

# Teorija tehno-slike Viléma Flusserja

Aleš Vaupotič

Fakulteta za humanistiko, Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, SI-5000 Nova Gorica  
ales.vaupotic@ung.si

*Besedilo predstavi uporabnost pojma tehno-slika in z njo povezane tehno-imaginacije za literarno vedo. Predstavljen je Flusserjev metodološki okvir ter osrednji poudarki, med katerimi je najpomembnejše dosledno vztrajanje pri razliki med t. i. starimi slikami in tehno-slikami.*

Ključne besede: literatura in novi mediji / digitalna umetnost / vizualno mišljenje / tehniška slika / Flusser, Wilém

V besedilu *Vprašanje po tehniki* (1953-54) Martin Heidegger ugotavlja problematičnost moderne tehnike, hkrati pa zapiše tudi, da je »edino« ona (npr. moderna elektromotorna tehnika v nasprotju z rokodelsko) »tisto vznemirjajoče, kar nas žene, da vprašujemo po *tehniki*« (19). Ne samo to, pravi:

Če je bistvo tehnike, po-stavje, skrajna nevarnost, in če Hölderlinova beseda hkrati izreče resničnost, tedaj se gospostvo po-stavlja ne more izčrpati v tem, da zgolj zastre vse svetenje vsakega razkrivanja, vse sijanje resnice. Tedaj mora prav bistvo tehnike skrivati /hraniti/ v sebi rast rešilnega (37).

V moderni tehniki, ki sicer ogroža človeka, je torej hkrati navzoč tudi zametek »sijanja resnice«. Po teh ugotovitvah, ki bi lahko dajale vtis iskrenega zanimanja za moderno tehniko, pa Heidegger naredi korak nazaj in na koncu svojega besedila sklene, da se mora, ker »bistvo tehnike ni nič tehničnega« (46), iskanje rešilnega in resnice dogajati na sorodnem vendar drugačnem območju, tj. v umetnosti.<sup>1</sup>

Vprašanje tehnike je ključno za razumevanja oblik komunikacije v umetnosti, pa tudi zunaj nje, ko različne mehanske, elektronske ali digitalne naprave močno olajšajo in razširijo gradnjo izjav v mediju gibljivih slik. Heidegger je pogosta referenca tudi v komunikoloških in medijskoteoretičnih spisih Viléma Flusserja, vendar pa se Flusserju zdi takšna splošna rešitev vprašanja o novih medijih komunikacije in človekovem mestu v z moderno tehniko prežetem svetu, kot je navedena zgoraj, tj. prek sklicevanja na pesništvo in netehniško umetnost, za dobo tehniških slik neustrezna. »Pojem 'osnutek' (*Entwurf*) je pri Heideggerju dobil nov pomen. Zanj pomeni približno tisti trenutek, ko se odločamo, da bomo našo vrženost v svet preokrenili in se snovalno osvobodili iz nje (*entwerfen*). To je globok

vpogled v naš položaj» (Flusser, *Digitalni* 81). Heideggerju torej Flusser sicer priznava vpogled v problematično stanje, vendar pa snovanja in »projiciranja« v izdelkih tehnike ni mogoče misliti v okvirih njegove filozofije, ker Heidegger »še ni poznal prekodiranja iz števil v imaginacije« in ni bil priča »današnjega snovanja« (n. m.). Flusser sam se nasprotno loti podrobne analize konkretnih oblik sodobne komunikacije, ki jih omogočajo nove informacijske tehnologije. Temeljni koncept Flusserjeve teorije komunikacije je tehno-slika oz. tehniška slika (nem. *Technobild*, *technisches Bild*), ta omogoča natančnejšo opredelitev t. i. tehničnih medijev, področja, kjer se ndr. literatura stakne z novimi umetniškimi mediji.

\*\*\*

Teorija tehno-imaginacije, tj. mišljenjskega modela, ki ustreza tehniškim slikam, je za sodobno komparativistiko pomembna tema, saj se besedila digitalizirajo, njihova recepcija in transformacija pa si praviloma pomagata z digitalnimi informacijskimi orodji. Še intenzivneje se pod vplivom digitalnih orodij z visoko stopnjo avtomatizacije spreminjajo gibljive ozvočene slike. Oboje je del globalne spremembe, ki se širi v konceptiji »interneta reči« na predmete same, ki se podvojijo v spletnih podatkovnih zbirkah,<sup>2</sup> in v pojavu povečane resničnosti (augmented reality) tudi na človekovo okolje, ki se digitalno preoblikuje, ko se vanj »v živo« izrisuje virtualna resničnost (prim. Bovcon *et al.*). Dinamičnost in variabilna identiteta znakov je v tej paradigmi pravilo in ne izjema.

Flusser se posveti ravni, na kateri je mogoče strogo ločevanje med trojim: tehno-sliko na eni strani in linearnim besedilom ter tradicionalnim slikovnim kodom na drugi. Njegovi spisi so odgovor na dva konkretna problematična pojava, s katerima se soočata tako današnji svet kot svet sedemdesetih in osemdesetih, ko je Flusser pisal svoja dela.<sup>3</sup> Prvi je pojav barvitosti po drugi svetovni vojni v nasprotju z videzom sveta industrijske družbe pred njo – nacistične zastave so »ena prvih manifestacij barvne eksplozije«, zapiše (*Digitalni* 182). Novi barviti slog povezuje z »množično kulturo« (131, 181–2). Drugi problem je dekodiranje, dojetanje tehno-slik, npr. fotografije, ki jo je mogoče zmotno razumeti kot tradicionalno slikarsko upodobitev, ter televizije, ki po Flusserjevem mnenju kratkomalo poneumlja.<sup>4</sup> Važno je, da sta oba pojava združena, saj je barvitost povezana z dvodimenzionalnim kodiranjem, prav tako pa so tudi informacije v tehniških medijih kodirane kot slike. Informacij, kodiranih v tehno-kodah, po Flusserju ne »beremo«, ampak jih, »dojemamo« (werden 'erfaßt') (185). Tradicionalne slike »skeneramo« v nelinearnem času, torej, potujemo s pogledom po njih, medtem ko besedila beremo v linearnem zaporedju niza vrstice (*Writings* 64). Seveda, je izraz »dojemati« treba bolj določno opredeliti, to pa je po Flusserjevem

mnenju mogoče prek analize konkretnih komunikacijskih modelov, konkretnih tehno-slik. Npr. v tekstni pustolovski igri kot obliki novomedijske tekstualne prakse – ki je primer tehno-slike – pride do prepleta igranja in branja, ta uvid pa uvaja nerazrešeno napetost v dejavnost uporabnika kiber-teksta (prim. Vaupotič, *Kdo izbere*).

Horizont tehno-imaginacije je za Flusserja nova paradigma realnosti, ki se fundamentalno razlikuje od starejših paradigem. Po njegovem mnenju tehno-slik ni mogoče dekodirati skozi linearne kode, ki jih označujejo pojmi procesa, napredka, vzročnosti, zgodovine, diskurzivnega, simbolično pa jih uteleša vrstica besedila kot linearno koncipiranje (s pojmi, *Begriff*). Pojemovno koncipiranje se nanaša na izkušnjo samega sveta (konkretne situacije), ki pa je predhodno vedno posredovana v podobi (tradicionalni sliki, predstavi, *Vorstellung*). Stališče »kulturnih pesimistov« – npr. Baudrillarda – je za Flusserja nesprejemljivo, saj dekodiranje tehno-slik kot bodisi tradicionalnih slik bodisi skozi neuspešno prirojitev linearnim kodam jezika zanika njihovo specifiko. Flusserjev fenomenološki pristop specifiko tehno-slik predstavi kot serijo izkustvenih dejstev (Flusser, *Digitalni* 79, 130). Med dvodimenzionalno tehno-sliko in pojemovno linearno reprezentacijo dat, danosti, je (ničdimenzionalna) točka obrata, numerično mišljenje moderne tehnike, ki temelji na sistemski analizi in kalkulaciji. Prvi pojav tega mišljenjskega modela najde Flusser v spisu *O učeni nevednosti* (1440) Nikolaja Kuzanskega, kjer avtor ugotavlja, da so božji zakoni šifrirani v besedah, naravni pa v algoritmih (Flusser, *Digitalni* 67).

»Revolucijo« Kuzanskega smo pojmovali kot prekodiranje mišljenja iz abecednega v numerično. Tudi sedanja revolucija je zaznamovana s prekodiranjem mišljenja. Numerično, sedaj digitalno kodirano mišljenje, začenjamo prekodirati v črte, like, zvoke in kmalu tudi volumne. Ne razmišljamo več numerično, temveč v »sintetičnih« kodah (zanje še vedno nimamo skupnega imena). (80–81)

Flusser opazi tri paradigme, ki se skozi dve »revoluciji« prelamljajo – pa tudi časovno prekrivajo in stopajo v konfliktno interakcije: abecedne kode pred Kuzanskim, numerične za njim ter »sintetične« po najnovejši revoluciji. Teoretično so sicer ločene, v sinhroni perspektivi Flusserjeve angažirane dikcije – ki je v njegovih spisih nespregledljiva – pa prvi dve ohlapno ustrezata dvema nezdržljivima kulturama iz predavanja Charlesa Percyja Snowa *Dve kulturi* (Rede Lecture v Cambridgeu leta 1959): kulturi naravoslovnih znanosti in kulturnemu krogu humanistike (literary intellectuals). Flusser torej predlaga še en dodatni prelom, ki vzpostavlja novo paradigmo. Sam jo označi s pojmom tehno-imaginacija, ki programira dejanskost v tehno-kodah.<sup>5</sup> Razlikuje se tako od verbalnih kot od znanstveno-tehniških numeričnih kod.

Strogo ločevanje med tehno-slikami in »tradicionalnimi slikami« je ključnega pomena za ustrezno ovrednotenje Flusserjeve teorije, kar se izkaže za posebej aktualno v luči razširjenega negodovanja nad neustreznostjo prevlade vizualnih medijev, npr. pod oznako t. i. vizualnega obrata, ki očitno ne omogoča razlikovanja med starimi in tehniškimi slikami, saj v ospredje postavlja podobnosti (prim. Jay). Iz Flusserjevega navedka zgoraj je razvidno, da tehno-slike niso enake, v svojem bistvu pa niti ne podobne, »starim« slikam, ker vključujejo tako eno, dve, kot tudi tri dimenzije, zvoke in gibanje: tehno-slike so večpredstavnostne (multimedijske), pa tudi, kar je njihova specifična, živobarvne (Flusser, *Digitalni* 131). Limita tehno-imaginativnega je realnost kot »kompjuterizacija« oz. sinteza, njen predpogoj pa je znanstveni prevod dejanskosti v numerične kode (59, 61, 74). Numerične kode se vračajo v dejanskost v obliki »zasnutkov«, katerih stopnja resničnosti se meri po kriteriju gostote ničdimenzionalnih točk, ki so osnovni element. »Kalkuliranje« – tj. narediti nekaj števno in tudi samo preštevanje z računanjem<sup>6</sup> – Flusser poveže z analitično stopnjo, ki se nahaja pred »kompjutersko«, sintetično ravno tehno-imaginacijo.

»Pesimisti [...] spremembo mišljenja razlagajo kot regresijo v slikovno, magijsko mišljenje« (81). Koncept magijskega je del Flusserjeve slikovite retorike, ki gradi model razvoja družbenih programov (sistemov kod) od prazgodovine do aktualnega trenutka. Najuporabnejše se zdi problemsko branje te podobe, ki jo tudi sam označi za »miselni eksperiment« in »pomozno figuro«. Flusserjeva teorija je aktualistična, saj odgovarja na sodobno problematiko, posledica tega pa je poudarek na univerzalnem opisu sedanjega stanja, ki mu zgodovinski pogledi služijo zgolj za doseg ciljev in jih je mogoče preinterpretirati skozi sinhrono tehno-imaginarno optiko.

Flusserjeva primera »starih slik« sta jamske slikarije iz Lascauxa in florentinsko renesančno slikarstvo (34–6, 39, 81).<sup>7</sup> Obstaja razlika med obema, ki ponuja ilustrativen vpogled v Flusserjevo logiko sklepanja. Predzgodovinske slike so rezultat procesa: objektivni predmet → subjektivno doživetje → intersubjektivna recepcija slike na steni jame. Slika kot rezultat imaginativne stopnje človeškega odnosa do okolice vsebuje magijsko rekonstrukcijo samega predmeta skozi neposredno, nekakšno ikonično<sup>8</sup> reprezentacijo (12). Florentinska slika dodaja novo plast med sam predmet in njegovo zaznavo, saj je bil predmet predhodno »prepojen s subjektiviteto«, npr. kot prizor iz *Svetega pisma*. Dekodiranje renesančne slike torej vključuje zgodovinske linearne jezikovne kode, kar zapleta odnos med ravno slikovnega imaginiranja in pojmovnega branja. Flusser oba primera odločno poveže v eno samo konceptualno shemo tradicionalnih dvodimenzionalnih kod, od katere se tehno-imaginativna paradigma razlikuje. Tehnike ni mogoče vključiti v branje tehno-slike kot zgolj še en diskurz, dodan tradi-

cionalnim slikovnim kodam, kot je to očitno mogoče v primeru narativnih slik.<sup>9</sup> Flusserjev neizrečen odgovor na to zagato bi lahko bil, da je klasična slika izjava v Bahtinovem smislu, ki sicer je notranje in zunanje dialogizirana, vendar pa jo konstitutivno gradi en dialoško eksistirajoč avtor. Tehno-slika bi potemtakem morala dodatno razcepiti avtorja?

Preden bo predstavljena bahtinovska rekonstrukcija Flusserjeve teorije tehno-imaginacije, si je treba zastaviti še vprašanje, zakaj pravzaprav tehno-slike in ne morebiti tehno-jezik oz. tehno-diskurz.<sup>10</sup> Poleg intuitivnega uvida, ki sledi iz dojetja specifičnih fenomenov dejanskosti, tj. dejstva, da v večpredstavnostnem polju prevladuje površinsko kodiranje informacij, je Flusserjev argument to, da je dekodiranje tehno-slik problematično in praviloma napačno. To velja za televizijski program, kinematografske projekcije, amatersko fotografijo. Npr. poneumljajoč učinek televizije po Flusserju ni slučajna posledica slabih urednikov, ampak problem, ki se ga je treba lotiti sistematično.<sup>11</sup> Flusserjev splošni odgovor na zagato, ki praviloma spremlja dojetje tehno-slik, je, da gre za »slike pojmov« (pojmov iz linearnih besedil). Zdi se na prvi pogled nezadovoljiv in problematičen, saj zgolj skozi oksimoron vzpostavlja nemogočo entiteto (še posebej, če se ne sklada s primerom narativne renesančne slike).

Nekakšen tehno-jezik bi bil po definiciji paradoks, saj bi predvsem zakrival ploskovni vidik znaka, ki ga generira tehnični aparat. Ne gre pa niti za slike, kot obstajajo zunaj tehno-imaginacije. Edini način dekodiranja tehno-slik je skozi tehno-kode, torej kode moderne tehnike, pa tudi (pri Flusserju zgolj nakazane) dodatke, ki so lastni tehno-imaginacijski stopnji. Dodatke, ki dopolnjujejo tehno-imaginacijo v razliki do tehnike in tudi presegajo izhodiščni fenomenološki pristop, Flusser združi v zagonetnem pojmu »marksizma v trebuhu«, kar pomeni, kot je mogoče sklepati iz konteksta, selektivno bližino marksističnim pristopom (*Digitalni* 91, 97–8, 180).<sup>12</sup> Vedno znova se na ključnih mestih pojavlja pojem dialoga, kar nakazuje primernost interpretiranja Flusserjeve misli v smeri Bahtinove metodologije. Flusserja dosledno zanimajo odnosi med ljudmi prek izdelkov tehnike, ki so orodje za uveljavljanje intencij. Tehnika je izdelovanje »konkretizacij 'najstva'« v »deontološkem« in političnem smislu, vendar brez predpostavke zunanje dejanskosti, kar zbuja dvom o smiselnosti rabe pojmov iz sveta linearnih jezikovnih kod (94, 141). To zastranitev naj sklene opozorilo, da je treba biti pozoren na problematično rabo pojmov iz sveta linearnih kod, kadar se uporabljajo za razlaganje Flusserjevih del.

Za tehno-sliko, če naj obvelja predlagani kriterij vsaj dveh avtorjev izjave v Bahtinovem pomenu besede,<sup>13</sup> je treba najti dva avtorja, dve osebi, ki jo vsaj implicitno določata v medsebojnem dialogu. Flusser sicer gostobesedno govori o tehničnih napravah, aparatih (Aparat) – tehniko pri tem

definira kot aplikacijo znanstvenih spoznanj na pojave –, ki programirajo tako uporabnika aparata, npr. fotografa, kot tudi gledalca. Lahko bi torej dejali, da tehnična izvedba aparata sodeluje v avtorstvu fotografije. Kakor hitro to prevedemo v odnose med ljudmi, se situacija kaže takole: opazovalec fotografije se sooča tako z uporabnikom (fotografom) kot s programerjem aparata (tehnikom, programerjem)(75). To sta za Flusserja dve *osebi*, saj ontologija njegovega pogleda na svet ne dopušča vnaprej obstoječih danosti (data, podatki), ampak le fakte (dejstva, umetne proizvode, projekcije) (52, 97), ki – če upoštevamo Flusserjevo personalistično teoretsko držo – ustrezajo namenom oseb.<sup>14</sup>

Umetniško fotografijo tako vidi v možnosti prelisičiti aparate.

Umetnik [...] poskuša ustvariti »izvirne« slike. Toda ustvari jih lahko tudi samosprožilec, če mu pustimo dovolj časa. Pri tem dela mnogo hitreje kot umetniški fotograf.

Le malo je fotografij, pri katerih vidimo nasproten namen: poskus, da bi ukanili zvijačni program kamere in aparat prisilili, naj naredi nekaj, za kar ni bil izdelan (41).

Tehnološki umetnik mora potemtakem obvladovati tako uporabniško kot tehnično raven aparata, se pravi zvijačno zvijati in obračati aparate.<sup>15</sup>

Avtorsko delo je potemtakem dvojno in se vzvratno v recepciji razcepi v tri segmente. »Pravila igre«, ki določajo delovanje aparata, so ločena od uporabnikove-avtorjeve ekstraaparatične intence. Tretji element, ki nosi pomen, je izbira določenega aparata. Dvojno avtorstvo je pravilno dekodirano, če se upošteva troje: fotografova (tj. uporabnikova) pozicija subjekta, programerjevo stališče in dialog, ki teče med njima. Tudi zadnja plast je samostojna, ne gre za vsoto prejšnjih dveh.

Flusser opiše dve problematični obliki tehno-slik, ki kažeta na koordinate paradigme tehno-imaginacije in izzivov, ki jih poraja (134–5). »Elitne tehno-slike« so domena elitnih komunikacij strokovnjakov, povezanih z aparatom, ki kodificira. Oddajnik je obenem operater in sprejemnik tehno-slik. Flusserjev primer je rentgenolog, ki ve, kako se izdeluje rentgenske slike, in ki jih uporablja za diagnozo bolezni na ustrezen način. Sliko dojema semantično, znotraj sistema stroke, ki uporablja aparat za konkretizacijo vidikov medicinske znanosti. Dialoški vidik je v tej situaciji lepo viden: če diagnostik opazi kaj nenavadnega na rentgenski sliki, se najprej obrne na rentgenologa in ta naprej na inženirje, da bi skupaj ugotovili, kako je mehanizem aparata anomalijo pravzaprav izdelal. Tehno-slike so modeli.

V »množičnih tehno-slikah«, drugi obliki tehno-slik, so aparati zunaj sprejemnikovega obzorja, kar vnaša temeljno neenakovrednost stališč. Dialog na ravni televizije npr. ni mogoč, saj oddajanje poteka le v eno smer. Primer t. i. »snopastega povezovanja« so poleg televizije tudi knjige,

časopisi in revije, distribucija fotografij, radijski zvoki, kot rešitev problema komunikacijskega nesorazmerja pa Flusser priporoča mrežno povezanost ter reverzibiliziranje kablov, na podlagi česar naj bi nastala »telematična informacijska družba«, ki skozi »mrežne sintetične računalniške slike« oz. »nove sintetične slike« udejanja *dialog* (36–9).<sup>16</sup>

Dialog kot pojav je seveda v temelju problematičen, kar je mogoče razbrati tudi iz Bahtinovih del. Flusserjeva utopija je človeštvo kot »splet odgovornih in ustvarjalnih partnerjev« (178), vendar pa je komunikacija med strokovnjaki in množicami nerešljiv problem.

Ne zato, ker se strokovnjaki na svojih področjih ne bi povsem zavedali, kaj pravzaprav počnejo. Če vprašamo jedrskega fizika, astronoma ali gospodarstvenika, kaj slike, ki jih uporabljajo, pomenijo, bo postal nestrpen. Menil bo namreč, da mu ne zastavljamo semantičnega vprašanja, temveč »metafizično«, kar dokazuje, kako težavno je celo na svojem področju obdržati tehno-imaginarno raven zavesti. (135)

Tovrstna situacija pritrjuje hipotezi o dialoški napetosti med numeričnim simuliranjem tehno-slike in njenim kodiranjem in dekodiranjem. Napetost nastaja med dvema družbeno-zgodovinsko specifičnima subjektivnima pozicijama, ali, pogosto, dvema osebama iz »dveh kultur« C. P. Snowa. Posebej problematičen je razkol vlog znotraj ene fizične osebe, o čemer govori gornji navedek.

Flusser predlaga dva raziskovalna pristopa: »podrobno raziskovanje izdelave teh slik« in »raziskovanje recepcije slik« (136). To ustreza dvema vidikoma sprejemnikove »neodgovornosti«: nezadostni kritiki slik in odsotnosti stalne dialoške povezanosti udeležencev v komunikaciji (37). Na podlagi teh dveh možnih pristopov poda Flusser vrsto izjemno prodornih medijskih analiz, med katerimi je morda najzanimivejša analiza videa kot dialoškega medija na medijskokonstitutivni ravni (150–4).<sup>17</sup> Tudi Lev Manovič se v svoji zadnji knjigi *Software Takes Command* aktivno zavzema za raziskovanje programja, kar naj bi bil predpogoj za razumevanje novomedijskih pojavov. Reprezentativen primer tovrstne študije je npr. razprava Davida Linka *There Must Be an Angel* (2006). V takšnih analizah avtorji aparatov kot tehničnih podlag tehno-podob stopijo iz pozabe: pri Manoviču snovalci paradigem uporabniških vmesnikov, pri Linku pa ustvarjalci računalnika iz radarskih tehnoloških rešitev prek rabe katodne cevi kot spominskega medija. Linkov primer je zelo dosleden, saj je leta 2009 funkcionalno rekonstruiral prvi (komercialni) računalnik Ferrenti Mark I, na kakršnem je Christopher Strachey leta 1952<sup>18</sup> ali 1953 izvedel prvi program za avtomatično izdelovanje ljubezenskih pisem (v obliki re-kombiniranja spremenljivk).<sup>19</sup> Manovič glede metodoloških vprašanj teorije novih medijev zapiše:

Ni naključje, da so vsi misleci, ki so do sedaj najbolj sistematično pisali o vlogi softvera v družbi in kulturi, ali sami programirali ali pa so bili sistematično udeleženi v kulturnih projektih, ki so imeli v svojem jedru pisanje novega softvera (*Software Takes Command* 8–9)

Izkušnje teoretikov z izdelavo programja seveda opisujejo situacijo »elitnih tehnoslik«, vendar s pomembnim dodatkom, tj. z multidisciplinarnim pogledom. Zaradi dejstva, da je zelo težko doseči enako stopnjo poglobljenega znanja na več kot enem področju, kulturni projekti, ki vključujejo »pisanje novega programja«, praviloma nastajajo v sodelovanju več avtorjev z različnimi izobrazbami, med katerimi poteka dialog.<sup>20</sup>

»Svet tehno-imaginacije« je za Flusserja nova oblika človeške zavesti. V svoji neobjavljeni knjigi *Umbruch der menschlichen Beziehungen?* (1973–4,<sup>21</sup> del je preveden v slovenščino v *Digitalnem videzu*) je v ospredje postavil tri kategorije (163–73). (i) Intersubjektivnost: koncepti razdalj v objektivnih fizičnih razsežnostih sveta so brez pomena, preseganje omejitev neposredne okolice doživljajočega jaza se dogaja prek vključevanja drugih ljudi.<sup>22</sup> (ii) Spreminjanje stališč: stališča razume Flusser kot neizključujoče ideologije, ki jim ustreza religiozno in ne epistemološko iskanje. Zgoščajo se do te mere, da se jih dojema kot predmete: »[...] psevdo-objekti, ki jih proizvaja tehnika, niso več predmeti, ki jih subjekt zanika, temveč projekcije, osnovane iz določenega projekta. To niso objektivirane vrednosti, temveč nič drugega kot 'vrednote', ki pa so tako zgoščene, da izgledajo kot objekti« (94). (iii) Bližina: tehno-imaginacija poistoveti čas in prostor. Tukaj in zdaj sta isto. Bližina se kaže tako v nasprotju do oddaljenosti kot do prihodnosti. Tok časa je obrnjen, prihodnost prihaja. Preteklosti ni, »sprevrne [se] v prihodnost in prispe v obliki odpadkov, smeti in izločkov« (168).<sup>23</sup> Merilo razdalje je »zanimanje«, prostor tako postane etičen, bližina pa politično in religiozno doživetje (prim. Vaupotič, "T").

\*\*\*

Da je Flusserjeva teorija tehnoimaginacije še vedno delikatno področje priča npr. uvodno besedilo k angleškemu prevodu enega ključnih Flusserjevih del, *Die Schrift* (izvirnik 1987, prevod iz leta 2011 je naslovljen s podnaslovom *Does Writing Have a Future?*), kjer pisec ugotavlja, da »je Flusser najbrž najmanj prepričljiv v svojem vztrajanju pri razlikovanju med predzgodovinskimi slikami in fotografijami« (xvii). Angleški prevod med Flusserjevimi deli literarnim raziskovalcem najbolj namenjenega besedila je torej pospremljen z nespecificiranim zadržkom glede vprašanja tehnoslik. Namen tega besedila je nasprotno pokazati potencialne uporabe pojma tehniška slika v humanistiki. Pomenljiv je tudi značilen primer, ko



Flusserjeve ideje premamijo raziskovalce, da neupravičeno razširijo ugotovitve na pojave, ki, sicer kasnejši, v resnici ne ustrezajo Flusserjevim uvidom. Potencialne povezave »telematične informacijske družbe« s fenomenoma *Facebook* ali *Twitter* – torej z domnevno svobodo izražanja in sporazumevanja – so površne in bi jih bilo treba natančno premisliti. V tej zvezi je zanimiv primer kritika druge izdaje knjige *Die Schrift* iz leta 1989 Michaela Schmidt-Klingenbergga. Kritik se čudi, da je Flusser ob prvi izdaji, ki je leta 1987 izšla tudi na dveh disketah, povabil bralce, naj knjigo komentirajo, in sicer naj mu pošljejo komentarje v pismu (prek založnika, ki naj pismo natisne in posreduje) na naslov na jugu Francije. Kritik se čudi, zakaj ne bi bralci preprosto poslali elektronske pošte (spletnih komentarjev takrat še ni bilo). Flusserjevski pristop bi bil seveda drugačen, osredotočil bi se na analizo konkretne oblike komunikacije, kot dejansko poteka. Poleg analize komunikacije po telefonu (*Kommunikologie* 300–308) je opis pisemske komunikacije med najbolj natančnimi (*Die Schrift* 99–106). Za Flusserja pismo predstavlja model »najvišje oblike besedilnega branja«, ker ga najprej preberemo, nato pa še enkrat »beremo [...] med vrsticami« (103). S tega vidika je razumljivo, da si Flusser ni želel smetja elektronske pošte, ampak resnične odgovore na svoje izjave v knjigi – uresničenje Bahtinovega ideala dialoščnosti.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Poleg sklicevanja na pesnika Hölderlina se zdi, da je za razumevanje Heideggerjeve konkretne predstave o pesniški umetnosti kot privilegiranem področju človeškega delovanja pomemben tale poetični odlomek iz samega besedila, ki se brezšivno zlije s filozofsko govorico. »Kar gore izvorno guba v gorovja in jih prežema v njihovi nagubani združbi, je to zbirajoče, kar imenujemo pogorje. / Tisto prvotno zbirajoče, iz česar se razvijajo načini, v katerih se tako ali drugače počutimo, imenujemo počutje. / Tisti izzivajoči nagovor in zahtevo, ki zbira človeka v to, da postavlja na razpolago to, kar se razkriva kot razpoložljiv obstanek, imenujemo sedaj – *po-stanje*« (26).

<sup>2</sup> <[http://de.wikipedia.org/wiki/Internet\\_der\\_Dinge](http://de.wikipedia.org/wiki/Internet_der_Dinge)> (14. 5. 2014).

<sup>3</sup> Flusserja smrt leta 1991 daje njegovi teoriji specifičen značaj, saj avtor ne more upoštevati medmrežja, predvsem kolikor označuje Svetovni splet, kot razširitve človekovega bivanjskega prostora (upoštevata pa npr. Minitel, ki je deloval v Franciji v osemdesetih prek telefonskega omrežja in je poleg informacij – v obliki podobni kasnejšim spletnim stranem – omogočal tudi besedilno komuniciranje med uporabniki). Časovna premica tistega, kar pogovorna raba imenuje preprosto internet, poteka okvirno takole:

– 1969 ARPA (Advanced Research Projects Agency, agencija Obrambnega ministrstva Združenih držav) vzpostavi prva vozlišča mreže *ARPANET*;

– 1983 *ARPANET* prevzame *TCP/IP* (Internet Protocol Suite) kot standardni nabor protokolov komunikacije;

– 1987 *DARPA* (preimenovana kot »Defense-« *ARPA*) zaključi projekt ter ga prepusti javnosti ter komercialni rabi, okoli 1988–89 se pojavijo ideje (in ideologije) interneta, pred tem je bilo omrežje poznano pod imenom *Net*;

– 1991 Tim Berners-Lee ter Robert Cailliau v Ženevi v okviru CERN povežeta hipertekst – idejo zanj pod imenom MEMEX objavi Vannevar Bush leta 1945, 1965 Ted Nelson uporabi oznaki »hipertekst« in »hipermedia«, prva vzporedno razvita in delujoča verzija pa je 1968 NLS (oNLine System) Douglasa Engelbarta (Manovich 54) – in internet kot omrežje ter novost javno predstavita pod imenom Svetovni splet (World Wide Web). Svetovni splet je hipertekstni sistem (1993 dan v javno uporabo), temelječ na spletnem strežniku s spletnimi stranmi kot vozlišči ter spletnem brskalniku (browser), ki prikazuje datoteke v jeziku HTML (Hypertext Markup Language) prek HTTP (Hypertext Transfer Protocol) kot enega od komunikacijskih protokolov na spletu. Novost je tudi UDI (Universal Document Identifier), kasnejši URL (Universal Resource Identifier). Enosmernost povezav je specifična Svetovnega spleta in ni posledica starejših teorij in različnih hiperteksta. Elektronska pošta se je pojavila že v sedemdesetih v okvirih ARPANET. Prva spletna stran je <<http://www.w3.org/History/19921103-hypertext/hypertext/WWW/TheProject.html>> (6. avgust 1991, 28. 4. 2014).

<sup>4</sup> Komunikacijska shema televizijskega programa je ostajala, delno zaradi tehnološke specifičnosti, skoraj do danes tako rekoč nespremenjena, prim. Melita Zajc *Nevidna vez* (1995). Z digitalizacijo televizije – v Sloveniji pred nekaj leti – se začne program vedno bolj prilagajati posameznemu prejemniku, npr. pri večernem ogledu simultanih nogometnih tekem, ko gledalec dobiva poročila o vseh pomembnih dogodkih in sam izbira ogled tekme na ploskvi informacijskega vmesnika (zgodnji umetniški odziv na to situacijo gledalca TV prenosa nogometne tekme predstavlja računalniška videoinstalacija *Deep Play* Haruna Farockija iz 2008).

<sup>5</sup> Razlike med znanostjo, umetnostjo in politiko naj bi bile odpravljene (Flusser, *Digitalni* 173), kar seveda kaže v smeri razpravljanj o t. i. »tretji kulturi« kot odgovoru na konflikt dveh. Da gre za aktualno paradigmo nakazuje tudi to, da se Flusser izrazu tehnološko-imaginacija leta 1991 v Bochumskih predavanjih izogne (prim. *Kommunikologie weiter denken*), seveda pa se ne izogne samemu teoretskemu konceptu, zaradi tega to besedilo izraz ohranja.

<sup>6</sup> Lat. calculus, calx: (apnenčast) kamenček, ki je v rabi za računanje; <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dcalx2>> (28. 3. 2014).

<sup>7</sup> K »starim slikam« prišteva Flusser po vsej verjetnosti vse slikarstvo, čeprav se po nastanku prvih tehniških slik, prvih oblik fotografije, situacija, po pričakovanjih, dodatno zaplete, vendar pa o tem tukaj ne bo govora.

<sup>8</sup> V smislu znane Peirceove tipologije znaka.

<sup>9</sup> Na enem mestu se sicer zdi, da Flusser predlaga ravno to, vendar pa je članek najbrž treba razlagati v kontekstu Flusserjeve izjave, da sam osebno ne zmore narediti koraka iz zgodovine in njenih linearnih kod pisave v nov univerzum tehniških slik – govora je o dialektičnem preseganju (Aufhebung) preteklih pojavov slik v novem tipu slike (Flusser, *Medienkultur* 88).

<sup>10</sup> Pojem diskurz Flusser sicer uporablja na svojstven način – kot nasprotje dialoga.

<sup>11</sup> Flusserjev odgovor na problem množičnih medijev je, da niso diabolčni sami mediji, niti ni vzrok težav logika kapitalizma. Razlog za krizo množičnih medijev je prehodni značaj programov elit, pošiljateljev, ki je posledica neskladja med historično-humanistično informacijo – ki je temelj izobrazbe npr. urednikov TV programa – in formalno informacijsko, tj. funkcionalno informacijo v informacijskih sistemih (*Kommunikologie* 328).

<sup>12</sup> Možna bi bila npr. primerjava s konceptom reifikacije poznega Lukácsa.

<sup>13</sup> Bahtin pravzaprav ne predvidi možnosti dveh avtorjev iste izjave v pravem pomenu besede, saj jo mdr. definira z izmenjavo govorcev – notranje meje v eni izjavi, ki dialoško vključuje predhodne in predvideva prihodnje, niso prave meje (229–282). Flusserjeva tehnološko-slika realizira prav to nenavadno entiteto, izjavo z več avtorji (prim. Vaupotič, *Kdo izbere*).

<sup>14</sup> Navezuje se npr. na spise Martina Bubra.

<sup>15</sup> Flusser etimološko poveže latinsko besedo »ars«, starogrški »τέχνη« in »μηχανή« ter nemško »mögen« s pojmom zvižičnosti kot lastnostjo Odiseja, ki je za Homerja (*Iliada* 2.173) »πολυμήχανος« (*Digitalni* 40).

<sup>16</sup> Opis seveda spominja na *Splet 2.0*, ki ga Flusser ni doživel, bil pa je že zgodnjih sedemdesetih v stiku z newyorškimi umetniki (Steina in Woody Vasulka, Nam June Paik), ki so ustvarjali videoinstalacije zaprtega krogotoka, v katerih je obiskovalcu galerije dodeljena aktivna vloga v celoti umetniškega dela (*Kommunikologie weiter denken* 279). O povezovanju tradicije videa iz šestdesetih in sedemdesetih ter novomedijske umetnosti prim. Bovcon. Glede vprašanja Flusserjeve vizionarske napovedi Svetovnega spleta prim. sklepni del razprave.

<sup>17</sup> V izjemnost medija videa je Flusser verjel tudi leta 1991, kot pričajo predavanja v Bochumu (*Kommunikologie weiter denken*).

<sup>18</sup> Prim. Wardrip-Fruin.

<sup>19</sup> <[http://www.alpha60.de/art/love\\_letters](http://www.alpha60.de/art/love_letters)> (28. 4. 2014).

<sup>20</sup> Nespregljivo je dejstvo, da je medinstitucionalni dialog praviloma poln nerazumevanja. Dodati je treba tudi, da seveda ne pomeni, da je dialog med samimi sprejemniki tehno-podobe vedno omogočen, npr. v obliki večuporabniškega diskurza, vendar pa je razumevanje imanentno dialoške in multidisciplinarne konstrukcije dela predpogoj za pravilno dekodiranje vsake tehno-slike.

<sup>21</sup> Rokopis v nemški razičici – obstajata tudi francoska in angleška – je dosegljiv na spletu: <[http://monoskop.org/images/b/bb/Flusser\\_Vilem\\_Umbruch\\_der\\_menschlichen\\_Beziehungen\\_manuscript.pdf](http://monoskop.org/images/b/bb/Flusser_Vilem_Umbruch_der_menschlichen_Beziehungen_manuscript.pdf)> (14. 5. 2014).

<sup>22</sup> Samopreseganje kot vključitev drugega je konstitutivno tako za filozofijo Mihaila Bahtina kot Emanuela Lévinasa (Vaupotič, *Philosophy of Mikhail Bakhtin*). Flusserjeva raba izraza intersubjektivnost sledi tej paradigmi in zato pravzaprav ni tipična, npr. omejena na vprašanje konsenza več subjektov.

<sup>23</sup> Flusser, ne da bi navajal, pravzaprav opisuje Benjaminovega angela zgodovine iz 9. teze *O pojmu zgodovine*. V monografiji *Die Schrift* Flusser programsko zavrne urednikov predlog, naj doda seznam literature na koncu, saj zahteva, da njegovo besedilo bralec bere neposredno, na pa da bi ga razumel prek skupnosti avtorjev, ki ji pripada (96).

## LITERATURA

- Bahtin, Mihail. *Estetika in humanistične vede*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1999.
- Benjamin, Walter. *Izbrani spisi*. Ljubljana: SH - Zavod za založniško dejavnost, 1998.
- Bovcon, Narvika. »Conceptual Passages – Srečo Dragan's New Media Art Projects.« *Proceedings ELMAR-2008: 50th International Symposium*. Zadar, Zagreb: Croatian Society Electronics in Marine, 2008. 483–486. Splet. 29. 4. 2014. <<http://eprints.fri.uni-lj.si/id/eprint/1394>>.
- Bovcon, Narvika & Vaupotič, Aleš & Klemenc, Bojan & Solina, Franc. »'Atlas 2012' augmented reality: A case study in the domain of fine arts.« *First International Conference, SouthCHI 2013, Maribor, Slovenia, July 1–3, 2013*. Ur. Andreas Holzinger et al. Heidelberg etc.: Springer, 2013. Splet. 14. 5. 2014. <<http://eprints.fri.uni-lj.si/2098>>
- Flusser, Vilém. *Digitalni videz*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.
- – –. *Does Writing Have a Future?* Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2011.
- – –. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: ZSKZ, Društvo za oživljanje zgodbe 2 koluta, 2010.
- – –. *Kommunikologie*. Frankfurt/M.: Fischer, 1996, 2007.

- — —. *Kommunikologie weiter denken: Die Bochumer Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Fischer, <sup>1</sup>2009.
- — —. *Medienkultur*. Frankfurt/M.: Fischer, <sup>5</sup>2008.
- — —. *(Die) Schrift: Hat Schreiben Zukunft?* Göttingen: European Photography, <sup>1</sup>1987, <sup>5</sup>2002.
- — —. *Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002. Splet. 11. 4. 2014. <[http://monoskop.org/images/a/a7/Flusser\\_Vilem\\_Writings.pdf](http://monoskop.org/images/a/a7/Flusser_Vilem_Writings.pdf)>.
- Heidegger, Martin. *Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976. Band 7: Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 2000. Splet. 10. 4. 2014. <<http://gesamtausgabe.files.wordpress.com/2012/06/heidegger-ga-7-vortraege-und-aufsaeetze-buscar.pdf>>.
- — —. *Predavanja in sestavki*. Ljubljana, Slovenska matica, 2003.
- Jay, Martin. »Cultural relativism and the visual turn.« *Journal of Visual Culture* 1.3 (2002): 267–278. DOI: 10.1177/147041290200100301.
- Link, David. »There Must Be an Angel. On the Beginnings of the Arithmetics of Rays.« *Variatology 2. On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*. Cologne: König, 2006. 15–42. Splet. 12. 5. 2014. <[http://www.alpha60.de/research/there\\_must\\_be\\_an\\_angel/DavidLink\\_MustBeAnAngel\\_2006.pdf](http://www.alpha60.de/research/there_must_be_an_angel/DavidLink_MustBeAnAngel_2006.pdf)>.
- Manovich, Lev. *Software Takes Command*. 2008. Splet. 18. 6. 2009. <<http://lab.softwarestudies.com/2008/11/softbook.html>>.
- Schmidt-Klingenberg, Michael. »Die Macht Geht Auf Blöde Apparate Über.« *Der Spiegel*. 19(1989) 8. 5. 1989. Splet. 22. 8. 2011. <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13493913.html>>.
- Snow, C. P. *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. New York: Cambridge University Press, 1961.
- Vaupotič, Aleš. »"I" and "You", Near and Far: Mapping the World on the Internet.« 2010. Splet. 28. 4. 2014. <[http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/papers/vaupotic-ICLA2010/icla2010\\_24.doc](http://black2.fri.uni-lj.si/humbug/files/papers/vaupotic-ICLA2010/icla2010_24.doc)>.
- — —. »Kdo izbere, kaj bralec bere? Kibertekstualna perspektiva.« *Primerjalna književnost* 33.2(2010):151–161. URN:NBN:SI:DOC-40IVWBXU pri <<http://www.dlib.si>>.
- — —. »Philosophy of Mikhail Bakhtin: The concept of dialogism and mystical thought.« *Russian Religious Philosophy and Contemporary Thought - international symposium. Logos* 1.2–3(Fall 2001). 28. 4. 2014 <<http://kud-logos.si/2001/12/14/philosophy-of-mikhail-bakhtin-the-concept-of-dialogism-and-mystical-thought1>>.
- »Vilém Flusser.« *Monoskop*. Splet. Splet. 10. 4. 2014. <[http://monoskop.org/Vil%C3%A9m\\_Flusser](http://monoskop.org/Vil%C3%A9m_Flusser)>.
- Wardrip-Fruin, Noah. »Christopher Strachey: The first digital artist?« *Grand Text Auto* 1. 8. 2005. Splet. 14. 5. 2014. <<http://grandtextauto.org/2005/08/01/christopher-strachey-first-digital-artist>>.
- — —. »Digital Media Archaeology: Interpreting Computational Processes.« *Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications*. Ur. Huhtamo Erkki & Parikka, Jussi. Berkeley in Los Angeles: University of California Press, 2011. 302–322.
- Zajc, Melita. *Nevidna vez: Raba radiodifuzne televizije v Sloveniji*. Ljubljana: ZPS, 1995.

## Vilém Flusser's Theory of the Technical Image

Keywords: literature and new media / digital art / visual perception / technical image / Flusser, Vilém

The ideas of Vilém Flusser, his notion of techno-imagination in particular, are tools that facilitate the description of and reflection on the changes which follow from the technological advances in the field of information technologies. The relationships between the historical narrative paradigm—most elaborately realized in the literary communication—and the new world of techno-codes as presented in Flusser's works are scrutinized. The moving pictures, in particular when they are set in motion by the digital information technologies, stand in the centre of Flusser's semiotic exploration of the changes in communication models in the middle of the 20<sup>th</sup> century. To facilitate their understanding Flusser developed the key concept, technical image, which is at the same time an image, but also unlike the traditional images.

Februar 2014