivno prakso. Povedano drugače, *besede* so »viri« in »orodja« simbolne moči: besede v izjavah imajo performativni potencial, ki se lahko uresniči, če se posamezne izjave manifestirajo v *družbenem* prostoru. Toda učinkovitost izjav je odvisna od legitimnosti tistih, ki izjave ustvarijo. Vpliv jugoslovanskih oblasti na prebivalstvo, da so s pisanjem izjav intervenirali v družbeni prostor, lahko velja za primer uveljavitve simbolne moči: napisi/izjave, kot je *Sempre con Tito* ali *W Stalin* (*Vedno s Titom* in *Živel Stalin*), kažejo na instance oblasti, ki na eni strani legitimirajo socialistično ureditev in vplivajo na izvedbo pisanja grafitov, na drugi strani, ko so enkrat »vpisane« na javnih površinah, pa s simbolno močjo strukturirajo tudi sam družbeni prostor Vodnjana, kar se kaže v izboru besed napisa. Poleg tega, da imajo simbolično moč, lahko za ideološke napise rečemo, da so realizacija oziroma, po Althusserju (1971), materialna dimenzija ideologije: socialistična ideologija se v tem primeru »materializira« s prakso pisanja grafitov na javnih površinah Vodnjana, kar se povratno kaže v trajni prisotnosti ideologije in tudi v sklicevanju na prebivalstvo, saj je mogoče prvo osebo glagola »želimo« interpretirati kot identifikacijo akterjev s socialistično ideologijo, po katerih načelih akterji tudi delujejo.

⁵ Priložene fotografije kažejo grafite na »glavnih« ulicah Vodnjana oziroma na ulicah, ki vodijo na glavni trg in so ključne prometnice v kraju, kar potrjuje strateški izbor lokacije zaradi vidnosti.

Grafitiranje

Območje Vodnjana je zanimiv prostor za proučevanje grafitiranja. Namreč, *graffiti writing*,⁶ ki se je uveljavil v New Yorku v 60. in 70. letih 20. stoletja (Lachmann, 1988: 240), je umetniško gibanje, značilno za urbane prostore, medtem ko je vodnjansko okolje ruralne narave. Zato je svojevrstno »vključevanje« urbane umetniške prakse v ruralno okolje pomemben dejavnik pri obravnavi tega fenomena, še zlasti pri proučevanju razmer produkcije in same slike. Glede na raziskavo, ki sem jo skupaj z Andreo Pliško opravil leta 2014, lahko na podlagi odgovorov intervjuvanih grafitarjev trdim, da grafitarji dajejo prednost urbanim prostorom tako zaradi površin, na katerih ustvarjajo, kakor tudi zaradi večjega pretoka ljudi, zaradi katerega so njihova dela bolj vidna, poleg tega jih prej opazijo drugi grafitarji, ki ocenjujejo specifičnost sloga in lokacijo dela. To so obenem tudi bistveni elementi razmer produkcije in samega dela: kontekst, lokacija, namen in izraz avtorja dela,



Grafiti *Sock*, *Show* in *Smor*. Glede na okolje opazimo povezovanje urbanega umetniškega izražanja z ruralno okolico. Na desni strani vidimo tradicionalni istrski *suhozid*, značilen za ruralna območja, medtem ko je stara, zapuščena vodnjanska hiša/hlev uporabljena za ozadje poslikave. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušič)

njegova komunikacijska funkcija in struktura subkulture. Omenjeni elementi so prepleteni in vplivajo drug na drugega, vplivajo pa tudi na produkcijo/percepcijo, kar bom poskušal prikazati z analizo spodnjih fotografij.

Na 3. fotografiji vidimo tri grafitite, po vrsti z leve: *Sock*, *Show* in *Smor*. Gledalec

⁶ V besedilu grafitiranje, grafiti, grafitarji.

lahko opazi svojevrsten »dialog« barv: na levem in desnem grafitu (*Sock* in *Smor*) vidimo v prvem planu izbor istih barv, ki so v srednjem grafitu (*Show*) sekundarne. *Sock* in *Smor* imata namreč črno-modre zunanje linije črk, katerih notranjost je pobarvana z roza in zeleno barvo, medtem ko je ozadje bele barve. Na grafitu *Show* v sredini so z belo barvo, ki je barva ozadja grafitov *Sock* in *Smor*, pobarvane črke, katerih zunanje linije so v tem primeru mešanica različnih odtenkov vijoličaste in roza barve. S tem se ustvari komplementarnost treh različnih grafitov, ki so posebni in prepoznavni zaradi avtorjeve veščine in sloga. Komplementarnost grafita zaznamuje tudi »smiselno zaporedje« produkcije: vidimo lahko, kako se grafiti dotikajo, ne da bi se prekrivali ali rušili koncept drugega grafita, kar lahko razumemo tudi kot recipročno spoštovanje prostora in izraza drugega. Če vsebino teh grafitov »prebira laik«, ta nima pomembnega sporočila, toda s poznavalskim



Grafit *HK* v bližini železniške proge, krajevnega parka in glavne prometnice. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

»branjem grafitov« je mogoče iz istih grafitov prebrati pomene in vrednote, ki so relevantne v subkulturi (Bulc, 2008: 76). Glede na povedano lahko tako grafite »beremo« na dveh ravneh: upoštevajoč ilegalnost grafitiranja v družbi lahko na eni strani grafite razumemo kot vandalizem oziroma deviacijo, medtem ko lahko na drugi poznavalci razumejo grafite kot umetniško delo v normativni strukturi subkulture.

Zaradi »pritiska« prvega načina razumevanja grafitov imajo pomembno vlogo pri vrednotenju grafitov tisti dejavniki, ki oblikujejo tako kontekst pogojev produkcije kakor tudi pogoje percepcije. Prvi dejavnik je lokacija. Na 4. fotografiji vidimo grafit *HK* v bližini železniške proge. Grafit je »preprostejši« kot pravkar omenjeni, vendar zaradi tega ni manj pomemben, če upoštevamo njegovo lokacijo, saj je bolj

izpostavljen tako za ogledne poznavalcev kot tudi za poglede organov pregona, ki lahko to prakso sankcionirajo. Sama izpostavljenost vpliva na drug dejavnik, tj. na razpoložljivi čas, in tretjega – »stopnjo grožnje/tveganja« (Bulc, 2008: 76). Četrty dejavnik je vidnost grafita. Pri *HK*-grafitu lahko rečemo, da izpolnjuje navedena merila: nahaja se v bližini krajevnega parka in glavne prometnice, kar povečuje stopnjo tveganja in skrajšuje čas, ki ga ima avtor na voljo za varen način izvedbe svojega dela, medtem ko slog, barvna kombinacija in proporci kažejo na veščine in vrednote grafitarja ali grafitarjev, pri čemer moramo upoštevati kompleksnost razmer produkcije. Zaradi lokacije in proporcev je grafit bolj viden, to pa ima bistveno vlogo v komunikacijski funkciji tega grafita. S postavitvijo grafita v bližino železniške proge in ceste namreč postane delo vidno, na primer »potujočim grafitarjem«, ki lahko z vlaka ali avtomobila vidijo grafit in ga primerjajo z njegovim avtorjem in razmerami produkcije. Zato lahko rečemo, da je avtorjev namen vzpostaviti »vizualni stik« med svojim delom in poznavalskimi bralci grafita, rezultat tega pa je »publiciteta« avtorja oziroma dvig njegovega statusa v subkulturi in pridobitev »slave na lokalni sceni« (Bulc, 2008: 76).



Delo dveh ukrajinskih umetnikov Interesni Kazki na Festivalu Boombars tick leta 2013. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušič)

Za dodatno pojasnitev branja *HK* grafita bom omenil še grafite, ki so nastali v sklopu prireditve B-Urban Meeting⁷ leta 2013. Ta produkcija je nastala na »legalni« lokaciji, ker je bila organizirana v sodelovanju z institucijami kraja Vodnjan, zato

⁷ Za fotografije grafitov in članek/reportažo o manifestaciji glej Precan, 2013.

na vrednotenje in branje teh grafitov vplivajo drugačna merila. Zaradi legalnosti produkcije ne pridejo v poštev dejavniki, kot sta čas in stopnja tveganja, kar omogoča lažje grafitiranje. Ker teh dveh dejavnikov pri nastajanju grafitov ni bilo, se pri presoji uporabljajo druga merila: namesto časa in odnosa do organov pregona se lahko v tem primeru vrednotijo organiziranost produkcije, kohezivnost celotne



Delo avtorjev MP5 in TOP/LET, ki je nastalo na festivalu *Sobe/Stanze/Rooms* leta 2011 na opuščnem dvorišču v bližini glavne ulice v Vodnjaju. Mural se vključuje v okolje, saj so naslikane vrvi podaljški fizičnih. Simboliko igrivih likov lahko razumemo kot poziv k reappropriaciji prostora in njegovi preureditvi. Dokumentirano 5. aprila 2015 (Foto: Eric Ušić)

slike, medtem ko lahko glede na okoliščine razmer produkcije ciljno občinstvo, ki ga sestavljajo drugi grafitarji, dela bere bolj natančno.

Murali street art

Street art je sintagma za umetniško smer slikanja na javnih urbanih površinah, vsebina del pa je pogosto kritična, subverzivna ali pa je estetske narave (Irvine, 2012: 1–3). Gibanje se je začelo »od spodaj«, po neprofesionalni in neinstitucionalni poti, vendar so ga umetniški svet in kritiki sčasoma sprejeli, zato se je v gibanju začel proces profesionalizacije in institucionalizacije (Carmo in dr., 2014: 7–9). V tem delu besedila bom analiziral dela, ki so nastala v sklopu dveh festivalov: *Sobe/Stanze/Rooms* leta 2011 in *Festival Boombastick* leta 2013.⁸ Obema je skupno to, da je bil njun cilj ureditev razpadajočih javnih površin v Vodnjaju, sodelovanje s kra-

⁸ Koncepta obeh festivalov bom analiziral skozi premislek družbenih pogojev produkcije, podatki, ki jih navajam, pa so iz reportaže s festivala *Sobe/Stanze/Rooms* (Glas Istre, 2011) in z uradne spletne strani Festivala Boombastick (b. d.). Druga izdaja tega festivala je bila leta 2014, vendar na tem mestu analiziram dela iz leta 2013.

jevnimi institucijami in ustvarjanje etabliranih umetnikov *street arta*. Potemtakem so dejavniki, ki so določili pogoje produkcije, tisti pogoji, ki jih je omogočilo sodelovanje s pristojnimi institucijami (legitimnost in legalnost izvajanja intervencij, finančna podpora itd.) in motivi festivala: ureditev zapuščenih površin. Torej, gre za sodelovanje »alternativnega« gibanja s političnimi in javnopravnimi ustanovami. Pri tem so opazne tri bistvene komponente družbenih razmer produkcije in tudi percepcije: institucionalna podpora, profesionalnost umetnikov in estetska funkcija del.

Medsebojna povezanost teh komponent je vidna na priloženih fotografijah: velikost del⁹ in tudi njihova lokacija kažeta, da je bilo za njihovo realizacijo potrebno dovoljenje pristojnih institucij in tudi določena finančna podpora (javna, zasebna ali sponzorska) za nakup materiala za produkcijo. Na 5. fotografiji nadrealističnega dela dveh ukrajinskih umetnikov Interesni Kazki, ki je nastalo na *Festivalu Boombarstick*, vidimo, da je bilo tako kompleksno delo mogoče realizirati zaradi prej omenjenih razmer. O »stapljanju« njunega dela z okolico bi lahko kot opazovalci rekli, da v tradicionalno-ruralnem vodnjanskem okolju ne deluje »domače«, temveč je posebno in vpadljivo zaradi svoje abstraktnosti in simbolike. Drugače kot ta mural pa se delo na 6. fotografiji, katerega avtorja sta M5 in TOP/LET, s prepoznavnim slogom »povezuje« z okolico in je njen svojevrstni »vizualni podaljšek«. Primerjava obeh del kaže na »avtorski pečat« in heterogenost gibanja.

Že prej nakazano vprašanje estetske funkcije del je po mnenju nekaterih avtorjev (Carmo in dr., 2014: 8) rezultat procesa estetizacije alternativne kulture, ki se pojmuje kot kultura s kritično distanco do dominantne kulture. Estetizacija alternativne kulture pomeni njeno depolitizacijo in redukcijo na golo »vizualno« vlogo ali »dekorativni arhitekturni stil« (ibid.: 10).¹⁰ Toda če poudarimo glavni motiv festivala – ureditev *razpadajočih* površin –, ni nujno, da se interpretacija produkcije in del ustavi pri samem konceptu estetizacije. Namreč, tudi če bi kot opazovalci lahko rekli, da imajo dela izključno estetsko funkcijo s poudarkom na ureditvi razpadajočih površin, kar je obenem tudi *spiritus movens* obeh festivalov, bi lahko prav tako trdili, da dela presegajo golo »vizualnost«. Z dekoracijo zapuščenih vodnjanskih površin se opozarja na problematično stanje določenih predelov kraja, zato lahko trdimo, da se s poslikavami kritizira javne oblasti zaradi malomarnega odnosa do vzdrževanja in urejanja krajevnega prostora in sanacije poškodovanih objektov. Poškodovano estetiko kraja skušajo umetniki s svojimi intervencijami izboljšati ali vsaj nakazati možnost spremembe.

Torej, rečemo lahko, da gre v opisanem primeru za kritiko institucij skozi sode-

⁹ O umetniški kakovosti del »po sebi« ne bom govoril, ker bi interpretacija tega vidika zahtevala druge kritične kompetence in strokovnejši pristop, pa tudi zaseben tekstualni prostor.

¹⁰ To razumevanje bi lahko povezali z Jamesonovo razlago postmodernizma (1991), v katerem je prišlo do »vsesplošne estetizacije« kulturne sfere, ki izgublja avtonomijo in je vkorporirana v sistem poznega kapitalizma.

lovanje z njimi, kar odpira zanimivo možnost za interpretacijo razmer produkcije in razmer percepcije. Glede zadnjih razmer je morebitna ovira pri izčiščevanju kritike institucij to, da dela, kot je videti s fotografij, niso bolj eksplicitno kritična. Zato obstaja možnost, da bo opazovalec, ki ni prej seznanjen s konceptom festivala, v presoji obstal pri estetski funkciji del in ne bo zavzel širše kritične perspektive, ki jih poskušajo odpirati takšne intervencije. Tako lahko rečemo, da glede razmer percepcije obstajata dve skupini ciljnega občinstva: prva so krajevne institucije, v drugo skupino pa spada tisti mimoidoči-opazovalec, ki se ga prav tako poziva k ozaveščanju in reakciji ob pogledu na razpadajoče objekte. Pomanjkanje kritike je lahko prav njeno »prikrito« bistvo: to, kar bi moralo biti barthesovski »*punctum*«¹¹, je lahko na drugi strani predmet kantovskega »nezainteresiranega ugajanja«.

Sklep

Če povzamem, prva analiza opozori na večpomenskost in širšo paletu družbenih odnosov, ki so določali pogoje produkcije in vsebino (pro)socialističnih grafitov. Pisanje grafitov so spodbudile politične frakcije, toda zaživel je tudi na horizontalni ravni med prebivalstvom, kar se izraža v sprejetju določene ideologije. Gibanje, ki ga lahko do neke mere razumemo kot »državljsko gibanje« ali celo kot »politični aktivizem«, intervenira v javni prostor, pri čemer uporablja krajevne objekte kot medije za propagandni in simbolični boj za prevlado. Druga analiza kaže, kako akterji komunicirajo na vizualni način in s sistemom znakov, ki so lastni subkulturi, v kateri delujejo. Branje grafitov zahteva stopnjo predznanja, ki ga imajo bralci-poznavalci oziroma tisti, ki to subkulturo poznajo. Čeprav je sistem znakov strukturiran, pa posameznim grafitarjem pri oblikovanju črk standardnega jezika daje prostor in svobodo izraza, individualnosti in inovativnosti. V jeziku je prisotna svojevrstna »apropriacija« standardnega, prevladujočega jezika: grafitarji prevzamejo črke standardne abecede, vendar se z grafitiranjem njihov pomen in oblika spremenita, sam pomen pa se oblikuje znotraj subkulture. Analiza muralov *street art* poudari organizacijo dveh festivalov in krajevnih institucij. Estetska funkcija samih del je lahko problematična zaradi možnosti, da kritika, ki je lastna gibanju, ne pride do izraza. Namreč, perspektiva »laika«, ki ni seznanjen s konceptom festivala, lahko izniči učinek kritičnega stališča gibanja, ki s sodelovanjem z institucijami usmerja kritiko v te iste institucije s tem, da želi izzvati reakcijo pri opazovalcu. Vendar pa se lahko tudi na ta odnos gleda na dva načina. Na eni strani lahko razumemo kritiko skozi sodelovanje z institucijami kot zanimiv in morebiti

¹¹ Za Barthesa (1981) je *punctum* tisti del fotografije, ki vpliva na percepcijo gledalca s tem, da se ga »dotakne« in ga spodbudi h globljemu premisleku. S percepcijo *punctuma* gledalec ne zaznava sliko po principu ugajanja ali neugajanja, temveč nanjo reagira – *punctum* izzove določeno reakcijo. Barthes je koncept razvil pri obravnavi fotografije, v našem primeru *punctum* apliciramo na mural *street art*.

učinkovit način subverzivne aktivnosti, toda na drugi strani lahko tak poskus tudi »spodnese« kredibilnost kritike in subverzije zato, ker se gibanje s sodelovanjem z institucijami oddalji od t. i. *DIY* pristopa, ki je prepoznaven sestavni del alternativnih subkulturnih družbenih praks.

Na območju Vodnjana opazimo različne družbene odnose in odnose moči, ki določajo kontekst ter s tem vplivajo na produkcijo in percepcijo del – od političnih in ideoloških do subkulturnih, organizacijskih in institucionalnih odnosov. V analiziranih in predstavljenih delih se ti odnosi nekako materializirajo. Prav ta materializacija je izraz različnih ravni odnosov, ki vplivajo tako na oblikovanje družbenih razmer produkcije in percepcije kot tudi na estetiko kraja Vodnjan. Vodnjan kot kraj postane presečišče različnih odnosov in »platno« različnih načinov izrazov, ki s svojim prepletanjem tvorijo poseben ruralni »kolaž«, ta pa odraža heterogenost živete kulture, lokalnega prebivalstva, gibanj in pobud. Uporaba javnega prostora za politične boje in propagando, preobrazba javnega prostora v prostor delovanja grafitarjev in morebitnega konflikta med subkulturo in represivnim aparatom ter umetniška poslikava javne površine, ki kritizira institucije skozi odnos z njimi, oblikujejo estetiko Vodnjana in kažejo na njegovo večplastnost. Kažejo na institucionalno prizadevanje za poslikavo javnih površin, ki finančno podpre nekatere prireditve, obenem pa tudi na obstoj subverzivnih, kritičnih in »ilegalnih« pobud. Zato lahko rečemo, da analizirane prakse in dela zmanjšujejo možnost, da bi celovito definirali vizualno »identiteto« Vodnjana. Na javnih površinah so prisotni fragmenti različnih obdobj in družbenih odnosov, različnih oblik in pomenov, ki zrcalijo specifično družbeno dinamiko heterogenega sociokulturnega konteksta.

Prevedla Nina Kozinc

Literatura

- ALTHUSSER, LOUIS (1971): *Ideology and Ideological State Apparatuses*. V *Lenin and philosophy And other essays*, F. Jameson (ur.), 85–127. New York, London: Monthly Review Press.
- BARTHES, ROLAND (1981): *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- BOOMBARSTICK FESTIVAL. Dostopno na: <http://www.boombarstick.com/concept/> (29. april 2015).
- BOURDIEU, PIERRE (1991): *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press.
- BULC, GREGOR (2008): Tag kot umetnina: grafiti in režimi vrednotenja. *Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo* XXXVI(231/232): 72–92.
- CARMO, LETICIA, LUCA PATTARONI, MISCHA PIRAUD IN YVES PEDRAZZINI (2014): *Creativity without critique. An inquiry into the aesthetization of the alternative culture*. Mednarodna konferenca, Lisboa, 3.–5. julij. Laboratory of Urban Sociology, EPFL.

- DUKOVSKI, DARKO (2010): *Istra i Rijeka u prvoj polovici 20. stoljeća (1918–1947)*. Zagreb: Leykam international.
- GLAS ISTRE (2011): *Umjetnici uživali vodnjanske ulice*, 10. avgust. Dostopno na: <http://www.glasistre.hr/vijesti/print/umjetnici-ozivjeli-vodnjanske-ulice-341044> (29. april 2015).
- IRVINE, MARTIN (2012): *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. V *The Handbook of Visual Culture*, B. Sandywell in I. Heywood (ur.), 235–278. London: Palgrave Berg/Macmillan.
- JAMESON, FREDRIC (1991): *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham NC: Duke University Press.
- LACHMANN, RICHARD (1988): *Graffiti as Career and Ideology*. *American Journal of Sociology* 94(2): 229–250.
- PERCAN, A. (2013): *Vodnjan: Urbani kreativci pokazali što znaju*. *GlasIstre.hr*, 4. avgust. Dostopno na: <http://www.glasistre.hr/vijesti/specijalna/vodnjan-urbani-kreativci-pokazali-sto-znaju-418813> (29. april 2015).
- PLIŠKO, ANDREA IN ERIC UŠIĆ (2014): *Poimanje javnog prostora iz perspektive graffiti writera*. Seminarska naloga, Odsjek za kulturalne studije. Reka: Filozofski fakultet u Rijeci.
- RAMPLEY, MATTHEW (2005): *Visual rethoric*. V *Exploring Visual Culture. Definitions, Concepts, Contexts*, M. Rampley (ur.), 133–148. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- ZUPANC, IVAN (2003): *Istarski grafiti*. *Hrvatska Revija* III(1): 67–72.

