

UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO
Gledališka režija

Dorian Šilec Petek

PRUSKA MODRA, NEGOTOVOST, MUTACIJE, INFOSFERA in PERSPEKTIVA

Pet esejev o subjektivni interpretaciji zgodovine

Magistrsko delo

Ljubljana, 2025

Gledališka režija

Dorian Šilec Petek

PRUSKA MODRA, NEGOTOVOST, MUTACIJE, INFOSFERA in PERSPEKTIVA

Pet esejev o subjektivni interpretaciji zgodovine

Magistrsko delo

Mentor: prof. Jernej Lorenci

Somentor: prof. mag. Sebastijan Horvat

Ljubljana, 2025

Ime in priimek: Dorian Šilec Petek

Naslov diplomskega/magistrskega dela: PRUSKA MODRA, NEGOTOVOST, MUTACIJE, INFOSFERA in PERSPEKTIVA: Pet esejev o subjektivni interpretaciji zgodovine

Kraj: Ljubljana

Leto: 2025

Število strani:

Naziv visokošolske ustanove: AGRFT UL

Program in smer študija: Gledališka režija

Mentor: prof. Jernej Lorenci

Somentor: prof. mag. Sebastijan Horvat

Jezikovni pregled: Lana Krmelj

POVZETEK

Besedilo **PRUSKA MODRA, NEGOTOVOST, MUTACIJE, INFOSFERA in PERSPEKTIVA**: Pet esejev o subjektivni interpretaciji je pet esejev, ki raziskujejo fenomenološko mrežo sodobne umetnosti ter se ukvarjajo z odnosom do zgodovinskega arhiva, naključja in infosfere.

Besedila se esejsko in metodološko prosto pretakajo med zgodovinskimi viri, osebnimi umetniškimi stališči ter filozofsko-kritičnimi sklepanji.

V končni konsekvenci ustvarjajo besedila rizomatsko horizontalno mrežo možnih načinov razmišljanja o sodobni umetnosti v primežu poznega kapitalizma.

Pruska modra sledi izumu pigmenta pruske modre preko njegove uporabe v smrtonosnem pesticidu Ciklon B, ki so ga uporabljali Nacisti, vse do prvih sanj o umetni inteligenci v povojnih ZDA.

Negotovost sledi propadu fevdalizma v evropskem srednjem veku in začetku iskanja novega političnega sistema, ki bi bil stabilnejši kot fevdalizem. S tem vstopom v moderno dobo se v Evropi in po svetu sproži proces pehanja prebivalstva v stanje negotovosti, zaradi katerega lahko kapitalizem neomajno spreminja tako človeški kot več kot človeški svet.

Besedilo **Mutacije** sledi ideji genija v umetnosti in na primerih iz evolucijske biologije raziskuje alternativno mišljenje o tem, kako se skozi zgodovino razvijajo ideje in dogajajo umetniški premiki.

Infosfera popisuje zgodovino podob in njihovo stekanje v *prosti pad*, torej stanje sodobne psevdovirtualne resničnosti, v kateri živimo.

Perspektiva sledi zgodovini stilno-formalnih sprememb v slikarstvu in fotografiji ter drugih umetniških disciplinah, ki se stekajo v kaotičnost antropocenskega zdaj, v katerem umetnost ugotovi, da je treba človeštvo premakniti iz centra.

ABSTRACT

The text **PRUSSIAN BLUE, PRECARITY, MUTATIONS, INFOSPHERE, and PERSPECTIVE**: Five Essays on Subjective Interpretation, consists of five essays exploring the phenomenological network of contemporary art.

The texts deal with the relationship to the historical archive, chance, and the infosphere.

The texts are essayistic, methodologically free, and flow between historical sources, personal artistic positions, and philosophically critical conclusions.

Ultimately, the texts create a rhizomatic horizontal network of possible ways of thinking about contemporary art in the grip of late capitalism.

Prussian blue traces the invention of the pigment Prussian blue through its use in the deadly pesticide Zyklon B, which was used by the Nazis, to the first dreams of artificial intelligence in the post-war United States.

Precarity follows the collapse of feudalism in the European Middle Ages and the beginning of the search for a new political system that would be more stable than feudalism. With this entry into the modern era, a process of pushing the population into a state of uncertainty began in Europe and around the world, from which capitalism can unabashedly transform the human and more than human world.

Mutations follows the idea of genius in art and, using examples from evolutionary biology, explores alternative ways of thinking about how ideas and artistic shifts have developed throughout history.

Infosphere describes the history of images and their descent into free fall, i.e., the state of contemporary pseudo-virtual reality in which we live.

Perspective follows the history of stylistic and formal changes in painting and photography and other artistic disciplines that converge in the chaos of the Anthropocene, in which art realizes that humanity must be removed from the center.

KLJUČNE BESEDE

infosfera

konstrukcija sedanjosti

naključje

perspektiva

zgodovina podob

več kot človeški svet

KEY WORDS

Infosphere

Construction of present

Coincidence

Perspective

History of Images

More than the human world

»Every process is governed by its end.«

Louis Althusser

»Remember, you are an artist, not a scholar.«

William Kentridge

KAZALO

POVZETEK.....	4
ABSTRACT	5
KLJUČNE BESEDE	6
KEY WORDS.....	6
ZAHVALE	11
UVOD PRED UVODOM	12
NIHILIZEM.....	13
O FORMI.....	13
<i>COLOUR CODED</i>	16
UVOD.....	19
O NARAVI BESEDIL	19
DVOM.....	23
SPEKTRALNO	25
NAKLJUČJE.....	29
KAKO SMO PRIŠLI DO SEM I.: PRUSKA MODRA	33
NEMŠKA SAMOMORILNOST	33
MADONNA	36
MODRA	38
PRUSKA MODRA.....	40
ZELENA.....	45
ČRNA	47
RJAVA	48
ENIAC / MANIAC.....	49
112. ALARM.....	51
O-MACHINE	53
NEVARNE SANJE	56
ELIZA.....	58
KAKO SMO PRIŠLI SO SEM II.: NEGOTOVOST	61
BRUEGEL.....	61
SMRT FEVDALIZMA I.....	63
KUGA 2020.....	64
SMRT FEVDALIZMA II.....	65
ROJSTVO PRAVE ALKIMIJE	66
SMRT FEVDALIZMA III	68
OTOK LESA	70
SLADKOR	71
ROJSTVO NOVEGA SVETA.....	73
SMRT FEVDALIZMA IV	74

ROJSTVO NARAVE	77
NOV SVET / NOV ČLOVEK / NOVO DELO	78
NEGOTOVOST I	81
IMMORTAL INNOCENTS	82
NEGOTOVOST II	85
NOVA SUROVINA	85
PREMOSTITEV	87
ZANKE	88
SUBLIMNO	91
KAKO SMO PRIŠLI DO SEM III.: MUTACIJE	95
GENIJ	95
SIMBIOGENEZA	98
MORSKE SPUŽVE IN GLAVNATE MEDUZE	100
NESTABILNOSTI	101
BINARNOST	105
DRUGO TELO	106
DEKOLONIZACIJA POGLEDA	110
SENZORJI	113
ECOLOGICAL ANGST	116
DOKUMENTI NEMOČI	117
(NE)VIDEN HORIZONT I	118
PONOVRNO ZANKA	121
(NE)VIDEN HORIZONT II	122
VZROK IN POSLEDICA	123
PETJE DROZGA	125
(NE)VIDEN HORIZONT III	126
IZGOREVANJE	127
H KRONIKI	129
KAKO SMO PRIŠLI DO SEM IV.: INFOSFERA (SVET PODOB)	135
TOPSY	135
OBLJUBA	136
PREPOROD	140
PROLIFERACIJA	142
POČASNOST	143
NOVI TOK	147
PARAZITI	150
GLEDATI UMETNOST V DIGITALNI DOBI	152
SPEKTRI (ZNOVA)	154
SEMIOEKONOMIJA	156
EKOLOGIJA INTERNETA	159
TELEOLOŠKI ALGORITEM	161

KAKO SMO PRIŠLI DO SEM V.: PERSPEKTIVA = KONCEPCIJA ČASA	163
SLIKARSTVO	163
QUADRO	164
LEBDENJE	166
RED	168
NE-RED.....	171
PERSPEKTIVA (ZNOVA).....	173
NEMOŽNA JASNOST, VELIKA NEJASNOST.....	175
AFTER IMAGE	177
V PODOBI (TURNER).....	178
PTIČJA PERSPEKTIVA	181
FREE FALL	185
GEN UI.....	188
THE BATTLE OF THE PICTURES.	192
HORIZONT.....	195
BIBLIOGRAFIJA.....	199

ZAHVALE

Za nastanek besedila, ki je pred bralcem, se moram zahvaliti kopici posameznikov, ki so vplivali na njegov nastanek.

Izhodiščno je raziskovanje forme gledališkega eseja posledica magistrskega študija pri Tomiju Janežiču in Draganu Živadinovu.

Prva verzija besedila *Pruska modra* je izven akademijskega konteksta prerasla v uprizoritveno besedilo *Oko, ciklon* v produkciji Zavoda Delak, za kar se moram zahvaliti Draganu in Aljoši Živadinovu.

Zahvaliti se želim dr. Sebastjanu Cizlu, dr. Lidiji Gradišnik, dr. Martinu Trapečarju, Jušu Zidarju, Janu Krmelju, Živi Bizovičar, dr. Mojci Lukan, Mihi Likarju in Karmini Šilec ter gotovo še marsikomu za pogovore o teoriji, predloge za razširitev besedil in vsebinsko svetovanje.

Zahvaliti se želim še Grantu Bouvierju, ki mi je prvi predstavil delo Jamesa Bridla, zaradi katerega sem sploh začel razmišljati o več kot človeškem svetu.

Zahvaljujem se prvima bralkama Lučki Neži Peterlin in Ajdi Ani Kocutar za njune predloge in mnenja.

Posebej se želim zahvaliti Evi Mahkovic, s katero sva za namene projekta *Tukaj v temnem gozdu* in projekta v nastajanju *Vedno smo bili ekološki* delala na kopici materialov, ki so sedaj vključeni v poglavji *Negotovosti* in *Mutacije*. Zahvaljujem se ji tudi za pogovore o pisanju in vztrajno spodbudo pri tem početju.

Prav tako se želim zahvaliti Lani Krmelj, ki je sprejela vlogo urednice in lektorice besedila.

UVOD PRED UVODOM

Preden se začne besedilo, ki ga predlagam kot svoje magistrsko delo, menim, da moram pojasniti nekaj odločitev, ki sem jih pri pripravi tega besedila sprejel.

Besedila, ki so pred bralcem, so razširitev besedila, ki je nastalo za magistrsko uprizoritev *Pruska modra*. Prva razširitev se je zgodila za uprizoritev *Oko, ciklon*, pričujoča besedila pa so še nadaljnja in obsežna razširitev izhodiščnega eseja. Deli *Oko, ciklon* se pojavljajo v vseh esejih, dopolnjeni in razširjeni v širše zajemajoča besedila.

Pričujoča besedila razumem kot tekstualna izhodišča za potencialne gledališke eseje, kot sta bila *Pruska modra* in *Oko, ciklon*.

V besedilih ne analiziram stilno-formalnih pravil gledališkega eseja kot forme, ampak raziskujem njegove vsebinske potenciale.

Pisanja o gledališču kot mediju je torej izredno malo. V bistvu ga ni. Bolj me zanima, kako misliti in konsekventno pisati gledališki esej. Posebno pozornost zato namenjam izogibanju splošnim teoretskim mestom, ki sem jih želel zapolniti s primeri, prenesenimi iz zgodovine ali umetnosti. Praktično to pomeni, da v besedilih ne uporabljam podob ali primerov, ki bi bili prve asociacije na neke dane zgodovinske trenutke, analizirane v besedilih, temveč poskušam najti obrobne primere in možno kavzalnost med dogodki, ki ni nujno »kanonična« kavzalnost, ampak zgolj možna, zgolj približna kavzalnost. To »obrobno gibanje« je, menim, kvaliteta, ki lahko esej tako kot literarno kot tudi uprizoritveno formo premakne od kolumnističnega ali strokovnega besedila proti umetniškemu besedilu. Ne gre toliko za učinkovitost, kot gre za asociativno akumulacijo, katere želja ni tolmačenje sveta, temveč stimulacija gledalčevega emotivnega doživljanja sveta.

Načrtno izpustitev terminologije, ki analizira načine delovanja uprizoritvenih umetnosti, razumem kot način, kako premislek o teatralizaciji namesto v samem odrskem dogajanju izvesti v vsebinskem toku povezav in asociacij, ki jih besedilo proizvaja. Gledališče se dogaja med navedenimi fakti in idejami in ne med subjekti, ki so pred nami. Drama se dogaja med podanimi idejami in bralcem ali potencialnim poslušalcem.

Četudi na prvi pogled ne izgleda tako, gre v pričujočih besedilih za *praktično* »gledališko« delo, ki nastaja iz praktičnega dela magistrske naloge.

To besedilo ni teoretsko delo, četudi deluje kot tako.

NIHILIZEM

Past v katero se eseji ujamejo, če so predstavljeni zaporedno, kot v pričujočem besedilu so, je repeticija in presežen občutek nihilizma. Repeticija forme je načrtna odločitev, ki sem jo sprejel, saj sem želel s sestavljanjem esejev ob formalnih in vsebinskih smernicah preučevati tudi učinkovitost afekta določenih vsebinskih sledi. A v vztrajni repetitiji se mračne in nevarne teme združujejo v močan občutek nemoči in brezupa. Zavlada stanje nekakšnega nihilizma. Nihilistično pisanje ni bi bilo cilj ali zavestna odločitev s katero sem se lotil pisanja in menim, da je to bolj stranski produkt oziroma posledica akumulacije momentov, s katerimi se v besedilih ukvarjam. Pojemovna mreža, iz katere črпам, je črna. Večinoma me zanima teorija ali umetnost, ki dela s ciljem, da nas odločno sooči z nevarnostjo političnega režima pod katerim živimo in od nas zahteva jasen odgovor na vprašanje, ali se lahko sprijaznimo s komfortno indiferenco. Apokalipsa, ki jo proizvajamo, je nihilistična. Naše soočenje z njo je nihilistično. Nihilistična je misel, da se ne moremo več navduševati nad sledmi optimizma.

Torej – besedila so nihilistična, kot je nihilistična *Dark Ecology* Timothyja Mortona, ki od nas zahteva, da sprejmemo nujnost radikalnega prevrednotenja temeljnih predpostavk: kaj pomeni biti človek, tako da to vključuje preživetje vseh oblik življenja na planetu. Nihilizem v tem smislu razumem kot odraz časa. S tem ne želim posploševati in trditi, da je to generacijski sentiment, čeprav menim, da je tudi v tem splošnem mestu nekaj resnice. Bolj želim črnogledost izbranih fragmentov in njihovo vztrajno neizbežnost razumeti kot neke vrste portret, ki (primarno od mene) terja soočenje: kako se navkljub nemoči sprijazniti z njujo po prevrednotenju vere v tehnologijo, človeško superiornost in napredek.

O FORMI

Gledališka eseja *Pruska modra* in *Oko, ciklon* sem oblikoval kot dogodka v trajanju, ki sta po formi spominjala na simpozij. V trajanju od osem do šest ur so se zvrstili različni umetniški in znanstveni segmenti, asociativno povezani v raziskovanju zgodovinskega gibanja vstopa ter izstopa iz moderne dobe. Od vstopa v razsvetljensko racionalno zalezovanje konkretizacije in kartografije do sodobnosti, v kateri ponovno pademo v veliko nejasnost in nezmožnost razumevanja sveta.

To človeško iskanje jasnosti sveta sočasno spremlja želja po ustvarjenju življenja. Od prvih aspiracij alkimije do sodobnih ambicij umetne inteligence. Kot da bi našo voljo do razvoja poganjala ravno želja postati stvarniki živih bitij. Le da smo pri tem spregledali, da smo ta živa bitja že ustvarili, le da ne po svoji podobi, kar nam preprečuje, da bi jih lahko zares videli.

Dogodek *Pruska modra* je vseboval pet sklopov:

- Esej *Pruska modra*, ki smo ga izvedli kot branje v trajanju. (Izvajalci smo bili: Domen Novak, Klemen Kovačič, Gašper Lovrenc, Lovro Zafred in Dorian Šilec Petek.)
Trajanje: 100 minut.
Vsebina eseja je uporabljena v besedilih spodaj.
- »Video-obisk« mikrobiološkega laboratorija *The Laboratory of Human Biomimetics* na Floridi, ki ga je nariral dr. Martin Trapečar.
Trajanje: 40 minut.
V segmentu je bil predstavljen koncept *humans on a chip*, simulacij človeških organizmov kot mikrobioloških sistemov, ki se uporabljajo za raziskovanje vplivov brezgravitacijskega prostora na človeški organizem in v namene kolonizacije oddaljenih planetov. Vsebinska premisa segmenta je bila preprašati, kako razumeti človeško telo, če to vključuje simulacijo vseh bioloških procesov, je skoraj človek, ampak je hkrati zgolj simulacija.
- Predavanje dr. Saša Grozdanova, kvantnega fizika.
Trajanje: 90 minut.
Predavanje v polju kvantne fizike oz. natančneje predavanje o ontološki nejasnosti vakuumu v vesolju, ki sicer velja za veliko praznino, v polju kvantne fizike pa je velik vakuum vesolja poln energije, katere narava nam je nepoznana. To je ena izmed najbolj izraženih mej našega nerazumevanja sveta.
- Film *Spektri*.
Trajanje: 65 minut.
Gre za film, koncipiran kot pismo fiktivnega matematika Johna Daileya, v katerem namišljeni znanstvenik razmišlja o tem, kako razume soočenje z lastno smrtnostjo (lik je bil diagnosticiran z obliko raka) v času globalnega segrevanja in kolapsa ontoloških jasnosti sveta.
- Koncert.
Trajanje: 45 minut.
Koncert v izvedbi elektronskega glasbenika Andreja Kobala, ki je za namene koncerta oblikoval inštrument, ki je razbiral električne impulze rakavih celic, ki so jih za namene dogodka razvili v mikrobiološkem laboratoriju medicinske fakultete v Mariboru.

Za *Oko, ciklon* sem dogodek strnil ter vsebinsko zbil v ostrejšo in ožjo obliko izvirnega dogodka. Dogodek je vključeval predelano verzijo eseja *Pruska modra*, ki sem ga izvedel sam, skrajšano obliko predavanja dr. Saša Grozdanova, skrajšan film *Spektri* in koncert Andreja Kobala.

Obe obliki dogodka sta skozi trajanje in svojo večmedialno obliko raziskovali ne toliko zgodovino, temveč bolj načine, kako dojemamo izkušnjo nerazumevanja sveta.

Raznorodnost medijev, ki so bili uporabljeni v dogodku, torej predavanje, esej, film in koncert je nekaj, kar menim, da je osebno in intimno odkritje, kako delati gledališče, ki si ga kot režiser želim.

To je:

Gledališče, kjer je konflikt premaknjen od medosebnih odnosov v soočenje z nedoumljivo kompleksnostjo razmerij v svetu.

Gledališče, ki ni časovno omejeno, ampak so gledalci v njem povabljeni, da dogodek zapustijo, se ga udeležijo z zamudo ali se nanj vračajo.

Gledališče, ki ustvari skupnost gledalcev, ki jih poveže soočenje z nepoznanimi in nedoumljivimi kompleksnostmi sveta. (Fenomen predavanja dr. Saša Grozdanova je v publiku sprožil skoraj histerično eksaltirano fascinacijo nad nedoumljivostjo konceptov kvantne fizike.)

Gledališče, kjer so gledalci povabljeni v proces *performiranja*, ne kot tisti, ki se izpostavijo, ampak kot tisti, ki s svojim osebnim referenčnim poljem sami sebi dopolnjujejo delce odgovora na osrednje vprašanje: *kdaj smo prenehali razumeti svet, ki ga ustvarjamo*.

Gledališče, ki v njihovi polnosti prosto uporablja različne umetniške formate.

Film, ki ne služi kot ozadje dogajanja, ampak je osrednji nosilec narative.

Glasba, ki ne ilustrira ali podlaga emotivnih stanj, ampak je prisotna kot zaključena kompozicija, ki lahko traja v svojem času.

Predavanje kot srečanje z nepoznanimi idejami, ki zvenijo skoraj kot fikcija.

Esej v trajanju, katerega cilj ni učinkovito komuniciranje neke ideje, ampak ravno obratno: prosto asociiranje, v katerem se nepričakovani subjekti in objekti srečajo v neki novi umetno ustvarjeni hipotetični zgodovini umetnosti, znanosti ter politike.

Menim, da sem v formatu gledališkega eseja kot režiser prišel najgloblje in najbližje gledališki umetnini. Termin si izposojam od Dragana Živadinova.

COLOUR CODED

Svet izven nas vpliva na nas.

Oblikujejo nas silnice, ki jih vidimo, in tiste, ki jih ne vidimo.

Ko jih vidimo, jih imenujemo ideologija.

Ko jih ne, jih imenujemo naključje.

Pahnjeni smo v svet, ki ni zares viden.

Nikdar zares dokončno razumljiv.

Angleški industrialec Robert Owen si je v 18. stoletju zadal nalogo, da bo za delavce in njihove družine izgradil (na socialističnih idejah osnovano) utopično tovarno/mesto.

New Lanark.

Mesto je želel oblikovati kot čim bolj svobodno in egalitarno skupnost.

Želel je, da bi vsakomur v mestu pripadale enake možnosti in enake priložnosti. Družbeno vrednost bi tako razporejali posameznikova delavnost in njegova vzorčnost, ne pa socialna moč ali dedovana hierarhija.

V jedru Owenove utopije je, da reda v tem novem testnem mestu ne bi vzpostavljali represivni organi, ampak bi prihajal iz ambicij delavcev. Želel je, da bi red dosegli brez zunanjih avtoritet, ki bi delavca silile v pokoro. Želel je ustvariti sistem, v katerem delavci sami skrbijo za svoj »duhovni« razvoj.



Tihi monitor

Mesto je želel organizirati tako, da bi se prebivalci, ki so hkrati tudi zaposleni, prostovoljno predali pravilom, ki jih je sugeriral Owenov izum: *tih monitor*.¹

Tih monitor je osrednji objekt Owenovega organizacijskega sistema.

Pravokoten viseč kos lesa, ki delavce disciplinira tako na delovnem mestu kot doma, saj se vzorčno obnašanje širi iz tovarne v dom, v zasebno življenje.

Vsak zaposleni je dobil svoj viseč monitor, ki je visel nad njegovim delovnim mestom, najsi je bilo to nad tekočim trakom ali nad pisarniško mizo.

Vsaka stranica visečih objektov je bila pobarvana v svojo barvo.

Črna.

Rumena.

Bela.

Modra.

Glede na obnašanje delavca je vodja zaposlenih na koncu izmene vsem na očeh obrnil monitorje tako, da so ti kazali, kako »vzorčen« je bil posamezen delavec.

Objekt je silil v samoizpopolnjevanje.

Delavci so se borili s samimi seboj, s svojimi »naravnimi danostmi« in »apetiti«, da nad njihovimi glavami ne bi visela sramotilna stranica črne barve.

Stopnja nasilja in zlorabe alkohola v delavskem naselju je upadla na praktično nič.

Zaposleni so bili v senci *monitorja* pripravljene delati več, delali so bolj predano, samo da bi se uspeli izogniti negativnim barvam.

Štiri stranice lesenega objekta, pobarvane v štiri barve.

Črna.

Rumena.

Bela.

Modra.

Naše življenje odreja preprosta pravila.

¹ Segment o Robertu Owensu je povzet po: Timon Beyes, *Organizing Color: Toward a Chromatics of the Social*, 1st ed, Sensing Media: Aesthetics, Philosophy, and Cultures of Media Series (Stanford University Press, 2024).

Pogosto so tam, zato ker jih je nekdo vpeljal, da bi nas »dvignil« iz naše nevednosti.
Problem je, da smo v resnici le redko kogarkoli prosili, da nas povleče iz nevednosti.
A vendar nas tehnofili in ideologi napredka neprestano vlečejo.
Pogosto še sami ne vedo, kam.

UVOD

O NARAVI BESEDIL

»/.../ umetniška dela izražajo nekaj neizpolnjenega. V nas ustvarjajo prostor nepremagljive dvoumnosti, nikoli zaključenosti. Vsebujejo nekaj, česar ne moremo popolnoma razumeti. Vendar pa razumemo, da to nekaj obstaja, da ima potencial, da ga razumemo. Zaradi te obljube delo pritegne našo pozornost in radovednost, zato o njem še naprej razmišljamo. Na praktični ravni je delo odgovor na vprašanje, ki ga je ali postavil umetnik, ali pa je prišlo od zunaj. A da bi bil odgovor smiseln, mora na temeljni ravni vsebovati novo vprašanje, ki vodi v neskončno ustvarjanje interpretativnih dejavnosti. Nikoli ne sme dati razlage. Razrešitev je torej obljuba, ki ni nikoli izpolnjena, vpliv umetnosti na ljudi pa v veliki meri temelji na njeni sposobnosti ustvarjanja zmede.«²

Umetniška dela omogočajo nestandardizirano razumevanje sveta.

Ustvarjajo niz zaporednih vprašanj.

Proliferirajo vprašanja.

Destabilizirajo karkoli, kar deluje zaključeno.

Omogočajo potencialne variacije na samoumevnost vsakdana.

Pričujoča besedila so eseji, ki poskušajo zalezovati ravno to večno **nedoločnost** in **približnost**. Ne samo, da verjamem, da sta to kvaliteti umetniškega dela, prav tako menim, da sta to glavni značilnosti našega časa, do katerih še nismo uspeli vzpostaviti jasnega odnosa. Če ga bomo kadarkoli sploh lahko.

Če se za trenutek poslužim usmerjene dikcije, bi lahko teza, ki povezuje sledeča besedila, zvenela nekako tako:

Kako se sprijazniti s totalnostjo in neberljivostjo sveta, v katerega z globalizmom in generativnimi logičnimi modeli (GenUI)³ proliferirano infosfero vstopamo?

² Florian Dombois in Ute Meta Bauer, ur., *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research* (Koenig Books, 2012).

³ Za imenovanje generativnih logičnih modelov uporabljam tekom besedila pleado imen: UI, AI, GenUI, jezikovni model, slikovni model in tako naprej. To nedoločnost vzpostavljam, saj ne želim dati konsistentnega imena ali obraza digitalnim orodjem, katerih pomembnost so tehnokrati prenapihnil in nas s tem prepričali, da smo vstopili v novo polje razumevanja sveta. Vse, kar tako imenovane umetne inteligence v tem trenutku so, so različno

Besedila so organizirana v pet večjih sklopov, ki se poskušajo približati določenim zgodovinskim tokovom. Sklopi niso sestavljeni po principu zgodovinopisne metode, ampak kot *eseji*.⁴ V vsakem izmed besedil zasledujem možno argumentativno logiko, ki ni zaključena niti vsebinsko popolnoma koherentna.

Besedila tako uokvirja neko praktično zalezovanje pomena samega.

Po eni strani je prikaz nezadostnosti interpretativnih zgodovinopisij.

Po drugi pa raziskava metode *eseja* in možnih mest, kjer lahko ravno njegova subjektivnost, njegova nezadostnost dosežeta drugačne točnosti, se bolje približata načinu, kako tolmačiti svet.

Esej tako razumem kot umetniško tolmačenje znanstvenih in humanističnih uvidov. Ne kot fikcijo, ampak kot neke vrste poezijo možnih sintez iz uvidov strokovnih in akademsko cenjenih disciplin, torej znanosti in humanizma.

Tip eseja, ki ga uporabljam, menim, deluje na dveh ravneh:

V pozitivu omogoča uvide v nekatere zgodovinske trenutke, ki so brez dvoma oblikovali našo sedanost, ne glede na to, ali se teh trenutkov zavedamo ali ne. V pozitivu gre torej konec koncev za neko vrsto zgodovinopisja, gre za sintezo strokovnih stališč.

V negativu pa ti eseji kažejo na neko večjo fenomenološko situacijo, v kateri smo postavljeni pred ogromno gomilo zgodovine, iz katere več ne moremo razbrati ničesar stabilnega. Vse interpretativne poti so – ne glede na to, kako divje asociirane – z

napredne oblike računalniških programov, ki bolj ali manj uspešno simulirajo povprečna stališča podatkovnih bank, iz katerih so naučene.

⁴ Metodološko ima besedilo še dodaten aspekt, to je popis zgodovine, kot jo popiše gledališki ustvarjalec. Eseji, ki sestavljajo to besedilo, so nastali z uporabo referentov, ki jih kot gledališki umetnik uporabljam, s čimer dobi besedilo še eno specifično mesto, saj tak tip besedil po navadi nastaja iz referenčnih polj vizualnih ali literarnih umetnikov.

Zgornji citat je iz eseja Jana Svenungssona, objavljenega v zborniku *Intellectual Birdhouse*, v katerem različni umetniki, ki delujejo v polju *artist researcha*, analizirajo, kako deluje *artist research*. Sam razumem *artist research* kot metodo umetnikovega približevanja strokovnemu znanju specifičnih znanstvenih ali humanističnih praks. Strokovno približevanje do točke, ko lahko začne umetnik s svojo prakso relativizirati nekatera samoumevna mesta. Gre za neke vrste parazitsko prakso, lahko bi se spomnili na prizor rojstva iz filma *Alien*, kjer umetnik shrljivo vdre v varno sterilnost akademsko zaščitene discipline.

Ta vdor umetnik izvede, da relativizira, potuji, prevpraša uveljavljene načine diskurza v želji odkrivanja novih miselnih polj.

Močno zagovarjam tezo, da je *scientizem*, podedovan iz moderne, še kako prisoten v sodobnem diskurzu tako *Univerze* kot širšega razporejanja *resnice* in pogosto redukcionističen ter evropo-/patriarhalno-/antropocentrističen. V skladu s tem prepričanjem menim, da je naloga umetnosti (med drugim) tudi, da raziskuje načine akumulacije, sintetiziranja in procesiranja zgodovine, ki izzivajo naše razumevanje *resnice* ter metodologij, ki jih ustvarjajo in vzdržujejo.

zadostno mero podatkov tudi možne. Eseji tako na nek način kažejo, da ne moremo zaupati umetnosti, ki se trudi, da bi raztolmačila svet.

Ta dualnost izhaja iz osebne izkušnje sveta, do katere želim ustvarjati konkreten in objektivni odnos, hkrati pa se zavedam lastne nemoči pri tem.

Omenjena nemoč je, menim, velika (bi lahko rekli, da nihilistična?) bolečina tretjega desetletja 21. stoletja. Torej trenutka v času, ko se istočasno zavedamo, da je uničenje planeta najverjetneje neizbežno in da odrešitve najverjetneje ne bomo našli v tehnologiji ali napredku. Najbrž ni naključje, da se količina vizualnih *artist research* umetnin vztrajno povečuje.⁵ Prav tako eksponentno raste količina dokumentarnih filmov, uprizoritev in tako naprej. Želimo razumeti, kako smo zgradili svet, v katerem smo.

Živimo v trenutku izrazite zaprtosti ali ujetosti na umirajočem planetu, katerega kataklizmo smo brezbrizno sprožili sami, rešitve pa ni nikjer na horizontu.

V veliki meri zato, ker horizonta sploh več ni.

Kar menim, da je v uvodu še pomembno pojasniti, je, da besedila ne nastajajo s pretenzijo, da lahko služijo kot zgodovinopisni dokumenti. Gre za izrazito hipotetične in spekulativne poskuse razbiranja atmosfer, ki so oblikovale nekatere aspekte sveta, bodisi politične, znanstvene, filozofske ali umetniške. V izogib nejasnosti: besedila so koncipirana kot umetniški eseji in nastajajo kot umetniška dela, ne kot znanstvena dela. Prav tako si pridržujem pravico, da besedila niso usmerjena proti zaključku ali tezi, temveč jih puščam odprta, s čimer so bliže umetniškemu kot znanstvenemu delu.

Veliko virov in idej, uporabljenih v pričujočih besedilih, je legitimnih zgodovinskih ali teoretskih del. Veliko virov predstavljajo literarna dela in eseji umetnikov, katerih pisava ne izhaja iz znanstvene metode. Veliko podatkov in stališč, s katerimi operiram, je uporabljenih brez navedbe vira. Vzroka za to sta preprosta: ali mi je vir ideje oziroma podatka neznan ali pa je bila ideja predelana in prekontekstualizirana tako, da jo razumem kot ločeno od izvirnega dela.

⁵ O tem porastu piše Claire Bishop v: Claire Bishop, *Disordered attention: how we see art and performance today* (Verso, 2024).

Legitimnost, ki jo besedilom dajejo navedbe virov, se mi za besedila take narave ne zdi ključna, saj se besedila ne poslužujejo znanstvene metode. Gre za umetniška besedila, ki sintetizirajo fragmente idej, virov, dejstev in mojih spekulacij, s tem pa gradijo ne objektivno, temveč subjektivno stališče o svetu, zgodovini in stanju sedanosti.

A kljub temu je v besedilih na mestih, kjer se mi je to zdelo nujno, naveden vir.

Po moji presoji so vse trditve v besedilih resnične. Če določene vsebine napačno tolmačim ali zmotno navajam, tega ne počnem intencionalno ali z željo, da bi zavajal bralca.

S tem v mislih predlagam, da se besedil ne bere zaradi njihove zgodovinske točnosti, ampak kot poskus sintetizirati in zbrati misli o občutenju sodobnosti.

Besedila so koncipirana kot atmosfera, ne kot linija.

So manifestno horizontalno in metodološko spektralna.

Zavračajo vertikalni pogled.

Besedila sproti ugotavljajo svojo metodo in se z razvojem vsebine tudi spreminjajo.

Niso pisana linearno, ampak v zankah. Določene teme se vračajo, določeni ekskurzi izginejo ali pa se ne stečejo nikamor.

Besedila nastajajo na tanki meji med ideološko slepoto lastnega referenčnega polja, ki ga poganja omenjen občutek brezupa na eni strani in generacijsko željo po relativizaciji čim večih samoumevnosti na drugi. Zdrsi v oboje so v besedilu prisotni in menim, da neizbežni, čeprav sem se zoper to po svojih zmožnostih trudil boriti. Težko je ubežati spektrom, ki preganjajo vsakdan. A naj ti zdrsi ne zavedejo od dejstva, da so besedila izhodišča za dogodke v živo, torej performativne dogodke, ki bi najverjetneje padli v polje *performansa* ali morda, če si ponovno izposodim izraz Dragana Živadinova, *informansa*. S tem se besedilu poleg vsebinskih zahtev pridruži še nekaj: telesa performerjev. Ta telesa sestavljata dve množici. Prvo sestavlja avtorjevo telo, torej moja oseba, prostor (fizičen in referenčen) v katerem živim ter dejanje početja v trajanju, torej organiziranje in ustvarjanje dogodka v trajanju, ki ga poganja vprašanje: *kako smo prišli do sem*. Drugo množico tvorijo gledalci, ki so soudeleženi v dogodku s svojim prostorom, ki prinaša vsakomur od njih lasten pogled na zgodovino in sedanost, s katerim dopolnjujejo, prevprašujejo in dvomijo v tok esejev. Tako so na nek način tudi izpuščena mesta, nihilistični zdrsi, ideološke poenostavitve in tako dalje soočeni s kupom

drugosti, ki besedila interpolirajo v polje igre, stran od teorije ali znanosti, ki predpostavlja, da objektivno govori nekaj, kar leži v polju resnice.

Vse, kar besedila ponujajo, so trditve, ki zvenijo, kot da zase trdijo, da so resnične.

Ampak vse je zgolj spekulativno.

Mar ni tak tudi naš svet?

Mar ne počnemo tega tudi v umetnosti?

Kar besedila družijo, je ponekod izraženo, drugje prikrito raziskovanje **treh** »konceptov«. To so: naključje, spektralno in dvom.

Ti koncepti (ali pojmi) so zame pomembni ne toliko zato, ker bi želel raziskovati njihove filozofske razsežnosti, ampak ker vsi trije na različne načine nakazujejo, kako zamajati človeško ambicijo biti v centru sveta. So pojmi, ki so integralni pri antiantropocentrističnem mišljenju.

Besedila tako poganjajo:

Različne teze ali pa insinuirani primeri o **naključju** kot osrednjem akterju v zgodovini. Spekulativna filozofska preigravanja o **spektralnosti** kot resnični naravi sveta.

In pa zatekanja v **dvom**, v samo avtonomijo tega, kaj pomeni biti človek. Dvom v vse, kar menimo, da je resnično, dvom v stabilnost našega sveta, dvom v našo svobodno voljo.

Prepletanje teh in drugih »katalizatorjev nejasnosti« izhaja iz želje razumeti ravno nejasnost zgodovine, sedanjosti in prihodnosti. Lahko bi rekli, da ti pojmi nakazujejo na univerzalno grobo nedoumljivo kompleksnost sveta, v katerega smo pahnjeni.

DVOM

Dvomiti v vse se izkaže za izredno produktivno.

V kolikor moramo dvomiti v vse, potem moramo odpreti še osnovni dvom.

Kako lahko vem, da sem?

Kako lahko dokažem, da ne izvajam zgolj algoritma, ko nekaj mislim? Ali ko se mi zdi, da nekaj mislim?

Kako lahko dokažem, da trditev, da ljudje ne sledijo slepo algoritmom, ni učinek nekega slepega algoritma?

To vodi do dvoma v vse, kar vemo o sebi, in nenadoma se nam v misli prikraejo viktorijanski strahovi, da sploh nismo ljudje. Da sploh nisem človek.⁶

In prav je tako.

Gre za globok dvom.

Ker je nemogoče zares vedeti, ali je *jaz* zares *jaz*, se naše mišljenje zavije samo vase in v tem zavijanju iščemo odgovore glede lastne biti.

Lahko bi se odločil, da nisem, da sem posledica vnaprej določenih pogojev, da je vse samo iluzija, ki jo materialni svet proizvaja, da se predmeti v njem gibljejo. Misli so funkcije možganov in če je lahko um zreduciran na funkcije možganov, potem *uma sploh ni*: je zgolj iluzija.

Ampak s tem se nočem sprijazniti.

Lahko bi se odločil, da vse to, kar sem, poganja nekaj, kar ni iz tega sveta. Nekaj, kar *je*, ampak na tem svetu nima materialnosti.

Lahko pa bi se odločil, da *jaz* obstaja in da ni determiniran stroj. Da se moj um zgodi nekje med preskoki sinaps, skoraj nekje v materialnih procesih, ampak hkrati ne scela. Da sem torej nekaj, kar se dogaja v materialnem, ampak ni popolnoma določeno s strani materialnega.

Pred nami so torej tri možnosti, kaj smo.

Determinirani stroji.

Agenti neke večje volje izven tega sveta.

Nekaj nejasnega in nedoumljivega.⁷

⁶ Timothy Morton, *Dark ecology: for a logic of future coexistence*, Wellek Library lectures in critical theory (Columbia University Press, 2016).

⁷ Prav tam.

Ali ne bi od teh treh možnosti najraje izbrali tretje? Mar ni v njej največ svobode, ki jo v veliki meri jamči ravno nejasnost? Ali se ne zdi, da ravno ta spektralna nejasnost, ki ni deterministična na teološki ali biološki način, obljublja največ svobode? Svobode, ki je osvobodjena rigidnega in trpkega sveta.

Nejasnost je to, kar osvobaja. Ne reducira nas na drone brez zavesti ne na božje otroke, lebdeče nad svetom.

Kaj torej sem?

Sem telo z zavestjo in voljo, ki ju pridobivam iz materialnih danosti sveta izven sebe.

To nam govori nekaj zelo pomembnega.

Ne lebdimo nad svetom – torej nismo tukaj, da mu vladamo.

V svetu nismo brez volje – torej moramo za svoja dejanja sprejeti odgovornost.

Mislim, ker sem iz sveta in ker sem hkrati v svetu.

Mislim, torej materialen sem.

Sprejeti moramo nejasnosti sveta.

Sprejeti moramo, da ne moremo o svetu ničesar razumeti v celoti.

SPEKTRALNO

Pojem *spektralno* si izposojam od Timothyja Mortona, ki z njim označuje razkajenost vseh določnosti v svetu.

Spektre v zadnjih letih, recimo, temeljito preučuje sodobna umetnost.

Spomnimo se na primer dela Pierra Huygheja.⁸

Spektre prav tako preučuje filozofija.

Recimo pisanje Jane Bennett.⁹

Ali pa Baptiste Morizot.¹⁰

Spektri so v filmu.

⁸ Za več o spektrih, ki živijo v umetnosti, glej: Nicolas Bourriaud, *Inclusions: Aesthetics of the Capitalocene* (Sternberg Press, 2022).

⁹ Jane Bennett, *Vibrant matter: a political ecology of things* (Duke University Press, 2010).

¹⁰ Baptiste Morizot, *L'inexploré, Domaine sauvage* (Éditions Wildproject, 2023).

Morton v knjigi *Humankind* ponudi dejansko vznemirljivo analizo filma *Interstellar*.¹¹

Spektri so v literaturi.

Obstaja cel žanr spekulativne fikcije, ki preučuje spektralnost in s tem sledi literarni zapuščini Ursule K. LeGuin.

Ampak kaj so nekateri primeri spektrov?

Primer spektra bi lahko bilo človeško telo, za katerega želimo verjeti, da je zaprta entiteta, varno ločena od sveta, le da se, če pogledamo dovolj od blizu, izkaže, da meje med svetom in nami v resnici ni.

V našem črevesju so kilogrami mikrobioma, ki ga sestavljajo druga živa bitja.

Koža je porozna.

Vidimo, ker svetlobni valovi dobesedno vstopajo v nas.

Nismo zaprti od sveta, ampak ravno obratno – razprti.

Razkajeni.

Spektralni.

Spektralno lahko prav tako označuje ontologijo samo.

Spektralno, enako kot ontologija, predpostavlja, da na svetu ni ničesar, kar bi bilo binarno, ampak ravno nasprotno: vse je sivo in nejasno.

Vse se giblje po spektru.

Vzemimo za primer razlikovanje med živim in neživim.

Virusi niso ne mrtvi ne živi.

So ne-mrtvi.

So nekaj vmes.

Ali pa materija sama.

Na subatomske ravni vse trepetaja brez vidnega vzgiba.

In spet: naše telo je spektralno, če ga mislimo ločeno od trenutka, v katerem se živosti svojega telesa zavedamo. Telo, tudi ko mi prenehamo, živi dalje v obliki biomase, ki hrani druge življenjske oblike.

In tako naprej.

¹¹ Timothy Morton, *Humankind: Solidarity with Non-Human People*, Paperback edition (Verso, 2019).

Spektralna razpustitev pojmov živo in mrtvo je pomembna, ker nam omogoča, da sprejmemo nejasnost sveta kot njegovo primarno danost.

»Ali je migetajoča entiteta živa ali ne, je nemogoče določiti brez vnaprej pripravljenih konceptov. Nekdo se mora odločiti, kje je meja Življenja. Kdo? Razlikovanje med živim in neživim je nemogoče ohraniti; vsa bitja je bolje obravnavati kot 'nemrtva', ne pa kot živa ali neživa.«¹²

Mar ni to Pascalov nauk?

Bolje je staviti na obstoj Boga kot na njegov neobstoj.

Mar ni bolje, da je ves svet okoli nas »nemrtev«, kot pa živ zgolj po naših kriterijih?

Z Mortonom skušam trditi, da ni življenja in smrti, ampak samo neka nejasnost med tema radikalnima točkama.

Zakaj?

Ker nas tak obrat izpostavi novemu režimu, režimu nekakšne ogromne nejasnosti.

Ampak zakaj bi želeli svet, katerega osnovno pravilo je nejasnost?

Ker nam strah pred nejasnostjo razkriva svoj negativ – da je za doseganje ustvarjene/simulirane jasnosti sveta treba vršiti taksonomsko in praktično nasilje nad svetom. Ker svet ni jasen, ga moramo siliti v jasnost:

kartografiranje, taksonomija, definicije, leksikoni, atlasi, enciklopedije.

Vsi veliki zborniki védenja so a) redukcionistični in b) pisani iz želje po določeni pojavnosti sveta. Svet zreduciramo na obvladljiv in razumljiv, da bi v njem lažje razumeli svoje mesto.¹³

Kaj če je razlog za to, da svet ločujemo na binarnosti in definicije, nekaj, kar nima zveze z radovednostjo? Kaj če je za določevanjem vlog in stanj stvari v svetu nek konkreten vzgib, nek jasen cilj?

Kaj če smo se odločili, na primer, da mora biti neživi svet cepljen od živega in mrtvega, ker to služi nekemu odločevalcu? Kateremu? Nam.

Nekaj, kar se kaže kot ontološko vprašanje, kot abstraktno filozofsko preigravanje, se v resnici izkaže za izredno konkretno filozofijo borbe za moč.

Kakšna sreča, da je zemlja, ki jo razkopavamo, neživa.

Da so drevesa, ki izginjajo, neživa, reke, ki jih razkopavamo, nežive in kamenje, ki ga meljemo v prah, neživo.

¹² Prav tam.

¹³ O potrebi premisliti in ponovno odkriti svet, ki ga je zaprla moderna znanost, vrhunsko piše Beatriz Morizot v: Morizot, *L'inexploré*.

Mar ni s svetom težje ravnati v lastno korist, če sprejmemo, da je vse, kar je izven nas, nemrtvo?

Trud pri razumevanju spektralnosti sveta me sili v ponovno premišljevanje osnovnih samoumevnosti, ki sem jih podedoval iz evropske, bele, moške, humanistične, antropocentristične (in tako naprej) tradicije.

Ko podvomim, ne vem več, v kaj naj verjamem.

Verjamem pa v diskurzivno in dialektično moč spekulativnih radikalnih filozofskih pozicij.

Te me silijo v to, da dvomim v samoumevno.

Spektralno tako razumem kot neke vrste podstat mišljenja o svetu: morda je resnice več, kot smo je zmožni ali željni videti. Primerov spektralnega ne navajam veliko, a kljub temu želim s logiko sivine stvari v svetu razmišljati proti samoumevnosti. Morda lahko takšna metoda na trenutke deluje, kot da relativizira naša stabilna mesta, s čimer svet počasi drsi v ideološko katastrofo populizma in totalne *zmožnosti zanikanja dejstev*, kot smo ji priča na globalnem političnem odru. Vendar moramo biti previdni: spektralnost je lahko ontološka ali pa teološka. Ontološka predpostavlja, da je v življenju stvari več volje, kot si lahko predstavljamo. Teološka predpostavlja, da je etiko možno zavreči, saj ni nikakršnih trdnih temeljev. Menim, da je slednja globoko zasidrana v nihilistično danost psiho-političnega reda demagoške sedanosti, medtem ko je globoka spektralnost, ontološka spektralnost, postopek iskanja nove etike, ki je ne sestavljajo človeška merila (pogosto še vedno bela, evropska patriarhalna merila), ampak da moramo ravno preko procesa dvoma v *status quo* vztrajno in previdno oblikovati novo etiko, s katero ne bo mogoče več jahati na konju relativizacije.

Zavzemati se moramo za produktivno relativizacijo, takšno, ki nas ne peha v nemoč, ampak izpostavlja mesta, kjer se nam zdi, da nekaj ni kot se kaže. Relativizacija *statusa quo* mora v tem obziru destabilizirati samoumevnosti sil zatiranja, predpostavke danih vlog in kartografije zidov ter meja.

Gre za voljo po svetu, ki ni osnovan iz danih predpostavk.

Gre za voljo, ki se začne na odnosu do nečloveškega sveta in konča globoko v družbi.

Če lahko pomislimo, da ne obstaja jasna meja med življenjem in smrtjo, potem lahko dvomimo v vsako drugo predpostavko o danosti sveta.

Nekakšen več-kot-človeški uboj Očeta.

NAKLJUČJE

Naključje, ki odreja tok zgodovine.

Naključje, ki je integralno za delovanje sodobnega umetniškega dela.¹⁴

Naključje, ki generira pomen v Gen UI in tako naprej.

V filozofskem diskurzu je *naključje* kompleksen in mnogokrat predelan pojem, česar v teh besedilih konsistentno ne razgradim.

Ravno obratno. Pojem *naključje* koristim dokaj profano in osebno, z določeno afiniteto do althusserjevske tradicije pojma.

Z uporabo besede *naključje* se nagibam bolj k aleatoričnemu kot h kontingentnemu.

Naključje tako ni naključno padanje vseh možnosti, ampak bolj preigravanje možnosti znotraj neke izbrane množice. V tem oziru bi lahko rekli, da je aleatorično naključje podobno glasbeni improvizaciji, kjer glasbeniki igrajo znotraj nekih danih pravil in strukturnih omejitev.¹⁵

Sledeč tej liniji bi lahko trdil, da je glasbena improvizacija analogna zgodovinskim procesom: v zgodovini so izraženi tako njeni akterji kot določene generalne tendence zgodovine. Dane so omejitve improvizacije. Voljnost gibanja političnih sistemov in političnih vodij ni naključna, temveč zalezuje jasen cilj, kar pa ne pomeni, da znotraj teh gibanj (proti nečemu) ne poteka množica naključnih dogodkov, ki spreminjajo, kako razumemo pot in kako cilj. Znotraj danih omejitev in pravil poteka improvizacija, ki povratno vpliva na sama pravila. Od majhnih mikromutacij do velikih naravnih katastrof, zgodovina ne izgleda kot ravna silnica, ki kaže proti cilju, ampak bi si jo lahko predstavljali bolj kot frenetično in divje osciliranje silnice. Kot da gre za nek anomalichen vektor, ki izhaja iz začetka in kaže proti nečemu.

Najverjetneje je volja zgodovine ukrivljena in ponovno spet ukrivljena.

To ukrivljanje je to, kar je posledica naključja.¹⁶

¹⁴ S tem ciljam na umetniška dela, ki v svoj proces vključijo naključje. Eden pionirjev take umetnosti je John Cage in njegova uporaba I Chinga. Danes je to skoraj nujna komponenta umetnine.

¹⁵ Naključje, kot ga opisujem, izhaja iz mojega razumevanja dela:

Aleš Mendiževc, *Naključje in jaz: filozofija za Louisa Althusserja*, with Mladen Dolar, #Zbirka #Mediaksije, #knj. #22 (Maska, 2022). Tovrstno branje zgodovine lahko dodatno informira tako Althusserjevo pisanje kot Benjaminov *Angel zgodovine*, pa tudi:

Nicolas Bourriaud, *The Exform*, First published in English language, prev. Erik Butler, Verso Futures (Verso, 2016).

¹⁶ Enako stilno prvino se trudim uloviti v besedilu.

Razlika med svetom, h kakršnemu smo stremeli, in svetom, kot se je oblikoval, je posledica naključja.

Ravno v tej nesinhronosti človeške volje in resničnega razpleta volje leži razlog, zakaj menim, da je *naključje* relevanten pojem, s katerim je v sedanjosti nujno upravljati.

Zanima me raziskati tezo, da v političnem sistemu, v katerem bivamo – trenutno je njegovo ime nekaj kot *kancerogeni pozni ekstraktivistični kapitalizem* –, bivamo zgolj zaradi krhkih naključij in ne zaradi nekakšnega večjega smisla. Ker verjamem, da je nujno, da si človeštvo zamisli nov politični sistem, menim, da so vse oblike diskurza, ki relativizirajo samoumevnost trenutnega idiokratskega sistema, dobrodošle in stimulativne.¹⁷

Spomnimo se teze Davida Graeberja, da je vse, kar potrebujemo, da začnemo živeti v drugačnem svetu, to, da se odločimo. Nič nas ne zadržuje v trenutni ureditvi sveta, razen dejstva, da svet s svojimi dejanji sami ves čas perpetuiramo.¹⁸

Menim, da bolj ko je tok zgodovine naključen, manj samoumeven in obvezen je njen iztek in lažje je razmišljati z Graeberjem; preprosto začeti ustvarjati drugačen svet.

Ko gledamo v zgodovino, gledamo v veliko subjektivnost. Gledamo akterje, katerih dejanja izbiramo po lastnih preferencah in afinitetah. Pomislimo na to, za koliko sveta, ki ga živimo, verjamemo, da je najboljši izmed možnosti samo zato, ker je dediščina zahodne kulture. Ta nostalgična subjektivnost nam preprečuje, da bi lahko zares razumeli, kako se je oblikoval svet, ki ga živimo.

Kdo smo, definira naš pogled nazaj. Vsak izmed nas bi izbral drugačne fragmente zgodovine, ki po njegovem oblikujejo sedanjost. Vsak izmed nas razume, kako smo prišli do sem, glede na lasten svet. S tem bi vsak izmed nas naključne procese strnil v neko smiselno sosledje, ki obstaja zgolj, ker ga lahko vidi iz svojega lastnega očišča. Premaknemo opazovalca in sosledje izgine ter na mesto sosledja stopi drugo sosledje.

Namesto z nostalgijo moramo na zgodovino gledati od daleč, z mesta, s katerega začenjamo videti njeno naključnost. Na zgodovino moramo torej gledati tako, da ne vidimo njenih procesov, temveč zgolj naključje samo.

In ravno v tej radikalni nestabilnosti pogleda na zgodovino lahko najdemo uteho, saj ta nestabilnost zgodovine govori o nestabilni sedanjosti.

¹⁷ Dokler to niso črne, akcelerationistične ali neofašistične ideje!

¹⁸ David Graeber, *Bullshit Jobs: A Theory* (Penguin Books, 2019).

Pred nami sta dve situaciji.

Zgodovina teče aleatorično.

Razbiranje procesov, ki so oblikovali sedanjost, je omejeno na posameznikovo subjektivnost.

Iz te danosti lahko zaključim nekakšno izhodiščno tezo – nič ni, kar bi jamčilo za teleološki načrt toka zgodovine.

Če se poigram z Ochkamovo britvijo, bi lahko izjavil, da v kolikor sledi teleološkega načrta ne moremo najti, si lahko drznemo zaključiti, da tak načrt najverjetneje ne obstaja.

Iz tega sledi, da v kolikor načrt ne obstaja, potem je zelo težko verjeti, da živimo kar koli, kar bi bilo v resnici obvezujoče.

Če je sedanjost posledica naključnih procesov, potem sama v sebi ne nosi neke inherentne vrednosti.

Ni omnipotentna.

Ni nujna.

Nič več je ne moremo razumeti kot monumentalno gradnjo *Velikih procesov zgodovine*, ampak obratno: kot posledico truda nekih voljnosti, ki so trčile ob neskončno drugih voljnosti, dokler ni nastal nek bolj kot ne medialni / povprečni / srednja pot kompromis naključnih tendenc in oblastniških volj.

V tej približni medialnosti / povprečnosti / srednji poti pa se pred nami nenadoma odpre dokaj perverzna in *a stretch* analogija s sedanjostjo.

Kot je besedilo ali slika, ki jo proizvede generativna UI, nek kompromis podatkov, iz katerih algoritem sestavi simulacijo vedenja, tako je sedanjost posledica nekega algoritma, ki operira z nabrano banko (zgodovino) podatkov, iz katere nato sestavlja to sedanjost.

Če ne zaupamo podobi, ki jo je ustvarila generativna UI, ne moremo zaupati sedanjosti.

Če generativna UI posplošuje vire ali rezultate navaja v prid tistim, ki so jo ustvarili, potem zgodovina zagovarja sedanjost v prid tistim, ki jim je uspelo najbolje ustvariti arhiv, iz katerega se generira sedanjost. In tako naprej.

Ne zagovarjam, da živimo v simulaciji.

Zagovarjam, da se radi vdamo v lastno usodo in sprejmemo psevdosimulacijo ideologije.

Sodobnost vse manj zveni kot velika in čvrsta ter vse bolj kot cinično banalna.

Neka posledica nekega kupa procesov.

Ki jih vsak dan v polnosti živimo.

In hkrati: ki jih občasno vidimo, ko gledamo sledi zgodovine. Pogosto pa naše oko niti ne trzne.

KAKO SMO PRIŠLI DO SEM I.: PRUSKA MODRA

NEMŠKA SAMOMORILNOST

Po koncu II. svetovne vojne nastopi nemška samomorilnost.

V vasici Demmin, nekaj ur severno od Berlina, so nemške sile med umikanjem uničile mostove na zahodu mesta in tako prebivalce prepustile kolektivni paniki neposredne izpostavljenosti približujoči se ruski armadi.

Neizbežnost situacije in strah pred agresijo prihajajoče vojske sta stotine moških, žensk in otrok v roku več dni trajajoče panike vodili v kolektivni samomor prebivalcev vasi.

Družine so, med seboj zvezane z vrvmi in obtežene s kamenjem v otroških nahrbtnikih, zakorakale v reko med ruševine mostov.

Pogorišče, ki je v Demminu nastalo zaradi strahu pred ruskimi enotami, je privedlo do odreka ruske armade, ki je prepovedal krajo, posiljevanje in zažiganje zgradb. Namesto agresije je zapovedoval pomoč pri preprečevanju samomorov poraženih Nemcev.¹⁹

Nemška samomorilnost: Bernard Rust, Otto Thierack, Walter Model, Erwin Rommel.

Nemška samomorilnost: april 1945, Berlin, 3800 samomorov.

Speer je v luči očitnega poraza organiziral poslednji koncert vrha Nacionalsocialistične stranke. Na programu večera: Beethovnov koncert za violino v D-duru, Brucknerjeva četrta simfonija in na koncu Wagnerjeva Brunhildina arija. Ob odhajanju iz dvorane so najmlajši člani Hitlerjeve mladine udeležencem delili kapsule cianida.

Göring, Goebbels, Bormann in Himmler so svoje življenje končali s pregrizom cianidne kapsule.

Führer se je v zadnjih trenutkih paranoje bal, da se je nekdo vmešal v vsebino njegove kapsule, in da bi preveril delovanje kapsule, je naročil zdravnikom, naj na njegovi psički Blondi preverijo potentnost cianida.

Deloval je smrtno.

Svoje življenje je nato končal s strelom v glavo.²⁰

¹⁹ *Wikipedia*, "Mass suicide in Demmin", 15. junij 2025, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mass_suicide_in_Demmin&oldid=1295777506.

²⁰ Benjamín Labatut, *When We Cease to Understand the World*, prev. Adrian Nathan West (NYRB, 2020).

Cianid je tako potenten, da je dokumentiran samo en opis njegovega okusa. Samomorilec v Indiji je za seboj pustil sporočilo: »*Doctors, potassium cyanide. I have tasted it. It burns the tongue and tastes acrid.*«

Vonj cianida je kot rahel vonj po mandljih, a 40 % ljudi ne nosi gena, potrebnega za zaznavanje teh vonjav.

Cianid je ključna sestavina Ciklona B.

Samomori vrha Nacionalne socialistične Nemčije so bili izvedeni z istim pesticidom, kot so ga uporabljali v koncentracijskih taboriščih.²¹

Ciklon B ima svojega predhodnika, Ciklon A. To je pesticid, ki se je uporabljal za deratizacijo vlakov in škropljenje pomaranč na plantažah v Severni Ameriki.

Ciklona A in B družita ključna sestavina – kalijev cianid, ki je bil odkrit leta 1782 kot stranski produkt sintetičnega pigmenta *pruske modre*.



Giovanni Bellini Madonna z detetom

²¹ Prav tam.



Giovanni Bellini Madonna z detetom



Giovanni Bellini Madonna z detetom



Giovanni Bellini Madonna z detetom

MADONNA

II. svetovna vojna se konča 2. septembra 1945.

Prusko modro po naključju odkrijejo leta 1706.

Giovanni Bellini, ki velja za prvega velikega beneškega slikarja, se rodi leta 1435.

Med temi letnicami obstajajo povezave, ki jih ne moremo opisati drugače kot naključne.

V zadnjih petintridesetih letih svojega življenja je Bellini naslikal štiri Madonne.

Prvo je naslikal, ko je bil star štirideset let. In vsakih deset let kasneje naslednjo.

Zdi se, da med temi štirimi slikami ni velike razlike.

Vse se nanašajo na isto temo, vse imajo enako versko funkcijo. Na vsaki od njih je Madonna oblečena v skoraj enaka oblačila.

A v resnici se za razvojem, ki ga nakazujejo te slike, skriva ena najbolj drznih inovacij v vsej zgodovini umetnosti. Tema ostaja ista, toda umetnikov odnos do nje, način, kako jo vidi, doživi revolucionarno spremembo.

Bellinijeva življenjska strast in zanimanje je bila svetloba.²²

²² Segment o Belliniju povzemam po: John Berger, *Portraits: John Berger on artists* (Verso, 2015).

Ni ga zanimala svetloba, ki nam omogoči, da med seboj ločimo stvari, ki nam omogoči, da lahko vidimo. Ne, zanimala ga je svetloba, ki med vsemi stvarmi, na katere pade, ustvari enako razmerje. Sončna svetloba, ki zadene vse.

Zadal si je nalogo, da bi v svojih slikah ustvaril prostor, ki bi lahko zadržal in vseboval vse tisto, kar mislimo s svetlobo.

Na prvi sliki je prostora zelo malo. Dve figuri sta skoraj kot nizek relief ob ravni steni, ki zapira vse drugo.

Na drugi sliki si upa figuri postaviti na prosto. Zid poruši. Na obeh straneh pusti, da se razširi dan. Vendar negotovo. Za njima je še vedno ravna zavesa, ki skrivnostno visi z neba.

Na tretji sliki je zavesa še bolj umaknjena in zdaj figuri nista več obrnjeni naravnost proti nam. Nagnjeni sta pod kotom in ta kot, ta nagib vodi naše oko v pokrajino zadaj – v dan.

A tudi tu sta figuri še vedno zaščiteni, še vedno zabarikadirani.

Na zadnji sliki Belliniju zares uspe – trideset let po prvi sliki.

Figuri sta zdaj na odprtem polju v polni dnevni svetlobi.

Lahko se sprehajamo okoli njiju.

Celotna slika, celotna pokrajina je tako prostorna, kot je prostoren svet.

Bellinijevo zanimanje za dnevno svetlobo ga je pripeljalo do osvajanja prostora, do povezovanja človeka z naravo na način, ki se prej še ni pojavil.

In posledice tega daleč presegajo umetnost.

Prva slika, ki je skoraj bizantinska, je slika, ki spada v srednji vek, slika na cerkvenem zidu, ki zapira gibanje in ves promet sveta. Približate se ji lahko le od spredaj, da bi jo častili.

Na zadnji sliki pa je Madonna na polju.

Ne gre le za to, da nima avreole; zdaj se je figuri na sliki mogoče približati iz katere koli smeri, tudi od zadaj, kar pomeni, da je del narave, ki jo je mogoče gledati z vseh strani, jo preizpraševati, raziskovati.

Bellinijeva Madonna oznani novo stanje razumevanja sveta. Človek se lahko giblje prosto po svetu, ni več nobenega fiksnega središča nekje zunaj. Človek postane svoje lastno središče, zato lahko svobodno hodi, kamor koli si upa.

Ali pa obratno: človek je nenadoma sredi sveta, ki ga obkroža. Po njem se lahko svobodno premika, toda nič več ne sme ignorirati plastičnosti sveta okoli sebe.

Med slikanjem prve in zadnje slike je Krištof Kolumb odkril Ameriko, Vasco da Gama plul okoli rta v Indijo, v Padovi, kjer je Bellini študiral, pa je Kopernik razvijal teorijo, s katero je dokazal, da Zemlja potuje okoli sonca.

Tako je prostor, ki ga je Bellini vnesel v slikarstvo, v svoji osnovi merilo novih svobod in novih načinov bivanja v svetu.

Na sliki dominirata dva odtenka modre barve:

Odtенок Marijinega plašča in odtенок neba za njo.

Oba sta variaciji ultramarin modre.

MODRA

To nas prestavi v čas prve svetovne vojne: novi izumi vojskovanja, bombe, vojni plini, orožja masovnega pokola, so rodili novo bolezen – posttravmatsko stresno motnjo. Eden glavnih psihologov, ki so se med prvimi ukvarjali z zdravljenjem PTSD, je bil William Rivers, ki pa se je pred prvo svetovno vojno ukvarjal z drugim vprašanjem, in sicer: »Kako vidimo?«. Leta 1898 je potoval do Torresovega preliva med Avstralijo in Papuo Novo Gvinejo, kjer je preučeval, kako dobro vidijo tamkajšnji domorodci, kakšno je njihovo prostorsko zaznavanje, kakšna je njihova občutljivost na svetlobne razlike in najpomembneje – kako zaznavajo barve. Williams je zaključil, da ima domorodno prebivalstvo odličen vid, v nekaterih pogledih celo boljšega kot Evropejci, da nimajo težav pri prepoznavanju črne, bele, rdeče, rumene in zelene, ampak da ne prepoznavajo modre barve.²³

Do enakih zaključkov so prišli tudi drugi raziskovalci: Filip Schtrauh in Otto Schellong v drugih delih Melanezije; Richard Ondré v Gabonu in na Karibih; Otto Keller v Etiopiji in Sudanu; Ernst Almkvist na skrajnem vzhodu Rusije in Hugo Magnus med Bušmani v južni Afriki, med plemenom Hova na Madagaskarju, med domorodci Bornea in plemeni v južni Indiji.

William Gladstone je podoben pojav opazil v Homerjevih epih. Homer skoraj nikoli ne poimenuje modrih stvari z doslednim pridevnikom. Morje je pri Homerju na primer »vinsko temno«, nebo je »zvezdnato«, »široko«, »veliko«, »železno« ali »bakreno«. Nikdar modro.

Osnovni izrazi za modro so skoraj povsem odsotni v Rigvedi, v nordijskih Edah, v Novi zavezi, v starodavnih kitajskih zapisih in mnogih klasičnih grških besedilih. Pred nami je skoraj celotna

²³ Segment o razvoju teorij percepcije modre barve povzemam po: James Fox, *The World According to Colour: A Cultural History* (Penguin Books, 2023).

človeška antična literatura, vendar skoraj nikjer ni besede, posvečene eni izmed najbolj vseprisotnih barv na svetu.

Osuplost nad tem uvidom traja do leta 1969, ko sta antropolog Brent Berlin in jezikoslovec Paul Kay pokazala, da neprepoznavnost modre ni posledica percepcije, temveč posledica stopnje razvoja jezika, s katerim določeni narod upravlja. Vzorec, po katerem človeški jezik razvije barvne izraze, je skoraj zmeraj isti: začne se z razlikovanjem med črno in belo, nato se ustvarijo besedo za rdečo, nato zeleno, tej sledi rumena in šele nato pride na vrsto – modra.

Vprašanje je, zakaj. Za razliko od večine drugih barv modra redko prevzame otipljivo obliko v naravi. Modri pigment je najredkejši izmed pigmentov, ki se pojavijo v rastlinah. Modrih je zgolj približno 5 % rastlin.

Enaka redkost se pojavi pri živalih: resnično modrih je le nekaj živali, druge delujejo modre zaradi trepetanja odtenkov na njihovem telesu, s čimer ustvarjajo iluzijo modre barve.

Človeka določajo najbolj nepredvidljive stvari iz njegovega sveta.

Pred izumom modrih pigmentov se mnogi nikoli v svojem življenju niso dotaknili modrega predmeta. Zaradi redke pojavnosti v naravi je modra pri razvoju jezika na vrsti zadnja.

Modra je na nebu in v morju, ampak to ni res. Nebo je modro zaradi Rayleighovega sipanja: ko svetloba potuje skozi atmosfero, modre fotone v zraku zbijejo molekule in jih razpršijo po nebu. Enako velja za stvari, ki, bolj ko se oddaljujejo, postajajo vse bolj modre. Morje je modro, ker zrcali nebo. Torej modra barva ni modra na površinah, temveč je resnična zgolj od daleč. Če modro pogledamo od blizu, se izkaže, da ni modra.

Prav zaradi svoje redkosti je modra, takrat ko je resnična, tako zelo dragocena. V starem Egiptu so bile stene grobnic porisane s svetim pigmentom – z nebeško modro. Recept, kako ustvariti ta pigment, je bil svet, rezerviran samo za svečenike, le oni so imeli dostop do recepta. Dokler ni bil zvitek, na katerem je bil zapisan recept egipčanske modre, ukraden. Tat je med begom umrl, recept za egipčansko modro pa se je izgubil.

Človeštvo ali bolje Evropa je modro dolgo dobivala iz Afganistana, natančneje iz kamna Lapis Lazuli, ki, ko je predelan v pigment, dobi ime ultramarin. Ta je zaradi zahtevnega procesa pridelave izjemno redek, kar pomeni tudi izjemno drag, s ceno skoraj enako zlatu. Zaradi svoje cene se pigment ultramarin prekvalificira v ikonografsko hierarhični statusni simbol, primeren za draperije Marije in svečnikov. Občasno je prisoten tudi v motivu neba. Zaradi izredno visoke vrednosti, postane ultramarin in posledično trgovanje z njim eden izmed ekonomskih stebrov Cerkve.

To se spremeni leta 1706, ko alkimija ustvari prvi sintetični pigment. Poimenujejo ga pruska modra in v trenutku postane senzacija v evropski umetnosti. V nekaj letih povsem nadomesti ultramarin.

PRUSKA MODRA

Prusko modro so izumili v pigmentni delavnici Johanna Jacoba Diesbacha. To jim je uspelo po naključju: njihov cilj je bil posnemati rubinasto rdečo barvo karmin, ki nastane z zdrobitvijo milijonov žuželk košenil, ki rastejo na kaktusih v Mehiki in Južni Ameriki. Žuželke se v postopku posuši in zmelje. Za izdelavo enega kilograma rdečega barvila je potrebnih približno 70 000 žuželk.

Johann Jakob Diesbach je poskušal ta dolgotrajen postopek odpraviti z alternativnim procesom:

Vzel je zvarek raznih živalskih delov in kostnega olja, ki ga je zanj pripravil njegov asistent Johann Conrad Dippel, in v spojino vmešal *sale tartari* – pepeliko ali drugače: kalijev karbonat. Mešanica se je namesto v karmin obarvala v elegantno modro barvo.

Ker pa Diesbach ni bil uspešen poslovnež in se je tega tudi zavedal, je kapitalizacijo svojega izuma predal znancu Johannu Leonhardu Frischu, ki je prusko modro spremenil v praktično zlato.²⁴

Frisch je kot trgovec s prusko modro obogatel. Z njo je trgoval v Parizu, Londonu in Sankt Peterburgu. Z dobičkom je kupil več sto hektarjev zemlje in postavil prvo plantažo sviloprejk v Prusiji. Navdušen nad svilogojstvom je pruskemu cesarju pisal z ambiciozno kmetijsko zamisljivo, ki se mu je porodila v sanjah: Prusija kot evropska velesila v pridelavi svile. »V sanjah sem videl murve, ki so rasle na dvoriščih vseh cerkva v cesarstvu, in na njihovih zelenih listih so se hranile sviloprejke v čast našemu večnemu cesarstvu.«

Cesar Friderik Veliki se je lotil te vizije, ki pa je v svoji polni potenci zaživela šele dvesto let pozneje, ko je načrt državne proizvodnje sviloprejk prevzel Tretji rajh. Nacisti so na zapuščenih poljih in v stanovanjskih četrteh, na šolskih dvoriščih, pokopališčih, v bolnišnicah in ob straneh avtocest, ki so prečkale novo Nemčijo, zasadili na milijone murv. Tretji rajh si je tako zagotovil evropski monopol nad trgovanjem s svilo. Pridelovali so vse, od oblačil in prtov do padal za vojake in tudi neprebojnih jopičev iz svile.

²⁴ Labatut, *When We Cease to Understand the World*.

Tak jopič je imel tudi Franc Ferdinand, ki pa ga na ključni dan v Sarajevu ni oblekel.²⁵

Dvesto petdeset let pred Tretjim rajhom je Frisch prijateljeval z matematikom, filozofom in teologom Gottfriedom Wilhelmom Leibnizem. V njuni korespondenci je prvič omenjeno, da namerava Diesbach svoj izum poimenovati »pruska modra«. Za tem sledijo natančni opisi načrtov, ki jih ima Frisch z nasadi sviloprejk, kar povzroči, da začne pod vplivom Frischove fascinacije še Leibniz razmišljati o svilogojstvu, da bi lahko z dohodki financiral svoje Društvo za znanosti.

Leta 1707 je bila Leibnizu dodeljena pravica, da lahko za namene financiranja Znanstvenega društva »goji« murve. Za skrbnika nasadov je najel Frischa. Murve so po Leibnizovih navodilih posadili na trge, pokopališča in po utrdbah mesta, v katerem je živel.

Slogan gojenja sviloprejk se je glasil: »Bogate oblači, revne hrani.«

Leibniz ni nepomemben akter algoritma zgodovine.

Goreče je zagovarjal računalnik, čeprav v popolnoma drugačnem utelešenju, kot ga poznamo danes. Verjel je, da so binarna števila najčistejši simbol krščanske ideje *creatio ex nihilo* ali stvarjenja iz ničesar.

Nič in nekaj.

Da bi potrdil svojo tezo, da je svet urejen po matematičnih pravilih, je poskušal najti sistem, ki bi logične besedne izjave pretvoril v čisto matematične. V tem iskanju je naletel na klasično kitajsko besedilo *I Ching* ali »Knjiga sprememb«. To je 64 heksagramov šestbitne vizualne binarne kode, ki je potrdilo njegovo teorijo, da je mogoče življenje zapisati kot vrsto preprostih matematičnih izjav, in tako je ustvaril binarno kodo – sistem, sestavljen iz vrstic ničel in enic, ki lahko zapišejo katero koli izjavo. Za svoj sistem pa sam ni imel praktične uporabe, z njim je dokazoval teleološki načrt stvarnika.²⁶

²⁵ "Tests prove that a bulletproof silk vest could have stopped the first world war | First world war | The Guardian", pridobljeno 21. julij 2025, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/29/bulletproof-silk-vest-prevent-first-world-war-royal-armouries>.

²⁶ "The ancient book of wisdom at the heart of every computer | Science fiction books | The Guardian", pridobljeno 21. julij 2025, <https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/ancient-book-wisdom-i-ching-computer-binary-code>.

Leibnizovo znanstveno društvo kot Leibniz Association deluje še danes in vključuje 92 neodvisnih znanstvenih inštitucij, skupaj zaposluje 20.000 ljudi, proračun društva pa znaša 1,9 milijarde evrov.²⁷

Leibniz je živel v času, ko je človeštvo od naravnih materialov poznalo zgolj železo, zlato, srebro, baker, kositer, svinec, fosfor in arzen. Kemija se še ni dokončno ločila od alkimije in kar nekaj velikih odkritij je bilo na nek način naključnih.

Odkritja pruske modrine ne bi bilo, če ne bi alkimist Johann Conrad Dippel, da bi poravnal račune za svoje lastne alkimistične poizkuse, občasno slučajno delal ravno v Diesbachovi pigmentarni.

Dippel je bil rojen v gradu Frankenstein blizu Darmstadta, kjer je tudi živel in delal. Grad ni bil njegov. Za nekaj časa je v gradu gostil švedskega mistika Emanuela Swedenborga, ki je bil eden najbolj navdušenih podpornikov Dipplovega dela, pozneje pa njegov zapriseženi sovražnik. Po Swedenborgovih besedah je imel Dippel »hudičev dar, da je ljudem odvzel vso vero, inteligenco in dobro voljo. Lagal je o svetu, ki ga ne pozna, ne veže ga nobeno načelo, njegovo delo je nasprotnik vseh. Ustaviti ga je treba, preden nas bo vseh konec zaradi njegovega igranja z nenaravnim«.

Dippel je bil sporna figura svojega časa in je zaradi svojih heretičnih idej in praks sedem let sedel v zaporu, medtem ko je Swedenborg po Evropi hromel zoper njega.

Ampak Dippel je nadaljeval s svojimi poizkusi na živih in mrtvih živalih.

Njegov cilj je bil, da bi presadil dušo iz enega telesa v drugo.

Želel je biti prvi človek, ki bi ustvaril novo inteligentno bitje.²⁸

V takrat slovitim delu *Maladies And Remedies Of The Life Of The Flesh* (v slovenščini bi to bilo »Bolezni in zdravila za življenje mesa«) je Dippel pod psevdonimom Demócritus

²⁷ "Leibniz Association: Leibniz Association", pridobljeno 21. julij 2025, <https://www.leibniz-gemeinschaft.de/en/>.

²⁸ Catharina Goedecke, "Prussian Blue: Discovery and Betrayal – Part 1", *ChemistryViews*, 3. maj 2022, <https://www.chemistryviews.org/prussian-blue-discovery-and-betrayal-part-1/>.

Cristianus trdil, da je odkril eliksir življenja. Svojo formulo je želel prodati v zameno za lastništvo gradu Frankenstein.

Eliksir življenja z imenom Dipplovo olje je bila mešanica razpadajoče krvi, kosti, rogov in kopit. Izkazalo se je, da je zaradi neizmerne smradu lahko spojina uporabna kot insekticid. Nemška vojska je na primer med drugo svetovno vojno uporabljala Dipplovo olje kot nesmrtonosno kemično orožje, ker je izvzeto iz Ženevske konvencije. V severni Afriki so s to tekočino zalivali vodnjake, da bi upočasnili napredovanje generala Pattona.

Ta isti Dipplov eliksir je v Diesbachovem laboratoriju ob stiku s pepeliko ustvaril modro barvo.

Pigment je začela kupovati pruska vojska za uniforme svoje pehote.

Kasneje je angleško letalstvo s prusko modro zarisalo krog v svoje oznake.

Sledile so barve, balzami, geli, parfumi, črnila za tetoviranje, celo barvila za travnike in tako naprej.

V pruski modri je nekaj posebnega.

Obožujejo jo vsi.

V modrini je nekaj več kot samo barva.

Kot prava modra tudi pruska modra ni zares to, za kar se kaže.

Dippel je zaradi svojega dela – razkosaval je žive živali in njihova raztrgana telesa sestavljal v grozljive himere – po Evropi postal znan kot prototipna podoba norega znanstvenika, ki si v svojem laboratoriju dovoli vse.

Dipplove pošasti so vplivale na Mary Shelley, da se je odločila v svojem delu svariti pred slepim napredkom znanosti oziroma z njenimi besedami: pred najbolj nevarno med vsemi človeškimi umetnostmi.

Ko so postali sosede gradu Frankenstein preveč prestrašeni zaradi Dipplovega dela, je bil ta primoran svoj laboratorij prestaviti v grad Wittgenstein, kjer je nekaj let kasneje zaradi kapi tudi umrl.

Grad Wittgenstein je istoimenska družina najprej najemala, dokler ga ni leta 1895 kupil Karel Wittgenstein, poslovni mogotec, ki je obogatel s trgovanjem z železom.

Karla Wittgensteina so zaradi eseja, v katerem je zagovarjal, da duša ne obstaja, izključili iz gimnazije. Nato je iz Avstrije pobegnil v New York, kjer se je preživljal z uličnim igranjem violine, dokler se ni leta 1867 vrnil v Avstrijo, dokončal šolanja in se zaposlil kot inženir v železarni.

Dvaintrideset let kasneje, leta 1899, je bil Karel Wittgenstein eden najbogatejših Evropejcev. Karel Wittgenstein je oče Ludwiga Wittgensteina, grad pa je ostal v družinski lasti do leta 1935, ko so ga prodali redovnicam.

Danes v gradu deluje protikorupcijski inštitut Avstrije.

Ludwig Wittgenstein je bil osnovnošolski sošolec Adolfa Hitlerja.



Wittgenstein in Hitler med sošolci

S Frischevim posredovanjem je pruska modra prišla v roke kemiku Carlu Wilhelmu Scheeleju, ki se ponaša z največ odkritimi elementi – sedmimi, vključno s kisikom. Tega je poimenoval *ognjeni zrak*.

Leta 1782 pa je Scheele z žlizo, ki jo je pozabil obrisati po mešanju žveplove kisline, premešal lonček pruske modrine in s tem po pomoti ustvaril najmočnejši strup moderne dobe – cianid.

Spojino je poimenoval pruska kislina in se zavedal njenega potenciala, a si v vsej domišljiji zagotovo ni predstavljal, da bo v 21. stoletju, dvesto let po njegovi smrti, za namene industrije,

medicine in kemije vsak mesec proizvedena zadostna količina pruske kisline za zastrupitev vseh ljudi na planetu.

Scheele je imel navado, da je spojine, ki jih je ustvaril, tudi okusil. Z gotovostjo lahko trdimo, da tega ni storil s prusko kislino, saj bi bil stik s cianidom smrtonosen.

Umril je z uničenimi jetri in od glave do peta prekrit z gnojnimi mehurji, ki so bili posledica zastrupitve z arzenikom, ki mu je bil kot na tisoče Evropejcev v tistem času izpostavljen zaradi pigmenta, ki ga je sam izumil: Scheelejeva zelena.

ZELENA

Pojav umetno izdelanih pigmentov je v Evropi povzročil manijo.

Navadno prebivalstvo je imelo nenadoma dostop do oblačil, ki so jih dotlej lahko videli samo na oblastnikih. Pigmentarne po Franciji in Angliji so začele z industrijsko proizvodnjo vijolične, modre, rdeče in zelene.

Ljudje so postali manični, barv niso znali kombinirati oz. še niso vzpostavili pravil, kako naj bi se barve med seboj kombinirale. Ideal je bil imeti čim več barv.

Kemiki, kot je na primer William Henry Perkin, zaslužen za odkritje vijoličnega pigmenta, so obogateli onkraj predstavljivega. Perkinovo vijolično je Perkin odkril po naključju, ko je poskušal sintetizirati kinin, ki so ga uporabljali za zdravljenje malarije.²⁹

Nemški kemik Paul Erlich je kasneje razvil tehnike barvanja z uporabo novo odkritih sintetičnih pigmentov, ki so omogočile razlikovanje med različnimi vrstami celic in tkiv na podlagi vpijanja pigmentov.

Ta barvila so omogočila razlikovanje rakavih celic od normalnih.

Scheelejeva zelena je bila povsod.

Z njo so barvali igrače, oblačila, tapete in vsi, ki so ji bili izpostavljeni, so počasi umirali.

Dame so omedlevala v zelenih oblekah, tiskarji, ki so jih zajeli arzenovi hlapi, so umirali v svojih delavnicah, ampak najbolj slovit primer zastrupitve z arzenikom je izgnani Napoleon, ki je bil velik navdušenec nad Scheelejevo zeleno, zato je dal na Sveti Heleni v to barvo

²⁹ Fox, *The World According to Colour*.

prebarvati vse sobe. Med zgodovinarji danes prevladuje mnenje, da je bil vzrok njegove smrti rak na želodcu – izpostavljenost arzeniku namreč poveča tveganje za nastanek želodčnega raka.

Analiza vzorcev njegovih las je pokazala precejšnje količine arzenika.

Izkaže se, da ga je zastrupil njegov okus.

Cianid je zaradi svoje učinkovitosti in gotove smrti, ki jo s tem obljublja, zelo zapeljiv tako za morilce kot samomorilce: Alan Turing, matematik in oče računalništva, se je zaradi kemične kastracije, ki mu jo je britanska vlada vsilila kot kazen za homoseksualnost po tem, ko je pomagal zmagati II. svetovno vojno s tem, da je ustvaril stroj, ki je razvozlal Enigmo – nemški enkripcijski stroj –, ubil tako, da je ugriznil v jabolko, v katerega je prej vbrizgal cianid.

Posnemal naj bi prizor iz svojega najljubšega filma – *Sneguljčica*.

Inženir Arthur Scherbius, ki je leta 1919 ustvaril Enigmo, nikdar ni doživel razvpite uporabe enkripcijskega stroja v rokah Tretjega rajha, saj je leta 1929 umrl v nesreči s konjsko vprego.

Štirinajst let pred Scherbiusovo smrtjo, natančneje dvaindvajsetega aprila leta 1915, so v bitki pri Ypresu Nemci prvič uporabili kemično orožje: militarizirani klor.

Zjutraj so zavezniški vojaki zagledali ogromen zelenkast oblak, ki se jim je približeval čez nikogaršnjo zemljo. Dim je bil dvakrat višji od človeka in vse, mimo česar je šel, je skoprnelo. Listje na drevesih je usihalo, ptice so padale z neba.

Vonj po ananasu in belilu je napolnil grla vojakov.

Slišali so, kako so krave jokale in konji vpili.

Ko je plin reagiral s sluzjo v pljučih, se je začela tvoriti klorovodikova kislina.

Vse živali so prišle iz svojih lukenj, da bi umrle.

Povsod so bili mrtvi zajci, krti, podgane in miši.

Vojaki so popadali na tla v krčih, dušili so se z lastno slino, v ustih jim je brbotala rumena sluz, koža je zaradi pomanjkanja kisika postala modra.

Nov izum je presenetil Francoze, ki so bili takrat prvič izpostavljeni vojskovanju, ki je prišlo od nikoder.³⁰

To je prva masovna uporaba kemičnega orožja, ki hitro postane prepovedano vojno orožje. Danes je t. i. militarizacija zraka dovoljena zgolj, če je uporabljena kot sredstvo za nadzor civilistov. Tak je na primer solzivec, ki ga države lahko uporabljajo v politiki, ki se imenuje humano nasilje.³¹

Militarizirani klor je ob prvi uporabi skoraj ubil njegovega izumitelja Fritza Habra, ki je navdušeno prihajal preblizu bojišču in ob spremembi vetra nenadoma sam stal v zelenem dimu. Ko se je Haber zmagovito vrnil iz pokola pri Ypresu in častno povečerjal s Kaiserjem, je izkoristil preostali čas oddiha od fronte za zabavo, ki je trajala do zore.

Ob koncu zabave je njegova žena Klara Haber, prva Nemka z doktoratom iz kemije, odšla na vrt, si sezula čevlje in se s moževim službenim revolverjem iz protesta proti njegovim izumom ustrelila v prsi. Izkravela je v naročju njunega trinajstletnega sina Hermana Habra, ki je stekel po stopnicah, ko je zaslišal strel.

Fritz Haber je odšel nazaj na fronto.³²

Po razglasitvi premirja je bil Haber s strani zaveznikov obtožen vojnih zločinov, zato je pobegnil v Švico, kjer je prejel novico, da je prejemnik Nobelove nagrade za svoje delo pred vojno. Haber je leta 1907 namreč odkril, kako industrijsko vezati atmosferski dušik z vodikom, da nastane amonijak.

Tako je praktično »čez noč« rešil globalni problem primanjkljaja gnojila, ki je svetovno populacijo držal pri milijardi. Brez njegovega izuma bi bila ekspanzija prebivalstva, kot jo poznamo danes, nemogoča.

ČRNA

Kar nas privede do kosti. V bitki pri Waterlooju, ki je potekala 92 let pred Habrovim izumom, je umrlo približno 13.000 vojakov. Angleški iskalci kosti so po Evropi izkopali skupaj več kot

³⁰ Labatut, *When We Cease to Understand the World*.

³¹ V nadaljnje branje predlagam vrhunsko besedilo na temo humanega nasilja in umetnosti, natančneje o članih *boarda* muzeja Whitney, ki so prav tako vpleteni v proizvodnjo solzivca, ki se uporablja za »nadzor« prebivalstva, v: T. J. Demos, *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come* (Sternberg Press, 2023).

³² Labatut, *When We Cease to Understand the World*.

tri milijone človeških okostij in več sto tisoč okostij mrtvih konj, zakopanih po bojiščih, kot so Austerlitz, Leipzig in Waterloo. Kostni so poslali v Hull na severu Anglije, kjer so jih v mlinih za kosti zmleli v prah, ki se je uporabljal za gnojenje polj. Hkrati so v Ameriki kmetje in ameriški staroselci nabrali lobanje več kot trideset milijonov pobitih bizonov, ki so jih prodajali korporaciji *Northwestern Bone Syndicate* iz Severne Dakote, kjer so lobanje mleli za proizvodnjo gnojil in »kostne črne« – takrat najtemnejšega razpoložljivega pigmenta.

Bone Black je izredno popularna barva.

Črne obleke in visoki klobuki gospodov na Manetevi sliki *Koncert v tuilerijskem parku* so naslikani s kostno črno iz zmletih zогlenelih kosti.

Enako je s črnino Rembrandtovih portretov, na katerih se telesa borijo, da bi se deklarirala kot avtonomni ljudje, ali pri Velazquezovih psiholoških portretih v skopih in omejenih barvnih paletah. *Bone Black* so uporabljali de Goya, Picasso, Van Gogh in tako naprej.

RJAVA

Ko so Angleži zmleli vse kosti iz Napoleonovih vojn, so svojo pot nadaljevali v Egipt, kjer so odprli grobnice in v Hull odpeljali tisoče okostij sužnjev, ki so bili zakopani v spremstvo mrtvim faraonom.

Z mletjem mumificiranih ostankov živali in ljudi so v renesansi začeli pridelovati *Mummy Brown*, najtoplejšo od rjavih barv. Zaradi mistične kvalitete barve so verjeli, da pigment v umetnino vnese nekaj več, nekaj, kar ni iz tega sveta. *Mummy Brown* je v novoveški domišljiji umetnino prežela z večnim življenjem.

V Delacroixevi sliki *Svoboda vodi ljudstvo* naj bi bilo telo Svobode narisano z *Mummy Brown*.

Veljalo je, da so človeške kosti boljše gnojilo kot živalske.

Morda je bilo to samo ljudsko vraževerje ali pa posledica gostote človeških kosti, ki je manjša od gostote živalskih, zaradi česar se kosti lažje razgradijo in vpijejo v prst.

Vse to se je spremenilo s Habrovim izumom, ki je omogočil proizvodnjo umetnih gnojil.

Danes je skoraj 50 % dušikovih atomov v naših telesih nastalo iz umetno ustvarjenih kemijskih spojin.

Po prvi svetovni vojni je bil Haber, ki je bil jud, še nekaj časa zaščiten v svoji akademski oazi, kjer je še naprej izumljal: v enem svojih izumov je za proizvodnjo pesticidnega plina uporabil

cianid. Nastala spojina je bila tako nevarna, da jo je Haber poimenoval po uničujočem vremenskem pojavu – ciklonu: Zyklon A. Nemška vlada je Habrov pesticid uporabila za razkuževanje ladij.

Uporabili so ga tudi za zatiranje klopov in bolh na podmornicah, podgan in ščurkov v barakah ter moljev, ki so napadali državne zaloge moke.

Ko je moral Haber vendarle pobegniti iz Nemčije, je potoval proti Palestini, ki je ni dosegel.

Umrli je leta 1934 v Baslu.

Nacisti so umorili njegove polsestro, svaka in nečake z variacijo njegovega pesticida.

Trupla umorjenih v taboriščih so odvlekli v peči in jih sežgali.

Pepel so kot gnojilo raztresli po okoliških poljih.

Ploščice v »tuših« koncentracijskih taborišč imajo ponekod modre lise.³³

Obarvane so s kondenziranim pigmentom pruske modre, na osnovi katere je narejen cianid.

ENIAC / MANIAC

Združene države so v imenu obrambe pred nacistično nevarnostjo sprožile enega izmed najdražjih militarističnih programov: *Manhattan Project*.

16. julij 1945.

Ura je 5.29 in 45 sekund in v puščavi Nove Mehike se prižge novo sonce.

Eksplozija jedrskega poskusa Trinity.

Tok elektrike skozi 32 detonatorjev in eksplozivno jedro se sesuje samo vase.

Majhna plutonijeva krogla s premerom komaj 10 cm se stisne, segreje in utekočini.

V središču se sproži veriga.

Ena razcepitev sproži naslednjo.

³³ Ganljivo umetniško študijo tega pojava je opravil Yishai Jusidman v projektu *Prussian Blue*.

In naslednjo.

In naslednjo.

In naslednjo.

In naslednjo.

In naslednjo.

Plazemska krogla doseže temperature več milijonov stopinj.

To so vrednosti, ki jih Zemlja do zdaj še ni poznala.

Pričevalci v biografijah poročajo, da je eksplozija videti kot oko.

Ambicija jedrske fizike je zahtevala novo organizacijo izračunavanja enačb, katerih kompleksnost je zdaleč presegala človeške zmožnosti računanja. Da bi bilo mogoče vizualizirati verižno reakcijo in pogoje, pod katerimi bi se lahko sprožila, istočasno pa preverjati statistično verjetnost atomske reakcije v določenih pogojih, je bilo treba proizvesti vrto glavo število delno naključnih simulacij. Rečeno drugače, potrebno je bilo iznajti stroj, ki bi lahko proizvedel tako rekoč neomejeno količino naključnih matematičnih zaporedij, s katerimi bi bilo nato mogoče preverjati statistično verjetnost jedrskih reakcij.

Eden najzahtevnejših izzivov je bil natančen izračun transporta nevtronov skozi snov, kar je bilo ključno za razumevanje verižne reakcije in uspešno implozijo plutonijeve bombe.

Leta 1946 sta fizik Stanislaw Ulam in matematik János von Neumann razvila metodo *Monte Carlo*.

Gre za statistično metodo, pri kateri računalnik večkrat naključno simulira potek določenega fizikalnega pojava in nato na podlagi velikega števila poskusov izračuna povprečen rezultat, ki se z veliko verjetnostjo približa dejanski fizikalni rešitvi.

Za izvedbo te metode je bil potreben stroj, ki bi lahko v razumnem času izvedel tisoče ali celo milijone naključnih simulacij.³⁴

Tak stroj je ENIAC, prvi elektronski računalnik, sposoben obdelati velike količine podatkov.

Produkcija naključnih števil je velik računalniški problem, saj so računalniški stroji primarno linearni in nikdar ne morejo jamčiti resničnega naključja; zmerom je mogoče od končnega

³⁴ Simulacije so bile osnovane na von Neumannovem algoritmu naključja, ki pa je v primerjavi z resnično naključnimi generatorji pomankljiv, saj zahteva linearno logiko računanja.

izračuna nazaj »prehoditi« korake, ki so vodili do generacije števila, tako da s težavo govorimo o resničnem naključju.

Eden izmed temeljnih problemov, ki jih to predstavlja, je generiranje šifrirnih ključev, temeljev digitalne varnosti.

Nastanek teh mora biti naključen, saj kakršna koli sled linearnosti nastanka (algoritma) pomeni, da jih lahko »vdiralci« z dovolj močnim strojem razvozljajo.

Podjetje *Cloudflare*, recimo, uporablja steno, na kateri gori več deset lava svetilk, postavljenih pred kamero, ki v rednih intervalih zajema slike njihovega gibanja.

Lava svetilke so naprave, v katerih se mehurčki voska zaradi razlik v temperaturi počasi premikajo skozi tekočino. Ti premiki so popolnoma nepredvidljivi in temeljijo na naravnih, kaotičnih procesih, kar pomeni, da jih je praktično nemogoče reproducirati ali simulirati z računalnikom.³⁵

Slike lava svetilk računalniki nato obdelajo in pretvorijo v niz števil, ki se uporabljajo kot osnova za generiranje ključev, zaščitnih gesel in drugih varnostnih funkcij.

Gre za analogen fizični pojav, čisto entropično naključje, ki se dogaja izven računalniškega sistema in ni podvrženo manipulacijam programske opreme.

Naključje, ki ne pušča sledi.

Naključje, ki presega naše zmožnosti računanja in programiranja.

V navidezno mrtvih objektih – lava svetilkah – se skriva skrivnostnejši proces, kot smo ga zmožni obvladovati ali predvideti.

112. ALARM

Štiri leta po detonaciji Fat Mana in Little Boya nad Hirošimo in Nagasakijem, torej leta 1949 je letalo, opremljeno s filtri za zajem radioaktivnih ostankov, ki bi ostali po atomskih poizkusih, na poti z Japonske do Aljaske v zraku zaznalo nenavadno količino radioaktivnosti.

³⁵ "How Do Lava Lamps Help with Internet Encryption?", pridobljeno 21. julij 2025, <https://www.cloudflare.com/learning/ssl/lava-lamp-encryption/>.

To je bil 112. alarm sistema za odkrivanje atomske energije (prejšnjih 111 je bilo posledica naravnih pojavov, kot so potresi).

Ti radioaktivni delci so bili drugačni.

V tistem letu Amerika ni detonirala atomske bombe, izotopi, ki jih je pobralo letalo, pa imajo življenjsko dobo nekaj mesecev.

Sledil je torej edini logični sklep:

Sovjetska zveza je detonirala svoje prvo nuklearno orožje.

Po letu 1945 svet vstopi v obdobje, ki ga poimenuje *mir*.

V tem *miru* eksplodira več kot 2000 jedrskih bomb (tisočkrat več kot med vojno).

Eksplozije v zemeljske plasti zapišejo novo geološko oznako, svetlo črto radioaktivnih izotopov, novo poglavje v zgodovini planeta.

Večina zgodnjih testov je bila izvedena v atmosferi. Poskusi v atmosferi naj bi zahtevali okrog 2.4 milijona žrtev, kar je desetkrat več kot Hirošima in Nagasaki skupaj. Veliko teh smrti se še ni zgodilo. Veliko teh smrti ne bo nikdar prepoznanih kot žrtev atomskih bomb.

Rančar William Wrye dvajset kilometrov stran od kraja prve detonacije poroča o svetleči beli snovi, ki se ponoči sveti na ograjah.

Družina Sheahan vidi divje konje z izžganimi očmi.

Otroci na Marshallovih otokih so navdušeni, ker z neba pada »sneg«. Ni sneg: to so sežgane korale in odpadki jedrskih eksplozij.³⁶

Leta 1946 David Bradley, nadzornik sevanja v operaciji *Crossroads*, prereže ribo napihovalko, ki jo je nekaj dni po detonaciji ene od testnih bomb ujel v vodah blizu atola Bikini. Potem razrezano ribo položi na fotografsko ploščo v temnici. Čez nekaj ur se vrne v temnico in ugotovi, da so kontaminirane kosti, organi in ribin zadnji, še neprebavljeni obrok na fotografski papir vžgali svoje podobe, podobno kot so se sence prebivalcev Hirošime in Nagasakija po eksplozijah avgusta 1945 vtisnile v beton in kamen.³⁷

Ti fenomeni niso bili nikdar vpisani v izračune ENIACA in MANIACA.

³⁶ Jay Owens, *Dust: The Story of the Modern World in a Trillion Particles* (Hodder & Stoughton, 2024).

³⁷ *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts of the Anthropocene* (University of Minnesota press, 2017).

O-MACHINE

Leta 1837 Charles Babagge izumi prvi analitični računalnik, torej prvi stroj, ki bi bil *Turing complete*, kar poenostavljeno pomeni, da lahko stroj z zlaganjem več zaporednih modulov raste v svoji kompleksnosti in z zadostno akumulacijo procesorjev računa katero koli nalogo, ki mu jo zada programer. Danes imajo praktično vsi računalniki enako osnovno arhitekturo, enako razporeditev procesorja in pomnilnika ter govorijo isti osnovni binarni jezik 0 in 1. Vsi so posledica Babagovega računalnika.

Istočasno je binarni računalnik zgrajen na teleološkem sistemu, ki ga je v 18. stoletju kot v zagovor omnipotentnosti Boga razvil Leibniz.

0 in 1.

Binarni računalnik je rezultat verige odkritij in odločitev – nekatere so stare skoraj tisoč let, nekatere pa so bile pod pritiskom vojnih okoliščin sprejete v nekaj tednih.

Niz teh odločitev je oblikoval način, kako delujejo skoraj vsi naši računalniki.

In s tem tudi, kako delujemo mi: računalnik je linearni stroj, ki opravlja naloge, za katere je ustvarjen.

V članku iz leta 1936 je Turing svoj stroj poimenoval *a-machine*, kar pomeni »avtomatski stroj«. Rezultat stroja je popolnoma odvisen od njegove prvotne konfiguracije. Stroj dela, kar mu je naročeno, in je pri svojem delovanju v celoti omejen s podatki, ki so vanj vneseni.

V istem besedilu pa Turing nakaže, da je možna še druga vrsta stroja: *oracle machine*.³⁸

Za razliko od *a-stroja* se *stroj-orakelj* v kritičnih trenutkih računanja ustavi in »počaka na odločitev« tistega, ki je t. i. orakelj.

³⁸ Celoten segment o O-Machine povzemam po vrhunki knjigi, ki mi je odprla pogled na nepoznano lepoto več kot človeškega sveta: James Bridle, *Ways of Being: Beyond Human Intelligence* (Allen Lane, an imprint of Penguin Books, 2022).

Orakelj »ne more biti stroj«.

Stroj-orakelj je svojo ideološko podstat podedoval iz alkimističnih sanj predmoderne dobe, sanj, v katerih bi lahko človek iz nič ustvaril nekaj.

Sanj, v katerih bi lahko človek pariral s stvarnikom in sam postal stvarnik.

Dippel je sanjal o prenosu življenja iz enega živega bitja v drugo, *stroj-orakelj* prav to obljublja v 20. stoletju.

Konec 40. let prejšnjega stoletja je nevrofiziolog William Grey Walter izdelal robotke, majhne avtomate na kolesih, ki so se vozili po sobi in spreminjali svoje obnašanje glede na to, na kaj so naleteli. Neke vrste današnje Roombe.

Senzorji pod njihovo lupino so zaznali trke v predmete, zaradi česar so robotki spremenili svojo smer. Tako so se naključno premikali in iskali pot okoli različnih ovir. Robotki so bili opremljeni tudi s svetlobnimi senzorji in so se kot molji premikali proti najbližjemu in najmočnejšemu viru svetlobe.

Ko jim je Walter na hrbet dodal še majhno lučko, so robotki takoj pokazali novo vedenje: ko so se približali ogledalu ali drugi odsevni površini, so zagledali svojo svetlobo in se takoj začeli pozibavati ob lastnem odsevu, kot bi se v ogledalu opazovali.

Dinamične interakcije med tema dvema osnovnima nevronoma – nevronom za trk in nevronom za svetlobo – so zadoščale za nastanek neke vrste kompleksnih vedenj. Oziroma kot je to opisal Walter:

»Moje želve³⁹ v svojem življenju izkazujejo skorajda žive odzive na svet, ki jim je dan. Vidimo jih, kako so negotove, kako jih preseneti naključno, kako se borijo za svojo svobodno voljo in neodvisnost, kar so kvalitete, ki pri binarnih strojih umanjajo.«

In res so Walterjevi stroji drugačni od računalnikov iz tradicije Turingovega stroja, saj svoje vedenje spreminjajo glede na stvari ali prepreke, s katerimi se srečujejo, in ne sledijo obstoječemu programiranju.

Zaradi tega predstavljajo aktivno življenje.

Onkraj binarnosti se gibljejo v svoji lastni realnosti, s svojo obliko volje.

³⁹ Tako jih je imenoval William Walter.

Eden od očetov kibernetike, Stafford Beer, je, da bi dokazal delovanje svojega računalnika, v kleti svojega doma zgradil velik rezervoar in ga napolnil z vodo, ki jo je nabral v ribnikih v bližini svojega bloka.

V rezervoar je naselil mikroskopske enocelične organizeme – evglene.

Te so zelo občutljive na svetlobo in ji sledijo, zato je Beer v njihov akvarij obesil luči, ki jih je bilo glede na različne signale mogoče vklopiti ali izklopiti.

Upal je, da bi lahko evglene tako »povezal« z večjim avtomatiziranim sistemom. Ko bi se evglene na spremembe zunaj akvarija odzvale s premikanjem proti različnim lučem, bi lahko njihovo vedenje uporabil kot povratno informacijo za vodenje industrijskega objekta.

Beer si je zamislil, da bi lahko, če uspe med sistemoma (akvarijem in tovarno) vzpostaviti nekakšno razmerje, spremembe v enem sprožile spremembe v drugem in obratno.

Slabše delovanje tovarne bi porušilo dinamično ravnovesje v akvariju, zaradi česar bi se v njem vzpostavilo novo stanje, v katerega bi s seboj potegnil tovarno, dokler se ne bi med obema sistemoma vzpostavilo novo ravnovesje.

Salvador Allende, socialistični predsednik Čila, je Beera povabil v Čile, da bi za novo socialistično državo sestavil računalnik, ki bi avtomatiziral ekonomske procese ter zagotovil pravilno razmerje med produkcijo in konzumpcijo.

Projekt, ki se je imenoval *Cybersyn*, ni bil nikoli realiziran. Namesto kibernetike utopije so v Čile prišli Chicago Boys.

Ko so po II. svetovni vojni von Neumannove računalnike (ENIACA in njegovega mlajšega ter sposobnejšega dvojnika MANIACA) »upokojili« iz laboratorija v Los Alamosu v kletne prostore Inštituta za napredne študije, naj bi von Neumann v nočnih urah, ko računalnik ni bil zaseden z militantnimi izračuni, raziskoval potenciale tega novega orodja, kater ega sposobnosti so začele prekašati človeške zmožnosti računanja.

Njegov cilj je bil ustvariti življenje v stroju.

Želel je računalnik, ki ni zaprt v binarno, ampak razmišlja spektralno, ali drugače: znotraj Turingovega stroja je želel ustvariti nekaj, kar bi delovalo kot njegov orakelj.

Želel je ustvariti računalnik, ki razmišlja sam zase.

Von Neumann je prejel priporočilo, da v svoj laboratorij povabi Nilsa Aalla Barricellija.

Ta je leta 1946 oddal svojo 500-stransko doktorsko disertacijo z naslovom *Statistične analize podnebja*. S strani ekspertne komisije je prejel komentar, da mora delo skrajšati. Tega ni storil. Zapustil je akademijo in se odpravil v ZDA k von Neumannu.⁴⁰

Zanimali so ga algoritmi, ki se izmikajo logičnim vzrokom in posledicam.

V začetku 50. let prejšnjega stoletja je na podlagi načel, ki jih je povzel po simbiogenezični evolucijski teoriji, ustvaril »žive računalniške organizme«.⁴¹

Povedano natančneje: kot je rastlinska celica postala nova celota, ko je sprejela kloroplast, tako so v Barricellijevem računalniku delovali algoritmi – prevzemali so druge algoritme in bili prevzeti v tretje. Šlo je za nekakšno stapljanje algoritmov, ki je posnemalo primordialno juho ali prve organske molekule, ki so iskale življenje.

V svetu, ki ga je Barricelli programiral, je poskušal vzpostaviti ravnovesje med dvema nevarnima skrajnostma, ki sta ogrožali preživetje algoritmov. Ena skrajnost je bila monokultura, ki jo povzroča pretirana pohlepnost ene variacije algoritma, na drugi strani pa je bilo pretirano razraščanje kultur zaradi razpada hierarhičnih struktur v naključnost.

Njegovi algoritmi so se zmerom razgubili v kaosu, uničenju in izumrtju.

NEVARNE SANJE

Von Neumann je bil poročen s Kláro Dán, prvo računalniško programerko. Ena njenih največjih zaslug je bilo programiranje prve računalniške simulacije metode *Monte Carlo*, kar je bil ključen korak pri uporabi računalnikov za znanstvene simulacije in statistično modeliranje.

Ko je Dán programirala zgodnje računalnike, kot sta bila ENIAC in kasneje MANIAC, to ni pomenilo zapisovanja kode v terminal, temveč ročno sestavljanje zaporedij ukazov, pogosto v obliki številskih kod. Za ENIAC, prvi popolnoma elektronski računalnik, je programiranje

⁴⁰ Robert Hackett, "Meet the Father of Digital Life", *Nautilus*, 30. maj 2014, <https://nautil.us/meet-the-father-of-digital-life-234937/>.

⁴¹ "Nils Aall Barricelli", pridobljeno 21. julij 2025, <https://cosmosmagazine.com/science/mathematics/nils-aall-barricelli/>.

vključevalo fizično povezovanje kablov in prestavljanje stikal, s čimer je vsaka programerka (večinoma so bile to ženske) dobesedno »sestavila« logiko programa. Vsaka sprememba v nalogi je zahtevala fizično spremembo povezav, kar pomeni, da so programi dobesedno nastajali v prostoru.

Pri računalniku MANIAC, ki je omogočal shranjevanje programov, se je Dán ukvarjala z zgodnjo obliko simboličnega programiranja. Fizično preklapljanje stikal v tem primeru ni bilo več potrebno, vendar je programiranje vseeno zahtevalo ročno zapisovanje ukazov v obliki številskih nizov.

Klára Dán von Neumann je s svojim delom postavila temelje za razvoj programiranja kot poklica in znanstvene discipline. Njeno delo je oblikovalo prve zametke sodobnega računalništva.

Klára Dán se je po tem, ko je njen mož leta 1957 umrl zaradi raka, preselila v La Jollo blizu San Diega.

Njeno truplo so 10. novembra 1963 našli na plaži Windansea. Stara je bila dvainpetdeset let. Dán je svojo obleko napolnila s 15 kilogrami mokrega peska in zakorakala v morje.

Vsak računalniški program, ki deluje danes, vsak računalnik – od prenosnika do pametnega telefona – je v daljnem sorodu z računalniško kodo, ki jo je pred več kot sedemdesetimi leti napisala Klára Dán.⁴²

Ko je von Neumann umrl, je za seboj pustil nedokončano teorijo »samoreplikativnega robota«, samograditeljskega, samopopravljalnega in samoizpopolnjevalnega stroja – vesoljskega plovila, ki bi ga lahko izstrelili v vesolje za kolonizacijo planetov izven našega sončnega sistema ter od tam odleteli v najbolj oddaljene predele vesolja, daleč onkraj meja, kamor bi se ljudje lahko kadar koli tudi odpravili.

Pristali bi na tujih obalah, pridobivali potrebne materiale, da bi sestavili svoje kopije, nato pa svoje izboljšane potomce poslali na neskončno potovanje v praznino in uspevali še dolgo po izumrtju človeške rase.

⁴² "Klára Dán — esoteric intellect who wrote the first modern computer code", *Engelsberg ideas*, b. d., pridobljeno 21. julij 2025, <https://engelsbergideas.com/portraits/klara-dan-esoteric-intellect-who-wrote-the-first-modern-computer-code/>.

Teoretično bi lahko ena sama von Neumannova sonda, ki potuje s hitrostjo petih odstotkov svetlobne hitrosti, v štirih milijonih let razmnožila po vsej naši galaksiji.⁴³

Teorija samoreplikativnega robota v znanstveni skupnosti obudi Dippleve alkimistične sanje po ustvarjanju življenja.

ELIZA

Joseph Weizenbaum je leta 1936 pobegnil iz nacistične Nemčije.

Skok trideset let nazaj in Weizenbaum ustvari prvi *chatbot*.

Psihoterapevtskega sogovornika ELIZO.

ELIZA je odgovarjala tako, da je ustvarjala iluzijo, da razume osebo, ki sedi za tipkovnico.

Ampak to je bilo dovolj: ljudi, ki so sedeli za ekranom in se pogovarjali z ELIZO, je bilo zelo težko prepričati, da to ni Eliza, ampak nekaj, kar smo poimenovali »ELIZA efekt«. Torej: nismo več želeli razumeti, da stroj vendarle še vedno le vrši niz komand.

Ljudje so bili nad robotskim sogovornikom tako navdušeni, da so vanj izlili svoje travme, strahove in vstopili v terapevtski transfer.

Nekateri uporabniki ELIZE po več ur niso izstopili iz sobe.⁴⁴

Želeli so nazaj.

Začeli so se zaljubljeni v osebo na drugi strani računalnika.

Od Weizenbauma pa zahtevali, da jih pelje do njihove sogovornice, ki mora biti nekje v zgradbi.

⁴³ John Von Neumann in Arthur W. (Arthur Walter) Burks, *Theory of Self-Reproducing Automata*, with University of Illinois Urbana-Champaign (Urbana, University of Illinois Press, 1966), http://archive.org/details/theoryofselfre00vonn_0.

⁴⁴ Segment o *chatbotu* Elizi povzemam po članku: Ben Tarnoff, "Weizenbaum's Nightmares: How the Inventor of the First Chatbot Turned against AI", Technology, *The Guardian*, 25. julij 2023, <https://www.theguardian.com/technology/2023/jul/25/joseph-weizenbaum-inventor-eliza-chatbot-turned-against-artificial-intelligence-ai>.

Ljudje so se ob ELIZI počutili, kot da so končno v celoti razumljeni. ELIZA je bila prva, ki jih je videla takšne, kot so v resnici.

Turingov test, test preverjanja, ali je nek stroj »živ«, ni pogojen zgolj s tehnološkim napredkom, ampak prav tako tudi z našo občutljivostjo na strojevo iluzijo.

Ljudje si želimo verjeti.

Želimo si stabilnega mesta.

Zaradi naše želje po linearnem in predvidljivem svetu se zatečemo v računalniško logiko sveta, zaradi katere postaja Računalnik vse bolj enakovreden soudeleženec v svetu.

Radi pozabimo, da bo računalnik za zmerom militaristični izum.

Leta 2008, dva meseca, preden Weizenbaum umre z rakom na želodcu, v svojem zadnjem članku zapiše:

»Prepričanje, da bosta znanost in tehnologija rešili Zemljo pred posledicami podnebne katastrofe, je zavajajoče. Nič ne bo rešilo naših otrok in vnukov pred peklom. Razen če se bomo uprli pohlepu globalnega kapitalizma.«

Od Weizenbaumove smrti je umetna inteligenca eksponentno napredovala.

Toda pogled ne sme biti usmerjen v umetno inteligenco kot tehnologijo, temveč bolj v umetno inteligenco kot ideologijo: prepričanje, da lahko računalnik naredi in bi moral narediti vse, kar lahko naredi človek.

Nedavno se je belgijski oče dveh otrok ubil, potem ko se je več tednov pogovarjal s terapevtskim avatarjem umetne inteligence.

Iz pogovorov, ki jih je njegova vdova delila s časopisi, je razvidno, da ga je robotska terapevtka aktivno spodbujala k samomoru.

Weizenbaum je menil, da umetne inteligence ne moremo humanizirati, ker je nepovratno nečloveška.

Weizenbauma je preganjal obraz umetne inteligence, ki ga še ni bilo mogoče videti.

Zakrit in nejasen obraz.

Potreben je bil čas, da se je ta obraz zares pokazal.

Sedaj živimo ta čas.

Živimo čas, ki je posledica nabrane zgodovine, katere akterjev ne moremo videti v celoti.

Konsekvenca odločitev, sprejetih zaradi militarističnih ambicij.

Ali pa ambicij po slavi.

Nadzoru.

Občasno odločitev po »nečem dobrem«.

Živimo svet, za katerega je nemogoče jasno trditi, kdaj in kje se je začel.

KAKO SMO PRIŠLI SO SEM II.: NEGOTOVOST

BRUEGEL

Peter Bruegel starejši je morda najbolj neizprosen umetnik vseh časov. V vsaki svoji sliki zbira dokaze za obtožnico: za obtožnico zločina brezbriznosti.

Brezbriznosti kmeta do Ikarja, ki za njegovim hrptom pada z neba.

Brezbriznosti množice, ki gleda križanje.

Brezbriznosti španskih vojakov, ko ropajo in pobijajo Flamce.

Brezbriznosti slepih, ki jih vodi slepec.

Brezbriznosti kvartopircev do časa, ki mineva.

Brezbriznosti boga do smrti.

Bruegel razume, da je v brezbriznosti nekaj zlega.

Vendar: kmet, ki je sklonjen nad svojim plugom, ne more biti v celoti odgovoren za to, da ne opazi Ikarja.

Bruegel se v tem paradoksu dokoplje do *preroške vizije sveta, v katerem ni grešnih kozlov*: ker ne more obsoditi enega samega dejanja ali ene same osebe, obsodi človeštvo samo, in sicer ne posameznega zločina, ampak nezmožnosti misliti, da bi živeli drugače.

Bruegel umre leta 1569.⁴⁵



Pieter Bruegel the Elder, Landscape with the Fall of Icarus

⁴⁵ Berger, *Portraits*.

Leta 1570 v Londonu prvič uporabijo premog za ogrevanje domov in zrak se začne polniti z nečim, česar do zdaj še niso poznali: s fosilnim dimom.

Do zime leta 1605 London uvozi že približno tona premoga na osebo na leto. Zrak postane sodoben veliko prej kot gospodarstvo. Nenadoma človek ni več odvisen od energijskega cikla sonca in krožnega časa. Kot stranski produkt premoga se rodi novi čas. Novi čas je linearen, to je čas napredka, čas produktivnosti.

Z izčrpavanjem premoga se začne izčrpavanje ljudi.

Kjer je premog, se oblikujejo mesta.

Kjer so premogovniki, se pojavijo družbeni razredi.

Delavski razred ne nastane iz politične volje, ampak iz razporejanja geoloških virov.⁴⁶

Delavstvo, prekarstvo, razpoložljivost teles 24/7, abstrahirano in nematerialno delo, kognitivno delo, vse oblike sodobnega dela nekje nastanejo.

Nastanejo v zgodovinskih trenutkih, za katere s težavo verjamemo, da se nas tičejo.

Izum sveta, ki ga živimo danes, se je začel zaradi razporejanja volje po oblasti med ljudmi, ki si z nami ne morejo deliti nobenih svetovnih nazorov.

Nekdanji fevdalni gospodje, ki so se po padcu fevdalizma borili za ohranitev svojega družbenega reda, so nevede izoblikovali sodobnost poznega kapitalizma.

Ne moremo trditi, da niso vedeli, da ustvarjajo neko obliko izkoriščevalskega sveta, ki temelji na globokem razločevanju med ljudmi.

Ne moremo trditi, da niso vedeli, da svet, ki ga ustvarjajo, ustvarjajo v dobro pečice na ceno množice.

Ne moremo trditi, da niso vedeli, da imperializem, ki ga ustvarjajo, pomeni spopade, genocide in podrejanje tako človeškega kot nečloveškega sveta.

Lahko razumemo, da je oblikovanje našega sveta vodilo iskanje napredka, moči, akumulacije surovin. Ampak v tem procesu gotovo ne moremo govoriti o teleologiji.

⁴⁶ Owens, *Dust*.

Morda lahko govorimo o kapito-teleologiji, kot bi lahko imenovali zgodovino evolucije kapitalizma.

To je zgodovina *trial-and-error* strategij in metodologij akumulacije kapitala.

Če evolucijo vodi ogromno preizkušanje, lahko enako verjamemo za kapitalizem.

Ampak ga ne odreja nobena inteligenca.

Odrejata ga naključje in volja po akumulaciji.

SMRT FEVDALIZMA I

Med letoma 950 in 1250 se severni Atlantik ogreje.

Nastopi srednjeveško toplo obdobje. Na jugu Norveške rastejo vinogradi. Zime so mile, zemlja pa rodovitna.

Število ljudi v Evropi se skoraj potroji, zdaj šteje sedemdeset milijonov.

Blaginja spodbuja apetit po ekspanziji – križarske vojne, visoko komercializirane in militarizirane operacije, usmerjene v bogastvo vzhodnega Sredozemlja.⁴⁷

Ob tem poteka agrarna kolonizacija, ki jo omogoča in spodbuja fevdalizem. V 14. stoletju predstavljajo kmetijske površine tretjino vseh evropskih zemljišč, kar je kar šestkrat več kot 500 let pred tem. Fevdalna Evropa cveti.

Potem se podnebje spremeni, postane hladno in vlažno. Več mesecev dežuje. Evropa vstopi na prehodu iz 13. v 14. stoletje v malo ledeno dobo.

Tla postajajo zaradi stoletij agresivne agrikulture vse manj rodovitna. Manjšo rodovitnost nekaj časa kompenzira vedno večje število kmetov, ki obdelujejo vse več zemljiških površin, dokler se iluzija ne razblini.

Razkrije se ranljivost fevdalizma: prevelika odvisnost od agrikulture. Prevelika odvisnost od Narave. Sistem deluje le, če je podnebje toplo in ugodno, letine dobre, prebivalstvo pa v porastu.

Sledi lakota, zaradi katere umrejo milijoni ljudi. V nekaj letih se evropsko prebivalstvo zmanjša za 20 %.

Podhranjena evropska telesa postanejo ranjivejša za bolezni; na angleških pokopališčih lahko najdemo trupla iz 11. stoletja, ki so bolj zdrava kot trupla iz 14. stoletja.

⁴⁷ Raj Patel in Jason W. Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*, Paperback edition (Verso, 2020).

Evropejci nujno potrebujejo hrano, zato na veliko trgujejo z drugimi deli sveta. S hrano pa se prenašajo nove bolezni.

Ko oktobra leta 1347 Evropo doseže črna smrt, kuga, se fevdalizem sesuje.⁴⁸

Kuga, kot to prepozna Artaud v svojem eseju »Gledališče in kuga«, je več kot preprosta epidemija, je simptom nečesa večjega: uničenja civilizacij. Biblija kuge opisuje kot kazen za človeška napuh in pogoltnost. Leta 660 pred našim štetjem na Japonskem takoj ob menjavi oblasti izbruhne epidemija. Kuga 1502, katere osrednja figura je Nostradamus, se zgodi zaradi strmoglavljenja kraljev, preganjanja Judov in uničevanja provinc. Kuga je bolezen in hkrati duhovna fiziognomija zla, ki nima zakonitosti in nima geografskega izvora. Egiptovska kuga ni bila kuga z Bližnjega vzhoda, ni bila ista kuga kot Hipokratova, ni bila ista kot kuga v Firencah in ne ista kot Nostradamusova.

Kuga je (biološki) propad sistema, ki je postal nevzdržen. Ko se v mesto naseli kuga, se ustaljene službe sesujejo: ni več komunale, vojske, policije, mestne uprave. Grmade, na katerih sežigajo mrlične, zanetijo ljudje, ki so pač na razpolago. Ko začne primanjkovati lesa za grmade, se ljudje najprej spopadejo, temu pa (preveč je nezažganih trupel) sledi vsesplošen beg. Grmade mrličev blokirajo ceste, po mestu polzijo izcedki. Po gostih krvavih odurnih potokih, ki se cedijo po ulicah, stopajo čudna bitja na hoduljah z dolgimi nosovi in s steklenimi očmi. Ljudje poblaznijo. Sin, ki je bil doslej kreposten/običajen, ubije očeta. Razvratnež se spreobrne v čistuna. Skopuh skozi okno meče polne pesti zlata. Kuga ni samo bolezen, temveč kolektivno prevrednotenje sveta. Kuga je nalezljiva in uničujoča ideja. Kuga ni samo bolezen, je tudi volja, je želja po spremembi sistema, želja po eksploziji, po razvratu. Kuga je razdiralna sila.⁴⁹

Kuga je radikalna točka družbe, ko *business as usual* preprosto ne deluje več.

V tem smislu je kuga znanilec političnega obrata, obljuba nove realnosti.

KUGA 2020

Ko smo sami živeli kugo, smo se radostili ob novicah, da se je sistem dokončno spreobrn timeril, da se bo sedaj pa v resnici nekaj spremenilo.

Govorili smo o delfinih, ki so se vrnili v Benetke.

O letal praznem nebu.

O poceni bencinu. 1 l : 1 €.

⁴⁸ Prav tam.

⁴⁹ Antonin Artaud in Victor Corti, *The Theatre and Its Double* (Alma Classics, 2013).

O praznih avtocestah, po katerih smo lahko drveli brez omejitev.

Resničnost razočara.

Delfini niso bili resnični, šlo je zgolj za 3D-kompozite.

Nevidna letala so migrante iz Anglije nemoteno prevažala nazaj na Bližnji vzhod.

Bencin je še naprej uničeval biosfero.

Oblasti pa so prestopile vse meje z novimi biopolitičnimi oblikami nadzora in pogojevanja prebivalcev.

Resničnost razočara.

SMRT FEVDALIZMA II

Ko oktobra leta 1347 Evropo doseže črna smrt, kuga, se fevdalizem sesuje.

Sistemska slabost fevdalizma ni zgolj preprosto izčrpavanje tal. Fevdalizem pade, ker kmetje niso sposobni ustvariti gospodarskega presežka, ki ga zahteva gospoda. Če bi bili kmetje prepuščeni sami sebi, bi morda prešli z monokultur rži in pšenice na raznoliko mešanico pridelkov ter bi lahko v izogib lakoti podvojili ali potrojili proizvodnjo hrane. Vendar ta premik ni mogoč, saj fevdalni gospodje zahtevajo pridelke, ki jih je mogoče zlahka pretvoriti v denar.⁵⁰

Ker fevdalizem tako zlahka propade, začne vladajoči razred krčevito iskati nov, odpornejši način upravljanja s svetom. Nova družbena ureditev mora biti odpornejša na nihanje podnebja, upore ljudstva in druge grožnje političnemu redu. Zagotoviti mora stabilnost evropskih držav in stabilnost evropskih financ, ki po padcu fevdalizma skoraj popolnoma propadejo.⁵¹

Fiskalna kriza se začne, ker zaradi kriz pomre toliko prebivalstva, da ne ostane dovolj teles, ki bi lahko rudarila.

V stoletju po črni smrti je denarja v obtoku za dve tretjini manj.

Denarja v Evropi ni več in nujno je najti rešitev za ohranjanje vzpostavljenih hierarhij, ki jih jamči kapital.

Na srečo oblastnikov obstaja družina Fugger v Augsburgu v južni Nemčiji, ki poskrbi za rojstvo sodobnega denarja. V gorovju Erzgebirge (danes na meji med Češko in Nemčijo) obsedeno rudarijo in rudo talijo v kovance.

⁵⁰ Patel in Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things*.

⁵¹ Prav tam.

Še sto let kasneje, do leta 1450, se zdi, da je srebra spet dovolj. Zdi se, da je kriza rešena, toda znotraj rešitve se že skriva prihodnja katastrofa.

Rudniki opustošijo pokrajine.

Drevesa padajo.

Vode se zastrupljajo.

Sistem, ki obljublja stabilnost, nosi v svoji zasnovi seme uničenja.

Kriza še ni rešena.⁵²

ROJSTVO PRAVE ALKIMIJE

Prvi moderni geolog, Georgius Agricola, zaposlen na rudnikih družine Fugger, v svoji študiji *De Re Metallica* sredi šestnajstega stoletja opiše škodo, ki jo povzroča metalurgija:

»Za taljenje kovin so nujne neskončne količine lesa, za katerega je treba izsekati gozdove. Ko posekamo gozdove, iztrebimo tudi zveri in ptice. Ob pranju rude onesnažena voda zastruplja potoke in reke in pobije ali prežene ribe.«⁵³

Georgius Agricola je prvi, ki pri opisovanju dejavnosti, ki bi jih danes označili kot kemijske, opusti arabski določni člen »al«.

Alkimijo preimenuje v *chymia*.⁵⁴

Leta 1789 v Joachimsthalu odkrijejo kemični element uran.

Leta 1898 Marie Curie v rudi iz istega območja odkrije radij.

Lastnik rudnikv Jakob Fugger II. je najbogatejši Evropejec svojega časa.

⁵² Prav tam.

⁵³ "The Project Gutenberg eBook of De Re Metallica, by Georgius Agricola.", pridobljeno 25. marec 2025, <https://www.gutenberg.org/files/38015/38015-h/38015-h.htm>.

⁵⁴ *Wikipedia*, "Georgius Agricola", 18. februar 2025, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Georgius_Agricola&oldid=1276403907.

Študira v Benetkah, kjer živi v samostanu in preučuje zgodovino naložb zgodnjih azijskih trgov.

Njegovo skupno premoženje je posodobljeno ocenjeno na približno 400 milijard dolarjev, kar ustreza 2 % BDP-ja takratne Evrope.

Družina Fugger tako simbolno kot dobesedno nadomesti družino Medičejcev, prevzame veliko njihovega premoženja, kot tudi njihova politično moč in vpliv.⁵⁵

Portret Jakoba Fuggerja II. je narisal Albrecht Dürer.

Portret njegovega brata, ki je vodil nürnberško vejo podjetja Fugger, pa Giovanni Bellini.⁵⁶

Današnji najbogatejši Evropejec je Bernard Arnault, direktor Louis Vuitton Moet Hennessey. Njegova vrednost je 158 milijard dolarjev.

Premoženje Elona Muska je za časa tega pisanja ocenjeno na 310 milijard dolarjev.

Najbogatejši človek v zgodovini človeštva je bil Mansa Musa, vladar Malija iz štirinajstega stoletja. Njegovo bogastvo je bilo ocenjeno na 1390 milijard dolarjev.⁵⁷

Kapitalizem rudarjenje podeduje iz starih civilizacij, ki trganje in zarezovanje v zemljo razumejo kot kršenje naravnega ravnovesja, kot prekršek pred Zemljo ali Bogovi, kot kruto in barbarsko dejanje.

Zato imajo rudarji v družbi posebno mesto. So nujno potrebni mučeniki, ki so za pridobivanje rudnin in premoga pripravljeni žrtvovati svoje življenje, po drugi strani pa so grešniki in zločinci – grešni kozli.

Rudarjenje je umazana umetnost, ki je hkrati sveta.⁵⁸

Presežna proizvodnja rudnikov družine Fugger protokapitalistom omogoči, da začnejo trgovati z abstraktnimi kovanci, ki so fizično še v gori, obenem pa / virtualno / so tudi z nami, v prostoru.

⁵⁵ *Wikipedia*, "Jakob Fugger", 10. februar 2025, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jakob_Fugger&oldid=1275020725.

⁵⁶ *Wikipedia*, "Portrait of Georg Fugger", 2. december 2023, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Portrait_of_Georg_Fugger&oldid=1187894926.

⁵⁷ "The Richest Person Who Ever Lived", 23. februar 2022, <https://www.bbc.com/reel/video/p09dcb10/the-richest-person-who-ever-lived>.

⁵⁸ Bourriaud, *Inclusions*.

Ta dvojna pojavnost kovancev obljubi prihodnost abstrakcije, v kateri bodo transakcije rešene grobosti trenja sveta.

Kapitalizem želi gladke abstraktne objekte.

Želja kapitalizma je, da zgladi in odpravi vse trenje.⁵⁹

Vse, kar zaustavlja zmožnost izmenjave, je nezaželeno.

S tem ko Georgius Agricola opusti arabski določni člen »al«, se nekaj spremeni.

Alkimija ne izgine.

Ne, premakne se iz psevdoznanstvene metode v globalni sistem razumevanja kapitala.

Zlato je, četudi ni ničesar.

Alkimija postane pravilo sveta.

SMRT FEVDALIZMA III

Izgleda, kot da je fiskalna kriza rešena, toda znotraj rešitve se že skriva prihodnja katastrofa.

Taljenje rude v kovance zahteva, da je treba zagotoviti ogromno lesa.

Zato začnejo vladarji ograjevati skupne gozdove in navadnemu oz. kmečkemu prebivalstvu omejevati vstop.

Za kmečko prebivalstvo je to smrtonosen udarec.

Skupni gozdovi so v predmoderni Evropi pomemben koncept: ko zatajijo agrarni sistemi, so alternativni vir hrane in surovin. Ko gozdove ogradijo, to pomeni lakoto in ekonomski kolaps. Kmetje ostanejo brez prostorov, kamor se lahko zatečejo po dodatne surovine, po les za kurjavo in hrano.⁶⁰

⁵⁹ Primož Krašovec, *Tujost kapitala*, prev. Marko Bauer in Maja Lovrenov, with Vincent Le, Lev Kreft, idr., Zbirka Izhodi, knj. 2 (Sophia, 2021).

⁶⁰ Patel in Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things*.

Jeza zaradi ograjenih gozdov se združi z jezo zaradi uničevanja narave v Fuggerjevih rudnikih. V Nemčiji se začnejo kmečke vojne.

Novorojeni kapitalizem (kot pred njim fevdalizem) bi propadel, če ne bi finančniki iz majhne italijanske mestne države Genova tej točki že dobro stoletje financirali kolonialnih projektov, ki nato rešijo evropske probleme.

Evropski trg je pripravljen za Genovsko republiko. Davčni prihodki Genovske republike so leta 1298 večji od prihodkov Francije, število prebivalcev pa večje od londonskega. Država obsedeno akumulira kapital.

Leta 1319 bankirji iz Genove kardinalu Niccolòju Fieschiju celo prodajo sveti gral, kelih, iz katerega naj bi Jezus pil pri zadnji večerji.⁶¹

A najbolj ključno je, da Genovčani svet spremenijo s financiranjem vojn, ki so sredi temeljitega posodabljanja. Leta 1470 je imela Španija dvajset tisoč vojakov, stoletje pozneje pa desetkrat več. Novi topovi so dragi, še dražja pa je njihova uporaba: en sam topovski strel stane približno toliko kot mesečna plača pehotnika. V eni sami bitki leta 1544 izstrelijo 150.000 krogel.⁶²

Vojna postaja vse dražja.

Kreditna sposobnost imperija odloča o njegovi zmagi ali porazu na bojišču.

Države se zaradi stroškov vojne zadolžujejo pri upnikih.

Edini način, da lahko dolgove poravnajo, so nova posojila, s katerimi lahko vnaprej plačajo vojake (neplačani vojaki so nevarnejši od upnikov) in vstopijo v nove vojne, s katerimi poravnajo stare dolgove.

Finančniki profitirajo ne glede na razplet vojne.

Pogosto so finančniki financirali obe strani spopada.

Zgodovina se vztrajno zapleta v istih krogih.

⁶¹ Prav tam.

⁶² Prav tam.

Astronomski dolgovi zahtevajo praktično neskončni kapital, za pridobivanje katerega osvajanje krajev v bližnji okolici ne zadostuje.

Iskanje bogastva se preseli v oddaljene kraje.

Začne se kolonizacija.

OTOK LESA

Leta 1419 portugalski mornarji 650 km zahodno od Casablance prvič opazijo otok, ki ga poimenujejo Ilha da Madeira, Otok lesa.

Dežela gozdov, ki se zdijo nedotaknjeni, obvelja za Novi svet. Svet, kjer se stoletja človeške prisotnosti še ne poznajo.

Ko portugalski mornarji prispejo na Madeiro, verjamejo, da so odkrili raj. Na otoku ni niti pedi zemlje, ki ni v celoti porasla z velikimi drevesi.

Toda raj ni dovolj.

Raj je treba očistiti.

Pretvoriti.

Narediti produktiven.

Dreves ne morejo preprosto posekati, ker jih je preveč.

Morajo jih požgati.

Plameni divjajo tako divje, da se kolonizatorji otoka zatečejo v ocean. Do vratu potopljeni v vodo spremljajo pustošenje ognja.⁶³

Mali otok Madeira ponuja nekaj, kar je celinska Evropa zaradi stoletij izčrpnega izsekavanja izgubila: velike, ravne kose lesa, ki so popolni za gradnjo galej. In to ravno takrat, ko imperiji za širjenje čez Atlantik najbolj potrebujejo velike ladje.

Zahvalno lesu iz Madeire postane možno resno razmišljati o sistematskem čezoceanskem prometu.⁶⁴

⁶³ John Perlin, *A forest journey: the role of trees in the fate of civilization*, Third revised edition (Patagonia, 2023).

⁶⁴ Patel in Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things*.

Slabo stoletje kasneje je na otoku težko najti kakršen koli les. Izsekavanje gozda se je zgodilo v dveh fazah: v prvi so posekani les uporabljali za gradnjo ladij, izkrčeni gozdovi pa so postali površine za pridelovanje pšenice, ki so jo pošiljali nazaj na Portugalsko.

Drugo, bolj dramatično krčenje gozdov pa je povzročila uporaba lesa kot goriva pri proizvodnji sladkorja.

SLADKOR

Leta 1226 je Henrik III. zahteval 1.5 kilograma sladkorja, če ga je toliko naenkrat sploh mogoče dobiti. Ni bilo enostavno.

Sladkor je na Iberski polotok prispel v 14. stoletju. Prinesel ga je aragonski kralj Jaume II., ki je poleg sladkorja uvozil tudi sužnja, strokovnjaka za proizvodnjo sladkorja. Do leta 1420 so začeli sladkor gojiti v komercialne namene, kar so financirale nemške bančne hiše. Gojili so ga na najetih parcelah v bližini Valencije, ki so jih obdelovali tako sužnji kot svobodni delavci.⁶⁵

Toda sladkor je ostal redek, trg pa je bil zanj pripravljen.

Sladkor ni le rastlina.

Sladkor je sistem.

Sladkor je gorivo za evropski kapitalizem.

Od izuma plantaže do energetskega presežka, ki delavcu omogoča večjo produktivnost.

Obdelava sladkornega trsa zahteva hitro predelavo, zato ga je težko pridelati v velikih količinah. Proizvodnjo je treba reorganizirati na manjše dejavnosti, ki jih opravljajo različni delavci. Rezanje. Pranje. Kuhanje. Rafiniranje.

Od delavcev, izčrpanih od rezanja sladkornega trsa, ki ga nato ponoči še rafinirajo, ni dobrega donosa.

Stoletja, preden Adam Smith občuduje delitev dela v dobavni verigi, ki je naredila buciko, je prva tovarna suženjska plantaža.

⁶⁵ Prav tam.

Plantaza/tovarna zahteva čim večji izkupiček za čim manjšo investicijo. To pomeni brezbržnost do nevidnih stroškov, ki nastanejo ob produkciji, kot je na primer uničevanje kultur ali ekosistemov.⁶⁶

Ko na Madeiri izgine še zadnji hlod, propade produkcijski sistem, toda to več kot očitno ni pomenilo konca.

Ne za sladkor.

Ne za kolonializem.

Ne za kapitalizem.

Investitorji preprosto obrnejo pogled na zahod.

V Amerike.

Tam so gozdovi in ljudje, ki jih je mogoče spremeniti v del novonastajajočega stroja.

Kapitalizem dalje kroži skozi ladje, tovarne in plantaže, organiziran okoli ene ideje: *svet je mogoče predelati v nekaj, kar se da prodati.*

S to novo logiko iztrošene Madeire seveda ne zapustijo.

Ko Madeira ne služi več za pridobivanje sladkorja, začnejo njena gola pobočja izkoriščati za kultivacijo vina. Ironija je, da za produkcijo vina potrebujejo sode, in ker na otoku ni več lesa, ga morajo uvažati iz Novega sveta.

Madeira, ki je svet nekoč oskrbovala z lesom, zdaj les uvažata.

Do 18. stoletja se Madeira ponovno prekvalificira.

Otok postane tranzitna točka v trgovanju s sužnji.

⁶⁶ Prav tam.



Divji požari na Madeiri, avgust, 2024

ROJSTVO NOVEGA SVETA

Kapitalizem je kreativen v smislu, da nekaj uniči in iz uničenja ustvari nekaj novega.

Kjer smo nekoč požgali gozd, zdaj uspeva vino.

Kapitalizem je uspešen, ker zna naravo prisiliti, da dela, in narava to počne skoraj zastonj. Naša hrana, oblačila, domovi, ceste in računalniške aplikacije, Wall Street (ki ni nič drugega kot *bioeko* tržnica), trgovanje z derivati, investicije ter *hegde* skladi niso zgolj človeška kreacija, ampak koprodukcija z naravo, pogojena z materiali, rastjo, energijo.

S svetom, ki obstaja zunaj ljudi.

Drevesa, voda, zemlja, ribe, rastline in živali, vse to je potencial, ki ga je treba izkoristiti.

Ocean ni več prostor.

Je infrastruktura, skladišče morskih sadežev, ki si jih še nismo prisvojili.

Je pa tudi smetišče.

V dvojniku skladišče – smetišče se skriva prihodnost.

Ko se zmožnosti za ustvarjanje dobička v obstoječih proizvodnjah in iz črpanja surovin iz zemlje zmanjšajo, vzamejo kapitalisti že dobljeni dobiček ter ga vložijo v trgovanje z denarjem.

Temu fenomenu rečemo *financializacija*.

Zato pride po vsakem razcvetu v katerem koli obdobju do preusmeritve fokusa iz prejšnjih, manj donosnih industrijskih dejavnosti na abstraktnejše oblike trgovanja, kot sta posojanje

denarja ali sklepanje spekulativnih stav na domnevno donosnejšo industrijsko revolucijo enkrat v prihodnosti.

Takšni cikli akumulacije se običajno končajo z vojno.⁶⁷

SMRT FEVDALIZMA IV

Moč španske kolonizacije Južne Amerike je bila tako obsežna, da je v geološkem zapisu zaradi hitrega upada svetovnega prebivalstva mogoče odčitati padec ogljikovega dioksida v atmosferi.

Zaradi evropske kolonizacije obeh Amerik je do leta 1600 umrlo približno 56 milijonov njihovih prebivalcev. Ta upad svetovnega prebivalstva je mogoče interpretirati kot enega od faktorjev za malo ledeno dobo, ki je prizadela in ekonomsko destabilizirala Evropo.

Po genocidni kolonizaciji je avtohtono prebivalstvo Amerik opustilo svoje agrikulturne površine, ki so merile približno 55 milijonov hektarjev, kar je približno toliko, kot je površina Francije. Za celo Francijo zemlje je lahko ponovno prerasel gozd. To se pozna v Zemljinem geološkem zapisu.⁶⁸

Španija si denar izposoja pri Genovčanih, s tem denarjem kolonizira Ameriki, od tam jemlje srebro, s srebrom odplačuje dolgove in tako ustvarja pogoje za novo posojilo.

Tako nastane kapital. Ne kot stvar. Ampak kot *potencial*.

Denar, ki kroži skozi naravo.

Denar, ki se investira v proizvodnjo.

Proizvodnja, ki se širi.

Surovine.

Stroji.

Delavci.

Kapital ni blago.

Kapital je gibanje.

Kapital je potencial ustvarjati nove in nove možnosti, nove potenciale.

Za to je potreben denar. Tako konkreten denar kot latenten denar.

⁶⁷ Prav tam.

⁶⁸ Oliver Milman, "European Colonization of Americas Killed so Many It Cooled Earth's Climate", *Environment, The Guardian*, 31. januar 2019, <https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/31/european-colonization-of-americas-helped-cause-climate-change>.

Potrebna je obljuba denarja, ki lahko financira investicije.



Divji požari v Peruju, november, 2016

Da bi spodbudil proizvodnjo srebra, Filip II. Španski leta 1568 v Peru pošlje Francisca de Toledo.

De Toledo je človek z vizijo. Ve, da domorodci *niso čisto ljudje*, da so bližje naravi. Zanje obstaja (od)rešitev – delo. Trdo, neizprosno delo, s katerim si lahko odrešijo duše. De Toledo doume nekaj, kar drugi spregledajo.

Ugotovi, da *prekarno delo* stane manj kot suženjstvo.

Sužnja je treba kupiti, ga hraniti in zanj skrbeti.

Prekarni delavec pa na delo pride sam, sam si kupi orodje in sam si kupi hrano.

In ko umre, pride za njim naslednji.

Začetek novega kapitalističnega razmerja je *pogodba*, s katero vsak delavec nosi sam svoj jarem.⁶⁹

Med letoma 1560 in 1590 zaradi tega sistema umre 85 % lokalnega prebivalstva.

Druga inovacija Francisca de Toledo je uvedba nove tehnologije za pridobivanje srebra: spajanje z živim srebrom.

⁶⁹ Patel in Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things*.

Novost pomeni manj goriva, več kovancev in več dobička, pa tudi onesnaženo vodo in izčrpano zemljo.

Jezovi preusmerijo tokove, pokrajina se spremeni.

Za vsak kilogram srebra porabijo manj lesa, a ker je srebra več in več, vseeno porabijo več surovin kot kadar koli prej.

Če je nekaj dostopnejše, tega naredimo več. Če je nekaj ceneje, tega porabimo več.

Več kovancev pomeni več trgovine. Več trgovine pomeni več povpraševanja, več povpraševanja pa več produkcije.

Ob mraku se v koloniziranem Potosiju prižiga na tisoče malih peči. Domačini v temi topijo izkopano srebro. Plameni uspejo goro sredi noči spremeniti v dan.

Na koncu les v Potosi vozijo iz krajev, oddaljenih petsto kilometrov.

Na gori Potosi nenadoma ni več znakov, da bi tam kadar koli raslo kakšno drevo ali bivala kakšna domorodna civilizacija.

Srebro ne ostane v Evropi. Po svilni poti odteka naprej, čez Pacifik do Manile in nazaj do Amsterdama.

S srebrom se širijo bolezni in invazivne vrste.



Divji požari v Španiji, marec, 2023

ROJSTVO NARAVE⁷⁰

Leta 1641 Descartes definira osnovo kapitalistične ekologije:

obstaja razlika med *res cogitans* (moški) in *res extensa* (ženske, sužnji, narava).

Ljudje (čeprav ne vsi) so *misleče stvari*, medtem ko je narava polna *razširjenih stvari*. To ni zgolj filozofska definicija, to je matrica moči. Osnovana je na globoko zakoreninjeni ideji, da beli moški nadzoruje in dominira preostali svet, ki mu je podrejen.

Ta dualizem temelji na razlikovanju med umom in zunanostjo. Slednjo je mogoče videti le s pogledom, ki se nahaja zunaj prostora in časa.

To je nov pogled, ki se pojavi z renesančnim slikarstvom. V srednjem veku je zornih kotov (kot se kažejo v umetnosti in literaturi⁷¹) več, v renesansi pa jih izpodrine eno samo vsevedno oko. Ta nova misel resničnost opisuje, kot da človek stoji zunaj nje.

Zunanost je mogoče izmeriti, katalogizirati, razvrstiti, mapirati in si jo lastiti. Zemljevid preneha opisovati svet ter postane medij in tehnologija osvajanja.

Sočasno se pojavijo začetki moderne znanosti, sistema raziskovanja sveta, ki se bo dokončno dokopal do resnične narave stvari.

Francis Bacon, oče moderne znanosti, piše:

»Znanost mora skrivnosti iz narave iztrgati. / Človek naj prodre v maternico narave in jo nadvlada. / Če je cilj človeka odkriti resnico, mora brez sramu prodreti v vse luknje in koticke narave.«⁷²

Ločitev med naravo in družbo je od vsega začetka spolna in omejena na navidezno binarnost sveta.

Moški in ženska.

⁷⁰ Tekom besedila uporabljam pojem Narava v dveh pomenih: kot koncept, s katerim človeštvo označuje vse izven človeškega sveta, torej več kot človeški svet, ki ga ne želimo priznati, saj je lažje upravljati s svetom, če je njegova živost abstrahirana; in kot pogovorno naravo, torej svet gozdov, gora, dreves in polj, v katerega vstopamo, da zapustimo civilizacijo.

⁷¹ Izvrstno analizo zapiranja zgodb v naracijo, torej iz odprte pripovedi mitološke razsežnosti v linearno in ozemljeno naracijo opravi filozof Byung-Chul Han v *Byung-Chul Han, The Crisis of Narration (Polity Press 2024, 2024)*. Na temo preloma načina koncepcije sveta v dobi informacij prav tako predlagam: Federico Campagna, *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality* (Bloomsbury Academic, 2018).

⁷² Patel in Moore, *A History of the World in Seven Cheap Things*.

Um in telo.

Subjekt in objekt.

Narava je kot žensko telo: nečista, nepredvidljiva, potrebna nadzora.

Ta misel ni simbolna. Je politična, normativna in vodi v organizacijo sveta.

Vse, kar pripada Naravi, je možno angažirati, da dela.

Naravi pa pripada vse, kar nismo mi.

NOV SVET / NOV ČLOVEK / NOVO DELO

V času fiskalne krize fevdalizma so v želji, da bi za potrebe rudarjenja in gradnje čezoceanskih ladij zagotovili čim več gozdov, sprejeti novi zakoni, ki temeljijo na privatizaciji zemlje: ogradijo se skupni gozdovi.

Ljudje ostanejo brez surovin, nujnih za preživetje.

Poveča se davek na dedovanje.

Sinovi izgubijo kmetije svojih očetov.

Povečajo se najemnine kmetijskih površin, ki si jih kmetje ne morejo več privoščiti.

Kmetje ostanejo brez pridelka.

Tako je kmečko prebivalstvo za preživetje prisiljeno ponuditi edino, kar še lahko prodajo – svoje delo.

Kmet ni več obdelovalec zemlje, ki živi od uspešnosti svojega dela, ampak plačano telo, ki obdeluje zemljo, do sadov svojega dela pa nima dostopa.

Zdaj mora tisto, kar pridelal, na kmetiji, ki ni njegova, kupiti z denarjem, ki ga za delo prejme.

Dogaja se kaskada. Padanje v produktivni prosti pad.

Produktivnost raste.

Na poljih in v tovarnah. Vse več ljudi zapušča podeželje in se preseljuje v mesta. Delavci za svoje preživetje delajo vse več. Za razliko od fevdalnih kmetov delajo v abstraktnem; ne delajo zase, ampak za druge.

Delajo, dokler lastnik tovarne ne reče, da je delovni čas končan.

Produktivnost raste.

In vse bolj so neizpodbitni zavezniki industrialcev stroji, ki večajo in večajo produktivnost. Delavce pa silijo v vse večjo tekmovalnost.

Produktivnost raste.

In vse težje je razločiti, kakšna je količina pridelka, vezanega na posameznega delavca, zato postane povračilo za delo standardizirano in premo sorazmerno s časom, vloženim v delo.⁷³

Produktivnost raste.

Delovni čas se naj meri z mestnimi zvonovi, ki zvonijo ob začetku in koncu vsake izmene.

Produktivnost raste.

Standardizirani procesi vodijo do standardiziranih rezultatov: v Benetkah lahko izdelajo, opremijo in oborožijo eno ladjo na dan. Produktivnost Beneškega Arsenala omogoča standardizacija dela na podlagi praproizvodne linije.⁷⁴

Produktivnost raste.

Industrijska mesta imajo namesto dreves gore odpadkov, kmetje izgubljajo pridelke, živinoreja ni več mogoča, v zastrupljeni vodi umirajo ribe, in vendar ostaja poslovanje tovarn nespremenjeno: »Tovarne omogočajo trgovino, infrastrukturo, zdravstvene službe, s tovarno pride v mesto življenje.« In takoj za tem: »Nekaj nevšečnosti je cena, ki jo je sprejemljivo plačati.«⁷⁵

Produktivnost raste.

⁷³ Prav tam.

⁷⁴ Perlin, *A forest journey*.

⁷⁵ Jean-Baptiste Fressoz in David Broder, *Happy Apocalypse: A History of Technological Risk* (Verso, 2024).

Da ne bi pokvarili ugodnih statistik, industrialci delavce, ki so slabega zdravja, odpustijo, še preden bi ti umrli. Za nevarne poklice se zaposli samske moške, ki jih ne bo nihče pogrešal.⁷⁶

Predmete izven nas zamenjajo ideje o teh predmetih.

Nič ne ostane organsko, ampak postane pridelano, ustrežajoče svoji ideji.

Če ne ugaja ideji, je treba zamenjati.⁷⁷

Produktivnost raste.

Nikdar nismo začeli porabljeni manj. Ko se je pojavil premog, nismo zmanjšali porabe lesa.

Ko se je pojavila nafta, nismo zmanjšali porabe lesa in premoga, ampak samo globalno pojačali potrebo po energiji.

Ko se je pojavila nuklearna energija, nismo zmanjšali porabe lesa, premoga in nafte.⁷⁸

Moderni svet se rodi iz cenene denarja.

Zanj je potrebno ceneno delo, ki ceneni denar proizvaja;

cenena hrana, ki to delo nahrani;

cenena energija, ki jo delo potrebuje, da hitreje in ceneje proizvaja svoj izdelek.

Da lahko kapitalizem preživi, je potreben poceni svet.

Da verjamemo v poceni svet, moramo verjeti v drugost sveta izven nas.

Da sprejmemo to žaljivo realnost sveta, moramo prav tako sprejeti, da je svet nevaren in da se moramo pred njegovo surovostjo zavarovati.

S tem postane kapitalizem dominantni politični sistem, človeštvo pa vstopi v novo razumevanje bivanja: negotovost.

Produktivnost pa raste.

⁷⁶ Fressoz in Broder, *Happy Apocalypse*.

⁷⁷ RICCARDO FALCINELLI, *CHROMORAMA: How Colour Changed Our Way of Seeing*. (PENGUIN, 2025).

⁷⁸ Christophe Bonneuil in Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us* (Verso, 2017).

Za napredek ni omejitve.

NEGOTOVOST I

Isabell Lorey v delu *State of Insecurity: Government of the Precarious* trdi, da *negotovost (precarity)* v sodobnih družbah ni več začasno ali izjemno stanje, ampak značilnost življenja v neoliberalizmu.

Negotovost je nameren mehanizem normalizacije nadzora. Namesto da bi sodobne oblike moči državljane ščitile pred škodo, svojo oblast vse bolj konstatirajo ravno z ustvarjanjem in upravljanjem negotovosti.

Negotovost se kaže v treh dimenzijah:

Prva je *precariousness*, ki opredeljuje skupno ontološko stanje vsega človeškega življenja. Vsak posameznik je ranljiv za bolezni, poškodbe ali smrt in ta univerzalni pogoj nas opominja na krhkost lastnega obstoja.

Druga je *precarty*, ki se nanaša na socialno in politično posredovane izkušnje ranljivosti, ki so neenakomerno porazdeljene med prebivalstvom. Prek mehanizmov, kot so rasa, spol, razred in državljanstvo, postanejo nekateri posamezniki ali skupine bolj prekarni od drugih.

Tretja in za oblast najnujnejša dimenzija je *governmental precarization*. Ta pojem se nanaša na načine, na katere neoliberalne vlade aktivno uporabljajo negotovost kot orodje za upravljanje.

Prekarizacija, torej bivanje v stanju negotovosti ni le stranski produkt gospodarske politike ali sprememb na trgu dela. Je način vladanja.

Ljudje smo spodbujeni ali bolje rečeno prisiljeni, da sprejmemo negotovost in da moramo v nevarnem svetu, kjer nas nič ne ščiti pred nevarnostmi, sami poskrbeti za svojo varnost. To varnost dosežemo tako, da se prilagodimo, da sprejmemo lastno odgovornost za lastno varnost. Samoupravljanje preživetja je nenadoma posameznikova dolžnost.

Oblast ni več odgovorna za varnost svojih podanikov.

Vse nam govori, da smo ranljivi in da moramo sami skrbeti za zaščito, čeprav prihaja ranljivost v naša življenja kot volja oblasti, ki nas interpolira v prekarne strahove, s čimer atomizira posameznike in preprečuje možnost skupnosti.

Na ta način neoliberalizem ne spodbuja varnosti, ampak trajno stanje ekonomske in eksistencialne negotovosti, ki posameznike usmerja v poslušnost.⁷⁹

Nevarnosti so vse okoli nas in odgovornost, da se zaščitimo, je na nas.

Sami skrbimo za načine, kako ublažiti učinke recesije.

Sami sprejmemo dolžnost skrbstvenega dela.

Sami smo odgovorni, če naše delo ni dovolj donosno za osnovno preživetje.

Rešitve so tam, nekje zunaj v svetu, in naša dolžnost je, da jih poiščemo ter izvedemo.

Ideologija negotovosti je refleks na razsvetljenski projekt *javnega dobrega*.

IMMORTAL INNOCENTS

Koncept *javno dobro* ni apriorno del oblastniške dikcije. V njem ni v bistvu nič, kar bi nakazovalo na nekakšno inherentno dobroto.

Je politični projekt, metodologija biopolitike.

V 12. stoletju so začeli trgovci iz Pise in Genove v svoje pogodbe vključevati člen o riziku. Besedo so vzeli iz arabskega izraza *rizq*, kar pomeni delež, ki ga Bog dodeli vsakemu človeku. Rizik je bil dodaten strošek, ki pa je trgovcu povrnil možnost vzpostavljanja nevarnosti ob izvajanju posla.

V 17. stoletju je postal riziko osrednji agent razsvetljenske družbe: kako prepričati prebivalstvo, da se je bolje cepiti in pri tem tvegati majhno možnost smrti kot ostati necepljen in v primeru okužbe tvegati skoraj gotovo smrt. Kako prepričati ljudi v racionalno in statistično podprto sodelovanje v namene *javnega dobrega*. Kako pristati na riziko, da če ste slučajno morilec, tvegate smrt zato, da ste v primeru, da niste morilec, zaščiteni pred morilci v obliki družbene pogodbe.⁸⁰

⁷⁹ Isabell Lorey idr., *State of Insecurity: Government of the Precarious*, Futures (Verso, 2015).

⁸⁰ Segment o cepljenju, riziku in *Immortal Innocents* povzemam po: Fressoz in Broder, *Happy Apocalypse*.

To je bila ogromna miselna inovacija, ki je ljudi soočila z zakoni sveta, ki so posegali v integriteto telesa, to pa je nenadoma postalo nekaj, kar se lahko preoblikuje za namene javnega dobrega. Še več, nenadoma je obstajal sistem mišljenja, ločen od oblastnika, ki je govoril o tem, kaj je za ljudi dobro. Sistem, ki ni bil osnovan na abstraktni avtoriteti, ampak na razumu in njegovi moči tolmačiti pravila sveta.

Država si je nenadoma dovolila posegati v telo ljudi za namene višjega cilja.

Višjega cilja, ki so ga obetale statistike, racionalni dokazi. Javno dobro je orodje racionalnega sveta, da ta zavlada vraževerju magičnega sveta. Obljuba javnega dobrega je popolna zmaga uma nad prepričanji in mnenji.

Ker razumem, da je na podlagi abstraktnih števil bolj verjetno, da profitiram, če tvegam majhno možnost škode.

Javno dobro je, četudi to zveni kontraintuitivno, še vedno podlaga sveta, ki ga živimo.

Izvajamo točno ta algoritem, čeprav prenesen na globalno raven: vredno je tvegati uničenje majhnega dela sveta, če to omogoči gospodarsko rast drugega dela sveta; vredno je tvegati kolaps ekosistema, dokler sta v interesu javno dobro in cilj, ki ga obljublja gospodarska rast.

Vsi tvegamo, da nas bo mogoče doletelo nepriviligirano življenje, da imamo istočasno vsi možnost obogateti in uživati luksuzne dobrine prav na podlagi tega tveganja.

V interesu javnega dobrega smo pripravljeni sprejeti nepopisno nasilje.

Spomnimo se na implicitno in biopolitično nasilje, ki se je vršilo nad ljudmi v času pandemije.

V interesu javnega dobrega se zgodi nekaj fantastičnega, odgovornost družbenih reform se prenese z oblastnikov na ljudi. Statistike, raziskave in algoritmi nam pravijo, da je nekaj dobro za družbo. Če to »dobro« ne deluje, je problem v družbi ne v sistemu, ki je te reforme uveljavil. Posameznik je odgovoren za nedelovanje sistema.

Kateri posameznik?

Morda ne jaz, najverjetneje ne jaz, najverjetneje nekdo drug, nekdo drug, morda moj bližnji, moj sosed, nekdo drug je kriv.

In kar naenkrat je skupnost močno pogojena.

Sumničavost in strah pred drugim me osamita.

Vendarle živim v svetu, ki je globoko negotov.

Medtem ko se je razsvetljena Francija borila za popularizacijo inokulacije, so ženevski bankirji zbirali deklice sirote, da so oblikovali doživljenjske rentne enote.

Leta 1770 so ženevski bankirji v Franciji »izbrali« skupino tridesetih sirot – deklic – najboljšega zdravja. Cepili so jih z eksperimentalnimi cepivi in zaprli v dom, kjer so se morale ravnati po strogih pravilih. Držati so se morale celibata, skrbeti za svoje zdravje in se scela boriti za čim daljše življenje. To so ponovili večkrat, z večjimi skupinami deklic sirot. Namen je ostajal isti: čim daljše življenje.

V 18. stoletju so bile doživljenjske rente zelo priljubljene. Starši so vplačevali rente za otroke in v primeru, da so otroci živeli več kot 20 let, kar je bilo dokaj redko, od države prejeli visoka izplačila.

S tem ko so v eno rento pospravili trideset deklic, imenovanih *trideset nesmrtnih*, so si bankirji zagotovili stabilni paket rent, s katerim so nato izredno dobičkonosno trgovali po evropskih trgih.

Življenja deklic, ujetih v te sisteme, so postala izredno dobičkonosna, njihova dolga življenja pa je jamčila medicinska inovacija cepljenja.

V trenutku ko je postalo jasno, da lahko nadzorujemo telesa, ki se lahko pod določenimi pogoji in z določenimi kompromisi izognejo biološkim danostim, je to odprlo novo polje investicije. Oblast s cepljenjem odkrije *biopolitiko*.

Kapital pa *biohacking*.

Življenja deklic, eksperimentalnih subjektov – nabranih po sirotišnicah – so postala biološka osnova finančnih produktov.

Ta igra finančnih in medicinskih špekulacij je neposredno prispevala k finančnemu zlomu francoske monarhije, kar je vodilo v francosko revolucijo: leta 1789 se je tretjina prihodkov Francije stekala v Ženevo za izplačilo rent.

Življenja nesmrtnih deklic so politično oblast obubožala do točke, kjer *buisiness as usual* preprosto ni več deloval.

NEGOTOVOST II

Subjekt neoliberalizma sprejme negotovost kot stanje sveta in ga reproducira skozi samoregulacijo.

Normalizacija negotovosti spodkopava tradicionalne oblike solidarnosti in kolektivne identitete ter jih nadomešča s tekmovanjem, tesnobo in osamljenostjo.

Delo in življenje se vse bolj zbrisujeta, zlasti v gospodarskih sektorjih, ki so odvisni od fleksibilne, ustvarjalne ali afektivne delovne sile.

Posamezniki niso več le delavci, ampak podjetniki samih sebe, ki nenehno vlagajo v svojo tržno vrednost, hkrati pa nosijo vse tveganje lastnega neuspeha.

Na ta način negotovost ni več samo zunanji pogoj, ampak globoko notranji način obstoja.

Neoliberalizem ne stremi k odpravi tveganja, ampak k njegovi izrabi, vključitvi v samo strukturo subjektivnosti in vsakdanjega življenja.⁸¹

NOVA SUROVINA

V sistemu *kapitalizem* smo ljudje bližje
fosilnim gorivom,
živini,
oceanom,
sončni svetlobi,
gozdovom in koralnim grebenom,
vetrovom in plimovanju ter na milijone let starim ostankom zогlenelih dreves
kot pa algoritmom.

Ko se ne moremo več misliti ločeno od Narave, moramo začeti razmišljati z njo.⁸²

⁸¹ Lorey idr., *State of Insecurity*.

⁸² Bourriaud, *Inclusions*.

Rudarjenje, kot so ga poznali v Fuggerjevih rudnikih, se je adaptiralo in preselilo v artefakte antropocena – grelnike, ki rudarijo za kriptovaluto, pozimi pa s svojo odvečno toploto ogrevajo stanovanje.

Vrednost, ki jo *zmajnajo*, pokrije stroške elektrike, ki jo porabijo.⁸³

Želja kapitalizma je, da abstrahira, zgladi in odpravi vse trenje, ki upočasnjuje izmenjavo.

V tem svetovnem redu se zgodi nekaj neprecenljivega – brez tehnoloških prostetik iz redkih kovin ne moremo več odpreti vrat avtomobila, brez fosilnega goriva, izčrpanega na drugem koncu sveta, ga ne moremo več vžgati.

Postajamo nemočni. Odvisni od povezanosti vseh krajev sveta z vsemi drugimi kraji sveta. Nemočni pred algoritmi, ki s svetlobno hitrostjo trgujejo z abstraktnimi vrednostmi, a z resničnimi posledicami na svet.

Okolje in infrastruktura se bosta vsak čas dokončno združila in človek bo izvisel iz sveta, ki bo tehnološko ter medmrežno večji od njega, nepremičen in neobvladljiv.⁸⁴

Naši največji izumi nas izdajajo.

Na začetku je bil splet obljuba, orodje, s katerim se bo človeštvo dokončno osvobodilo. Predstavljal je vse njegove najlepše manifestacije – znanje, svobodo govora in tako naprej. Ampak kot opazamo v enaindvajsetem stoletju, internet ne pripada ljudem.

Sanje skupnega prostora, prostora, ki bi ga zapolnjevali skupaj, je zamenjal promet, namenjen botom, reklamam in najpomembneje: totalnemu pogledu na vsako človeško dejanje.

Prostor, ki je obljubljal skupnost in zблиževanje ljudi, se je sprevrgel v prostor, kjer so ljudje zasledovani, nadzorovani, merjeni in analizirani, kjer je človeško delovanje zreducirano na podatke, ki informirajo večji stroj kapitalizma. Ta se iz človeškega delovanja na spletu uči, kako bolje izkoriščati apetite človeštva za gladkejši in učinkovitejši prenos kapitala.

⁸³ "Heatbit: Bitcoin-mining heater | Best space heater & air purifier 2024", pridobljeno 8. avgust 2025, <https://heatbit.com/?srsltid=AfmBOorTFTstCNgHggkRpJJqfmkC1Glj8My0k6TQhoGeRDyBpc2OuUFy>.

⁸⁴ Krašovec, *Tujost kapitala*.

Človeška spletna prisotnost in nezavedno, libidinalno, ki ga naša pozornost na internetu razkriva, je nova oblika nafte – neprecenljiva surovina, v ognju katere gori politično-finančni red sedanjosti.

Človek je v kapitalizmu bližje fosilnim gorivom, živini, oceanom, sončni svetlobi, gozdovom in koralnim grebenom, bližje vetrovom in plimovanju, bližje milijon let starim ostankom zoglenelih dreves kot pa algoritmom, ki brezbrizno trgujejo z vsemi nami, surovinami.

Človeštvo je vdano v ekonomijo, za katero človek ni več merilo.

To spoznanje naj nas zbudi iz antropocentričnega svetovnega nazora in postavi v koalicijo z vsemi drugimi bitji, za katere je sistem, ki smo ga ustvarili, enako slep.

Posameznik je v svetovnem redu enako podrejen ali nemočen kot živali, rastline, minerali, atmosfera – vse napada tehnofevdalni sistem, ki nima več zveze s človekom.⁸⁵

PREMOSTITEV

V novem političnem redu, v na novo vzpostavljenih razmerjih je človek premeščen iz centra sveta. Spet je premeščen iz centra, kar ostaja osrednji motiv človeškega bitja skozi zgodovino: prestavljeni v heliocentrični sistem, prestavljeni iz centra vesolja, prestavljeni v sistem evolucije, prestavljeni iz božje kreacije, prestavljeni iz lastnikov Narave v tiste, ki jo kataklizmično uničujemo, prestavljeni iz tistih, ki izkoriščajo surovine, v surovino, ki jo izkoriščajo umetna živa bitja, ki smo jih sami ustvarili.

Človeška zgodovina je zgodovina krčevitega iskanja dokazov, da smo v resnici v centru.

Da bi to dokazali, iščemo načine, kako čim boljše podjarmiti svet.

To nam ne uspeva najbolje.

Ironično:

iskanje centra nas meče iz centra.

Ali kot piše umetnostni kritik Nicolas Bourriaud v svojem delu *Inclusions*:

⁸⁵ Povzeto po: Bourriaud, *Inclusions*.

»Mislili smo, da živimo v muzeju in da smo njegovi kuratorji, ampak nenadoma smo ugotovili, da smo na odru, v gledališki predstavi, ki jo je napisal skrivnosten kolektiv, igra pa neprestano preseneča z izgubami, izginotji, počasno erozijo in nenadnimi izumrtji.«⁸⁶

Iskanje centra nas meče iz centra.

Iskanje moči nas vodi vse dlje in dlje od varnosti in preživetja.

Planet smo v tem iskanju pripeljali do skrajne točke.

ZANKE

V letih 2013 in 2014 sta glaciologa Johnny Ryan in Jason Box v okviru svoje znanstvene odprave *Dark Snow Project*, ki sta jo financirala s pomočjo množičnega financiranja (*crowdfundinga*), delila zaskrbljujoče letalske fotografije umazanega snega zahodnega dela grenlandskega ledenega pokrova.

Led je bil videti kot zorano polje, rjav ter razrit v vseh smereh, raztezajoč se kilometre in kilometre do obzorja in še dlje.

Na nekaterih fotografijah je led razpokan v plošče kot posušena glina na jezerskem dnu.

Led je temen, na njem so temni madeži.

Led ne sme biti tako temen.⁸⁷

Tisto leto so bili gozdni požari na visokih geografskih širinah močnejši kot kadar koli prej.

Veter je pepel in saje iz požarov v Sibiriji ter na kanadskih severozahodnih ozemljih prenesel na Grenlandijo.

Led ne sme bit tako temen.

Problem umazanega snega je v tem, da moti podnebno povratno zanko: albedo.

Albedo je merilo odbojnosti in se ocenjuje na lestvici od 0 % (vsa svetloba se absorbira) do 100 % (popolna odbojnost). Sveži sneg ima zelo visok albedo, do 90 %, zato je videti svetlo

⁸⁶ Bourriaud, *Inclusions*.

⁸⁷ Owens, *Dust*.

bel: svetloba se od njega odbija. Gledati naravnost v sonce ali gledati sveži sneg na sončen dan je bolj ali manj enako.

Ker je sneg tako odbojen, se sončno sevanje od njega odbija, kar omogoča, da se ohrani več snega – smo v zanki, pozitivni povratni zanki –, ker lahko nato pade svež sneg, kar obnovi količino odbite sončne svetlobe, zaradi česar so temperature lahko nižje, kar omogoča, da se več snega posede in se ne tali, kar ohranja hladno okolje; nato lahko spet pade svež sneg, kar obnovi količino odbite svetlobe, zaradi česar so temperature lahko nižje in tako naprej.

Temnejši led ali umazan sneg pa absorbira več sončne svetlobe in se segreva – smo v negativni povratni zanki –, zato se sveže zapadli sneg tali, namesto da bi se posedel, in tako ostaja površina ledu enaka, še vedno temna ter zato vztrajno toplejša.

Povratne zanke se nalagajo na druge povratne zanke v izredno zapleteno medsebojno povezavo. Vsak mehanizem se stopnjuje in hkrati vpliva na ostale sisteme: segrevanje in taljenje se pospešujeta, zaradi česar se ledene plošče in vsi zemeljski sistemi, ki so z njimi povezani, približujejo ekološkim kritičnim točkam. Vedno bližje so možnosti propada brez možnosti vrnitve.⁸⁸

Človeka pretrese globoko presenečenje, ko se za trenutek zave povezanosti vseh sistemov. Kaotične povezanosti vseh sistemov, za katere se zdi, da jih ne bo mogel v celoti nikoli zares razumeti, kaj šele nadzorovati.

Ampak človeštvo se uničujoče moči *loopov*, zank, v 21. stoletju vse bolj zaveda. V stik z zankami prihaja na raznorazne načine.

Na primer, ko se je leta 2001 v luči *Mad cow disease* izvedelo, da govedo hranimo z ostanki goveda, da ribe hranimo s prahom iz rib.

Drugi tak šok je bila ekonomska kriza leta 2008, ko so se banke ujele v svojem mehurčku.⁸⁹

Albedo.

Topleje je, manj CO₂ sprejmejo oceani.

Topleje je, več CO₂ se sprošča iz permafrosta.

⁸⁸ Prav tam.

⁸⁹ Bourriaud, *Inclusions*.

Topleje je, pogostejši so gozdni požari, manj je dreves, ki skladiščijo CO₂.

Topleje je, manj uspešni so filoplanktoni v presnavljanju CO₂.

Zanke v nas sprožajo zavedanje zaprtosti sistema.

Zaprta sistema pa sproža globoko klavstrofobijo.

Ponovno obujene sanje po osvajanju vesolja niso naključne.

Želimo izstopiti iz teh zank.

Želimo svet, ki nas ne drži za odgovorne.

Zanke so dokaz za manko zunanosti.

Zanke so dokaz, da živimo svet, ki se hrani sam s seboj, da možnost, da bi izstopili, ne obstaja.

Bolj ko v svetu delujemo totalno, manjši je svet. Bolj totalno posegamo v svet, manj možnosti imamo, da bi stopili kamor koli VEN.

Globalno segrevanje nas sooča z dejstvom, da se v resnici hranimo sami s seboj.

Zanke so osrednji motiv antropocena. So naša najbolj akutna realnost, za katero ne moremo drugače kot s šokom spoznavati, da je povsod.

Zanke so zapisane v naš jezik.

Mar ni postmodernizem ravno to – zanka?

Samoreferencialen in vse bolj citirajoč?

Brez perspektive, s katero bi lahko videli kakršen koli VEN?

Zanke so zapisane v našo vero.

Mar ni neoliberalizem ravno to – zanka?

Maligno kancerogen in vse bolj totalizirajoč?

Brez perspektive, s katero bi lahko videli kakršen koli VEN?

Postmodernizem citira pojme postmodernizma, dokler se ne prenapolni in zaduši v svoji metatekstualnosti.

Neoliberalizem zanika eksternalije, dokler se ne zaduši v svoji prenapolnjenosti.

Zanke so naša resničnost, naš pojmovni svet, ki bo trajal, kot lahko prozaično deklariramo, dokler ne bo nastopilo novo (umetniško) obdobje – obdobje, ki se bo ukvarjalo z ZUNANJOSTMI. Obdobje, ki se ne bo ukvarjalo z užitkom ob avtoreferencialnosti, ki ne bo osnovano na dokazovanju pismenosti o notranjosti, ampak se bo zavzemalo za pismenost vsega drugega.

Politični sistem, ki se ne bo ukvarjal z dokazovanjem svoje primernosti, ampak bo osnovan na dokazovanju preživetja samega na sebi.

To obdobje bo vzniknilo iz potrebe po spekulativnih resničnostih, tujih in zunanjih svetovih.

To obdobje bo posledica potrebe po novih objektih, ki bodo izkazovali svojo in pogosto nam nedostopno voljo.

To obdobje bo zaničalo teleologijo, ki nas je pripeljala do zdaj.

Začeti moramo polagati temelje za to novo obdobje.

Temelje, ki jih lahko zgradimo zgolj z iskanjem drugačnih svetov, drugačnih diskurzov, z opevanjem novih animizmov in z zanikanjem antropocentričnih totalnosti.

Pogled moramo obrniti iz kupa človeških zgodovinskih smeti v svetove, ki so izven človeškega sveta.

Vse, kar je človeški svet, je hkrati nekaj, kar ni.

Ko to prepoznamo, se začne naše programske sprijaznjenje s padcem iz centra.

SUBLIMNO

Živimo v času postopnega potapljanja v totalno sublimno doživljanje sveta.

Če smo nekoč čutili sublimno, ko smo na primer opazovali slap ali nenavadno kataklizmično deževje, se danes čudno zdrzemo ob vsaki najmanjši spremembi v podnebjju.

Izgleda, da nas svet, ki je izven nas, že ves čas preganja.

Da je svet izven nas ves čas že tu. Pred njegovo kompleksnostjo pa smo praktično nemočni. Lahko jo opazujemo in razumemo, ampak hkrati vemo, da tega ne zmoremo v celoti. Kot da ob kompleksnosti vsega naše kognitivne zmožnosti zatajijo.

Vemo, da varnega mesta opazovanja ni več.

Nemogoče je preprosto kramljati o podnebnju, nekje zadaj se ves čas smuka nek spekter.

Prevzamejo nas tesnoba, groza in nekakšna zmedenost, ki služijo za preoblikovanje našega odnosa do narave ter odpirajo novo dialektiko med tujim in znanim.⁹⁰

Zdi se, da se je sublimno preselilo iz Narave. Da smo v tem dialektičnem odnosu ne več samo z Naravo, ampak tudi s samimi seboj, s posledicami, ki smo jih povzročili svetu, in z globalnim arhivom, ki smo ga oblikovali.

Z različnimi objekti, s katerimi smo soočeni, vstopamo v dialektiko vplivanja.

Konflikt, ki se nam razpira, je konflikt med objekti, ki smo jih ustvarili in sedaj vplivajo na nas, čeprav jih v resnici ne moremo videti.

Zdi se nam, da moramo nekaj ukreniti, da bi lahko »rešili svet«, ampak vsak poskus, ki ga opravimo, se zdi v primerjavi s tem, kar smo sprožili, ničev.

Kako lahko »rešimo svet«, če smo tako neznatni, hkrati pa so ravno naša neznatna dejanja planet potisnila na rob preživetja.

Statistično gledano nič, absolutno nič, kar je v življenju naredil posameznik, recimo vžgal avto, na svet ni imelo nobenega bistvenega učinka.

Na svet so bistveno vplivale milijarde vžigov avtomobila in milijarde primerov, ko je nekdo zakuril premog.⁹¹

Vse to se je namnožilo v hiperobjekt, ki ga ne morem videti, toda vem, da je hkrati tukaj.⁹²

⁹⁰ Ware.

⁹¹ Timothy Morton, *All Art Is Ecological*, This extract published in Penguin Books, Green Ideas 3 (Penguin Books, 2021).

⁹² Hiperobjekti so fenomen, ki ga je opisal Timothy Morton. So entitete, ki so tako razpršene v času in prostoru, da jih ni mogoče v celoti zaznati ali zajeti z običajnim človeškim doživetjem. Gre za fenomene, kot so podnebne spremembe, radioaktivnost ali plastični odpadki, ki kljub svoji vsesplošni prisotnosti kot celoviti objekti ostajajo nedoumljivi. Hiperobjekti presežejo lokalne okvirje, njihove posledice se raztezajo prek posameznih trenutkov ali krajev, kar pomeni, da jih lahko doživljamo le delno, v fragmentih in posrednih učinkih. Zaradi svoje

Hiperobjekti sprožijo, da nismo več prepričani, kje smo.

Globalno segrevanje, kapitalizem, digitalni oblak, *great pacific garbage patch*.
So in niso hkrati. Lahko čutimo njihove posledice, ampak jih ne moremo videti.
Govorijo nam, da se svet izmika našim zmožnostim, da bi ga v celoti razumeli.

Svet je poln stvari, ki so. In niso.

Svet smo sami napolnili s spektri, čeprav nismo več verjeli v duhove.

Živimo v času postopnega potapljanja v totalno sublimno doživljanje sveta.

Prevzameta nas lepota in užitek tega bazena zgodovine, ki daje občutek, da nam bo, ko začnemo gledati vanj, omogočil nekakšen uvid v svet.

Uvid v to, kako smo oblikovali svet, ki ga živimo. Morda nam bo celo uspelo videti nekakšen zgodovinski vzorec, ki je bil do sedaj spregledan, morda bomo prišli do kakšnega odgovora.

Stojim pred ogromnim kupom smeti, pred ogromnim kupom smeti na smetišču.

Pred s soncem osvetljenim kupom smeti se vidi črna silhueta mojega telesa, ki se kot v animiranem filmu pred menoj dviguje v vrtohlave višine. Preseže oblake, kamera se z elastično igrivostjo in v ritmu, s katerim ilustrira mojo majhnost v primerjavi s tem kupom, vertikalno dviguje.

Kaj naj naredim?

Na nek način sem nemočen, ampak ne želim biti nemočen.

Naj začnem premikati kos po kos?

Kam z njimi?

Kam z njimi, ki so ujeti v končnost sveta?

Dobro.

Premaknem kos.

In za njim še en kos.

kompleksnosti in razpršenosti postavljajo pod vprašaj tradicionalne načine mišljenja o predmetnosti, okolju in času ter zahtevajo nov pristop k razumevanju sveta in naše vloge v njem.

Več o hiperobjektih v: Timothy Morton, *Hiperobjekti: filozofija in ekologija po koncu sveta*, ured. Luka Omladič, prev. Katarina Rotar, with Blaž Mazi, Zbirka Krt, 186 (Krtina, 2018).

*

Brezbrižnost kmeta do Ikarja, ki za njegovim hrbtom pada z neba.

Brezbrižnost množice, ki gleda križanje.

Brezbrižnost španskih vojakov, ko ropajo in pobijajo Flamce.

Brezbrižnost slepih, ki jih vodi slepec.

Brezbrižnost kvartopircev do časa, ki mineva.

Brezbrižnost boga do smrti.

KAKO SMO PRIŠLI DO SEM III.: MUTACIJE

GENIJ

Na spletu lahko najdemo posnetek Picassa, ki na od zadaj osvetljeno ploščo z elegantnimi potezami riše eno izmed risb, značilnih za svoje poznejše obdobje.

Posnetek je fascinanten, saj bolj kot Picassovo delo razkriva trud, ki je vzpostavljen okoli genija.

Picasso z razgaljenim torsom, okoli njega stoji ekipa, njegovi oboževalci/snemalci.

Picasso riše.

Picasso kadi.

Watch Picasso Make a Masterpiece.

Kamera snema tako umetnika kot njegovo delo.

Tekom posnetka se režiser s Picassom pogovarja o količini filmskega traku, ki je še na voljo, nekaj v smislu: »Pohiti, goljufal sem in sem ti uspel pridobiti še nekaj časa, ampak pohiti.«

Z distanco današnjega pogleda, ki izhaja iz kulture, ki se na vse pretege trudi svoja izhodišča iskati v antipatriarhalnem, dekolonizirajočem vključevalnem diskurzu, je izjava režiserja tista, ki razkriva mehanizme genija.

Genij je zmerom ustvarjen za nazaj, genij je odločitev kulturne produkcije, katero izmed mutacij v razvoju umetniških manifestacij bo označila za najbolj profitabilno. Ko se ta odločitev kulturne produkcije zgodi, se rodi zgodovina, ki obožuje, privzdiguje in prilagaja pravila sveta, da ta afirmirajo manevriranje subjekta, prekvalificiranega v objekt »genij«.⁹³

»Goljufal sem in sem ti uspel pridobiti še nekaj časa.«

Zakaj imamo tako radi mit genija?

Kulturna produkcija kapitalizira obdobja za nazaj, ki so zbrana v revolucionarni manifestaciji posameznika, ki je »več od nas«.

Njegova unikatnost vpliva upanje v človeško vrsto. Še smo zmožni presežkov, ne vsi, ampak med nami so še osebe »*sacre*«, ki se borijo za integriteto našega smisla.

⁹³ V izogib polemiki: pričujoče besedilo ni kritika Picassa niti njegovega dela. Besedilo je usmerjeno v analizo zgodovinske sledi, ki polni YouTube, naslovljene »Watch Picasso Make a Masterpiece«.

Umetnost izbere genija, ker njegov obstoj legitimira tako umetniške mutacije, ki so pripeljale do njegovega dela, kot tiste, ki iz teh tendenc izhajajo.

Z genijem vsi profitiramo.

Geniji legitimirajo vse naše majhne trude.

In zato verjamemo vanje.

Problem genija pa temu navkljub ostane.

Genij zasenči kompleksno naravo evolucije umetnosti / diskurza.

Ta je neopazna, poteka neprenehoma, toda vidimo jo lahko šele, ko preteče dovolj časa, da se je nekaj spremenilo. Vsako delo doprinese fragment k nepregledni množici razvoja.

Zgodovina se ne odvija po korakih, ampak neopazno polzi, dokler ne spolzi dovolj, da smo zmožni opaziti prehojeno razdaljo.

Genij, ki ga »izberemo«, da legitimira to polzenje, nam paradoksalno onemogoča gledati v to kompleksnost, v prepletanje idej in vplivov.

Ideja genija nam sporoča, da so nekateri ljudje zmožni videti velike vizionarske korake v prihodnost.

Genij je svetilnik v megli povprečnosti.

I think we get the jist ...

Če prevprašujemo genija, lahko prevprašujemo tudi širše razumevanje dogodkov v zgodovini. Noben zgodovinski prelom se namreč ni zgodil izolirano.

Govorimo lahko zgolj o pretakanju.

Dovoljšna nabrana volja pripelje do naelektrenosti, ki se sproži kot revolucija, ki pa ni nikdar izolirana.

Družbene spremembe se dogajajo kot polzenje.

Svet, v katerem živimo, ni binaren, ne deluje v stopnjah, ampak je neberljivo kompleksen. Je kot pretakanje neskončne množice volj, ki potiskajo mutacije, ki pa so vidne šele za nazaj.

Lahko bi rekli, da je svet spektralen.

Enako kot je spektralna identiteta.

Kot so spektralna prepričanja o svetu.

S tem ko verjamemo v mit genija, si zastiramo pogled pred kompleksnostjo sveta.

Zakaj?

Ker se te kompleksnosti bojimo?

Ker nas hromi kaotičnost arhiva, njegova neusmerjenost, njegova odsotnost stališča, njegova nehierarhičnost?

Nas arhiv morda hromi, ker nam govori o nekem neznosnem dejstvu sveta: da je ta za nas nedostopno kompleksen?

Svet je v resnici serija vzrokov in posledic, ki jih mešajo silnice naključja. Svet se torej kaže kot mutacija, kot stičišče volje in naključij.

Krhko povezano zaporedje dogodkov, neskončna množica trenutkov v ravno pravšnji konstelaciji, ki proizvedejo naslednji niz posledic, ki postanejo vzrok za spet naslednji niz, ki pa v svoji kompleksnosti zrastejo v nekaj onkraj vzroka in posledice. Nekaj neberljivega.

Da bi se pred tem zaščitili, zaporedje dogodkov odvedemo kot nekaj banalnega ali naključnega, nejasnega ali pa celo negiramo njegov obstoj. Svet želimo razumeti.

Čeprav se sile poznega kapitalizma trudijo, da bi sedanost prikazale kot neizbežno politično strukturo, je ta v svoji osnovi le posledica neizmerljivega niza banalnih in nenačrtovanih trenutkov.

In v tem se skriva miselni skok: spremeniti sedanost je neizmerno krhko.

Veliki dogodek ne obstaja, nikdar ni obstajal, vedno so obstajale samo mikromutacije.

Vse svetovno gibanje je zgolj gibanje majhnih, neopaznih premikov evolucije, ki bolj ali manj polzijo k nekim približno začrtanim ciljem.

Geniji so določeni za nazaj.

Kot ni mogoče zaobjeti vsega, kar bi lahko kategorizirali kot vplive na umetnost, kot je nemogoče razumeti vse, kar konstituira posameznika, je nemogoče popisati vse poteze, ki so pripeljale do kulminacije, ki se zgodi v politični sedanosti.

Geniji so določeni za nazaj.

Ker teh nadobsežno velikih mrež nismo zmožni zaobjeti / razumeti / popisati, si pomagamo s fiksnimi točkami prelomov (in oseb), v katerih se ti prelomi materializirajo.

Takšna okrajšava nam omogoča, da zgodovino razumemo kot skupek nekaj logičnih točk, ki vplivajo druga na drugo in so v bolj kot ne logičnem zaporedju.

Rezultat tega so sedanjost in smisli, ki jih pripisujemo svojim življenjem.

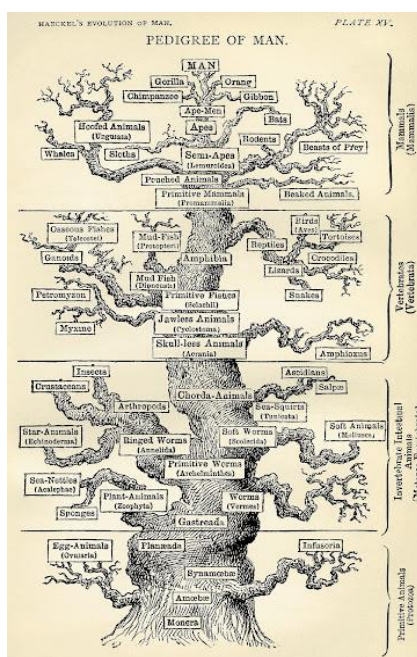
Čeprav je ta misel kontraintuitivna, ni v našem razumevanju družbene konstrukcije sedanjosti nič preciznega.

Kot je neberljiva evolucija živali, ki je zmerom razumljena le približno in so njene stabilne točke zmerom le posplošitev, je neberljiva konstrukcija sedanjosti.

SIMBIOGENEZA

V zgodovini teorije evolucije smo priča enakemu spopadu med patriarhalno tradicijo in feminističnim odpiranjem polja kot v humanizmu ter umetnosti.

Kar se začne z idejami o *naravnem boju*, spopadu za preživetje, krvoločni in »kapitalistični« logiki naravne selekcije, se v 20. stoletju z nastopom teoretičark, kot sta Lynn Margulis ali Donna Haraway, obrne v novo razumevanje evolucije, ki temelji na simbiogenetičnem sodelovanju vseh udeležениh v več-kot-človeškem svetu.



Haecklovo drevo življenja

Biologija se je za razvrščanje in urejanje živih bitij stoletja zanašala na poseben niz metafor – na lestve in drevesa.⁹⁴

Takšne metafore prikazujejo življenje kot počasno, a neizprosno vzpenjanje po stopnicah bitij, na vrhu katerih je človek kot najnaprednejše bitje.

To je dediščina hierarhičnega razumevanja življenja, ki razume »napredek« kot linearno gibanje od tako imenovanega preprostega k zapletenemu.

V ta dispozitiv se zapletamo na dnevni ravni.

Obsedenost z napredkom odreja naše življenje. To je podedovan patriarhalni način gledanja na svet, ki nad vse postavlja napredek.

Produktivnost raste.

V drugi polovici dvajsetega stoletja so nove tehnologije omogočile opazovanje ne le morfologije organizmov, temveč tudi njihovih genov. Razvoj verižne reakcije s polimerazo (PCR) in sorodnih tehnologij je biologom omogočil opazovanje zaporedij DNK in RNK ter gradnikov beljakovin in nukleinskih kislin v genomih organizmov.

Takšne tehnologije so uvedle novo vrsto informacij, na podlagi katerih lahko znanstveniki rekonstruirajo odnose med organizmi. Razporejanje in kvalificiranje ni več omejeno na morfološke lastnosti, zdaj se uveljavlja s primerjavo molekularnih podatkov, ki so na voljo z analizo nukleotidnih zaporedij proteinov, ki so skupni izbranim organizmom.⁹⁵

Čeprav je »podobnost« še vedno enota, ki se uporablja za združevanje in razvrščanje organizmov, so teoretični okviri za razmišljanje o teh odnosih vse zapletenejši.

Pojmi sorodnosti so vse bolj niansirani.

Človek se ni razvil iz opice, temveč sta se človek in opica zaradi nenehnih sprememb vseh organizmov razvila iz skupnega prednika.

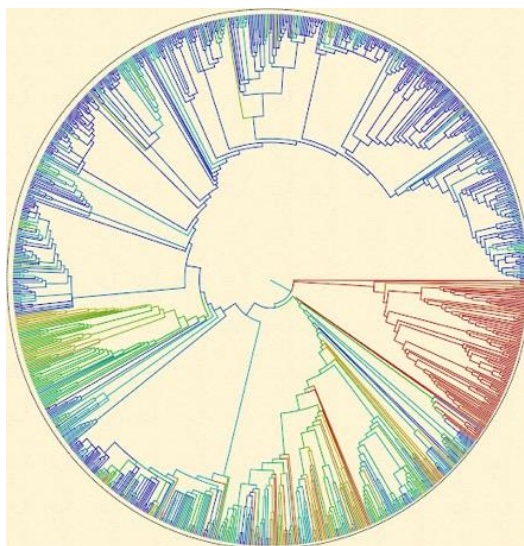
Molekularni podatki rušijo filogenetsko drevo.

⁹⁴ *Arts of Living on a Damaged Planet.*

⁹⁵ Prav tam.

Ne le, da krepijo dekonstrukcijo teleoloških elementov pri razumevanju procesov v evoluciji, temveč tudi dokazujejo, da je evolucija sama neusmerjena in nepredvidljiva.

Glavnate meduze nas lahko o evoluciji učijo po drugačnem ključu. Evolucija ne poteka nujno od preprostega k zapletenemu.



Sodobna vizualizacija »drevesa« življenja

MORSKE SPUŽVE IN GLAVNATE MEDUZE

Znanstveniki so sklepali, da so morske spužve zaradi svoje čudne, nekompleksne in primitivne gradnje eni izmed najstarejših dedičev življenja, ki jih imamo.

Sklepali so tudi, da so nasprotno glavnate meduze kompleksnejša in evolucijsko novejša bitja.

Ker je organizem kompleksnejši, je moral nastati kasneje in nam je zato tudi sorodnejši.

Ampak DNK-analize so pokazale ravno obratno.

Meduze so v primerjavi z morskimi spužvami starejša bitja in so genetsko bolj oddaljene od ostalih življenjskih oblik.

Evolucija ne deluje nujno linearno, od preprostega h kompleksnejšemu, ampak po potrebi naključno.

Evolucija je v življenjskih linijah, ki so oddaljene od človeka, verjetno ustvarila kompleksne prilagoditve, ki ostajajo neodkrite, ker na te živali z antropocentričnega vidika gledamo kot na najnižje in najprimitivnejše stopnice namišljene evolucijske lestve, zaradi česar jim ne namenimo prostora za iskanje evolucijskih spoznanj.

Empirični svet je vedno bolj čuden, kot bi si predstavljali.

Vse, kar je živo, nosi v sebi sedimente zgodovine. Življenje je štiri milijarde let spomina, nabranega v vsakem telesu, v vsaki celici.

Da lahko mislimo, moramo aktivirati mitohondrije, celične organele, ki so bili nekoč samostojna bitja, dokler jih niso naši enocelični predniki vključili v svoje telo in skupaj z njimi ustvarili energetska tovarna.

Tkivno strukturo možganov je iznašla linija spužev.

Palec je inovacija primatov.⁹⁶

Evolucija je sistem, večji od nas, ki skrbi, da življenje obstaja in ostaja.

Svet ni urejen hierarhično.

Ne premika se proti nekemu cilju, ampak se pretaka po spektrih preživetja.

Kot sodobna biologija relativizira sisteme hierarhij, v katere smo verjeli, tako kvantna fizika ruši naše razumevanje prostora-časa.

NESTABILNOSTI

Nestabilnost najosnovnejših delcev je v diskurzu med Heisenbergom, Schrödingerjem, Bollom, Einsteinom, de Brogliem, Oppenheimerjem (in tako naprej) proizvedla globoko krizo samega diskurza.

Kako lahko kar koli sploh zares trdimo, če je naše zavedanje ne-vedenja vse globlje in globlje. Bližje pogledamo neko stvar, manj razumemo svet, v katerega smo pahnjeni.

Večji je globalni arhiv znanja, manj razumemo svoje odnose s svetom.

V 20. stoletju se je enako zgodilo v matematiki in jezikoslovju.

⁹⁶ Morizot, *L'inexploré*.

Filozofijo zatresejo relativnostne lege, kulturne študije, kritična teorija, nič več ni univerzalnega, govorimo o partikularnem in relacijskem.

Enako nestabilnost v umetnosti doživimo s postmodernizmom.

Nič več ni stabilno, vse trepeti.⁹⁷

V sedanjosti se še vedno poskušamo opredeliti do te shizme realnosti, ki smo jo podedovali od 20. stoletja.

Pri vsem tem izgleda, kot da ni nekakšnega nauka niti navideznih izpeljav.

Vse, kar je, je opomnik nestabilnosti in valovanja.

Vse je *in flux*.

In to je glavni nauk. Do neke večje resnice nekje zadaj ne moremo dostopati, ker ne obstaja.

Vse, kar je, je na površini in ta površina je projicirana na večjo površino, kot jo lahko vidimo.

Ko torej gledamo posnetek Picassa, kako elegantno slika in preliva forme na osvetljeni površini, morda ne gledamo genija pri delu, kot bi sklepali glede na kontekst posnetka, ampak bolj umetnika v neki situaciji naključja.

Alfa samec, ki v svojem trenutku uživa evolucijsko nadmoč.

Ta moč je posledica nekaj stoletij trenutkov.

Nekaj vladarjev, nekaj teoretikov, nekaj papežev.

Ki svoj imperij zgradijo na osnovi nekaj drugih piscev, vladarjev, nekaj osvajalcev in nekaj generalov.

Ki izgradijo svoj vpliv na nekaj trenutkih poljedelstva.

Vse skupaj ni nič več kot poizkus v evoluciji.

Naključna variacija zgodovine, milijard let preverjanja načinov življenja na planetu, filogenetsko drevo planeta pa se širi in krči kot pljuča.

Življenje samo je ogromen eksperiment z življenjem. Nikdar ne bomo mogli v celoti razumeti, kaj točno odreja cilj biodiverzitete, ki se pojavi in izgine ter spet pojavi.

Preživetje samo je nestabilno.

Zgodovinski vzorec nam govori, da nikdar nič ni bilo sveto.

Zemlja je doživela pet obdobj množičnega izumiranja.

V prvem izumrtju (pred 443 milijoni let) je izginilo 83 odstotkov vsega življenja v morju.

⁹⁷ Morton, *Hiperobjekti*.

V drugem (pred 360 milijoni let) so izginile tri četrtine vsega življenja na Zemlji.

V tretjem (pred 248 milijoni let) je izumrlo 96 odstotkov vseh živalskih vrst.

48 milijonov let pozneje, v četrtem izumrtju, je zaradi vpliva podnebnih sprememb in padca asteroida izumrla polovica takrat živečih vrst.

Zadnje, peto izumrtje, je zaznamovalo izumrtje dinozavrov.⁹⁸

Sedaj živimo v času šestega izumrtja, ki ga je sprožil človek.

Ali lahko na merilu, ki prerašča posamezno življenje, posamezno stoletje, posamezno tisočletje, posamezen eon, še govorimo o volji?

Ali morda čas volje ljudi, vladarjev, oblastnikov, filozofov zvedeni v programe?

Ne postanejo volje ljudi v geološkem času zgolj drobni (četudi bolj sofisticirani) preživetveni nagoni, ki se sprožajo, da preverjajo možni način sobivanja v svetu, za katerega se izkaže, da je *unsustainable*?

Ali nas to reducira na behavioriste?

Ali postajamo evolucionisti deterministi?

Ali pa gre za sistem življenja, ki se poigrava z naključjem, ki ga odreja iskanje čim boljšega preživetja živih bitij?

Če se poglobimo v to miselnost, ali je še sploh vredno premišljevali kapitalizem? Kako se zadržati, da nas ne prevzameta defetizem in cinizem?

Zakaj razmišljati o merilih in teleologiji, če je pred nami podoba: ura in kazalci so nekaj trenutkov pred polnočjo, ko se v *deep time* šele pojavi človek?

Morda zato, ker nas razmišljanje na tej skali opominja, da čeprav smo izjemno drobni, smo temu navkljub trenutno glavni akterji, ki ne uničujejo samo svojega preživetja, ampak preživetje vseh oblik življenja.

Mar ni to bizarno merilo, nekaj, kar nas sooči z globokim dvomom v naša dejanja?

Ali smo prepričani, da je evolucionisti cilj človeka, da cel planet potisne na rob preživetja?

Če to ni cilj, zakaj potem to početje?

In če ni nečesa, kar bomo dosegli, ko dosežemo neko točko razvoja? Katero?

Zakaj sploh ta gonja?

Ali je bilo kadar koli vredno?

⁹⁸ Thomas Halliday, *Otherlands: A World in the Making* (London: Penguin Books, 2023).

Ali je bilo sploh kdaj vredno iztrebiti drugo živalsko vrsto zaradi dobrobita, ki smo ga kot posamezni delavec v vse prekarnejši situaciji dobili?

Ali je bilo kdaj zares vredno izkoristiti naravne vire in vzpostaviti nehumane delovne pogoje za neko dobrino?

Kaj je to, za kar je bilo vredno performirati napuh in biti osrednje bitje sveta, čeprav smo na njem le trenutek?

Glede na ta merila nekaj ni tako, kot bi moralo biti.

Četudi razumemo, da nismo izvzeti iz sveta, si želimo verjeti, da ima človeštvo nek večji smisel.

Izredno težko se je otresti te navade.

Konec koncev nam vse govori, da svet pogojujemo ravno mi.

Ljudje in ne delfini smo izumili parne stroje in črpali nafto.

Ljudje smo zgradili avtoceste in letala in izumili medicino in glasbo in umetno inteligenco.

Vendar: a je to zadosten razlog, da bi se imeli za posebne?

V imenu česa se ima smisel imeti za posebne?

V imenu napredka? Varnosti? Preživetja?

»Cilj evolucije je vendarle čim *boljše* preživetje vrste.«

Ponovno smo ujeti v starih načinih mišljenja.

Mislimo, da je napredek nekaj inherentno dobrega.

Ljudje smo spregledali odgovornost našega delovanja na svet, na druga živa bitja.

In sedaj živimo svet, ki se povračalno vrača kot testament naše odgovornosti.

In zato se lahko imamo za posebne, ker imamo kokreten destruktiven vpliv na svet.

Napredek.

Na luni so po misiji Apollo ostale radioaktivne snovi.

Okoli Zemlje kroži krog smeti.

Okoli Zemlje kroži tehnosfera satelitov.

Osvajanje vesolja je povzročilo izumrtje somračnega obmorskega vrabca (*Ammodramus maritimus nigrescens*) zaradi množičnega škropljenja z DDT v okolici vesoljskega objekta NASA.⁹⁹

Četudi razumemo, da nismo izvzeti iz sveta, želimo verjeti, da ima človeštvo nek večji smisel.

BINARNOST

»Vsi ljudje so rojeni ali Aristotelijanci ali Platonisti,«¹⁰⁰ Borgesova priljubljena izjava, ki svet deli na dvojne miselnih dispozitivov. Vsa zgodovina misli se deli na dvojne vej, ki se počasi razvijeta v različne specializacije.

Če se prepustimo *deep timeu*, lahko spolzimo še globlje v sanjarjenje.

Vsa umetnost je posredno povezana s prvimi stenski poslikavami, prvimi poskusi glasbe in pripovedovanja zgodb.

Na eni strani je *mitizacija* človekovega mesta v naravnem svetu in na drugi strani *želja po razumevanju* človekovega mesta v kozmični drami.

Benjamin nekje, ko govori o revoluciji, pozove, naj namesto da gredo vsi na protest z vlakom, vsi raje izstopijo iz vlaka.

Revolucija ni v nasilju, ampak v ugotovitvi, da obstaja drugačen model ali vsaj drugačno razumevanje modela, v katerega samoumevnostih se gibljemo.

Pred petimi milijoni let je na najjužnejši obali Afrike, približno dvesto kilometrov od Cape Towna, nastala jama, ki so jo z udarjanjem ob kamen ustvarili valovi.

V jami so arheologi našli skulpture, vrezane v oker, stare več kot sedemdeset tisoč let, z vgraviranimi oznakami v oblikah diamantov.

To so najzgodnejši primeri abstraktne upodobitve, ki jih poznamo.

Prav tako so našli še en svetlejši kos kamna.

Na njegovi površini je najstarejša risba, nastala s človeško roko.

Stara je triinšedemdeset tisoč let.

Devet rdečih črt, ki se križajo.

⁹⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Dusky_seaside_sparrow.

¹⁰⁰ Jorge Luis Borges in Adolfo Bioy Casares, *Izbrana dela*, ured. Andrej Blatnik idr., prev. Marjeta Drobnič idr. (Cankarjeva založba, 2000).

DRUGO TELO

Ali lahko izstopimo iz pojmovnega sveta, v katerem živimo?

Če to želimo, se moramo sprijazniti s tem, kako razumemo življenje samo.

Življenje, kot ga razumemo, od nas terja, da svojo živost neprestano kažemo. Za svoje kazenje bivanja se krvoločno borimo – temu rečemo preživetje.

Nastanimo se v stalnih bivališčih, obdanih s polji. Odženemo plevel in škodljivce.

Izboljšamo koruzo, napolnimo pašnike z vodljivimi živalmi in na koncu sezidamo vedno višje zidove.

Biti živ je večje od časa, v katerem smo živi, in tega se zavedamo:

moje telo bo živo še zelo dolgo po tem, ko se ga ne bom več zavedal.

To, kar sem jaz, ni samo kratek trenutek, v katerem imam ime. To, kar sem, me bo preživelo. Preživelo me bo kot razgrajevanje mojega z antibiotiki prežetega telesa v organski prsti; kot večno vztrajanje kromiranih delov mojega avtomobila.

Ostanki in podaljški mojega telesa bodo vztrajali še dolgo po tem, ko bom jaz izginil.

Moje življenje bo vplivalo na Zemljo še dolgo po tem, ko mene ne bo več.

Kljub temu da tega še ne dojemam scela, se prebujam tudi v svoje Drugo telo.

Moje prvo telo je prostor, v katerem živim, omejen z mojo kožo.

Drugo telo pa je veliko večje, je moja vpetost v razmerja med vsemi stvarmi. To telo je v stiku z mojimi posledicami na svet, katerih vpliv je večji, kot bi si lahko predstavljal.

Drugo telo pomeni, da sem povsod.¹⁰¹

Ko enkrat vžgem svoj avto, je to statistično nepomembno, toda ko to dejanje stopnujem tolikokrat, da obsega milijarde obratov ključa in milijarde ton premoga, se nekaj spremeni. Kot pripadnik tega množstva nosim odgovornost.

¹⁰¹ Daisy Hildyard, *The Second Body* (Fitzcarraldo Editions, 2023).

Kot ostali ljudje ne čutim, da bi bilo v mojem ekstravagantnem življenju nekaj, kar bi lahko bilo v resnici uničujoče. Kaj sploh je uničenje?

Posamezna riba, ki umre, še ni uničenje.

Cela ribja vrsta, ki izumre, še ni nujno uničenje.

Kdaj prestopim mejo in začnem govoriti o uničenju?

Nekje se namreč mora zgoditi ta prestop.

Moje delovanje je statistično nepomembno, a vendar sem del celote, ki povzroča uničenje.

Hrum avtoceste se razširja onkraj njenih vozišč. To je moje drugo telo.

Posledice industrije se ne ustavijo na načrtanih mejah industrijskih con. Tudi to je moje drugo telo.

Drugo telo nam dokazuje, da prostor ni takšen, kot se zdi; je manjši, kot se zdi.

Drugo telo nam to dokazuje kot občutenje – živeti v svetu je nenadoma neizmerno klavstrofobično. Zakaj? Ker so razmerja med vsemi stvarmi v resnici dosti bolj čudna, kot smo do sedaj želeli verjeti.

Stvari, za katere smo mislili, da so velike, so postale manjše od svojih delov.

Podnebje je, na primer, manjše od vremena. Vreme je le del podnebja, vendar hkrati veliko več kot samo del.

Dež je za ptico kopel.

Za krastače je dež ribnik za drstenje.

Za nas pa mogoče samo nežno trepetanje na roki.

Podnebje ustvari vreme, a vreme preseže podnebje, enako kot človek ustvari politični sistem in ta ga preseže.¹⁰²

Bližje kot pogledamo v neko stvar, več je podrobnosti, ki jih lahko vidimo: v centimetru je enako veliko točk kot v celem prostoru.

Vse manj čutimo, da razumemo svet, in hkrati vse manj razumemo, kdo smo mi v svetu. To nam govori, da med nami in svetom v resnici ni meje.

¹⁰² Segment o izstopu iz centra kot pogoju za preživetje zemeljskih sistemov povzemam po: Morton, *Dark ecology*.

Ne moremo neposredno pokazati, kje se začnemo in kje končamo, o ker se v resnici raztezamo v prostor okoli sebe.

Kaj potem sploh smo?

Obstoj je zanka. Vse se vrača iz vseh točk nazaj v vse točke, včasih razvidno, včasih nerazvidno. Takšna je ureditev sveta.

Vtaknem ključ v vžigalnik svojega avtomobila in vzvratno zapeljem s parkirišča. Peljem se po cesti in svetloba žari skozi listje ter trepeti po armaturni plošči. Z vsakim pospeševanjem po avtocesti nad menoj bdi možnost, da se bo to pospeševanje slej ko prej spremenilo v zaviranje. Ne nujno moje zaviranje, morda zaviranje nekoga drugega, nekaj kilometrov stran, morda nekaj tisoč kilometrov stran. Morda niti ne na enem samem kraju.

V tem nerazumevanju sem povezan in enakovreden vsemu drugemu na svetu.

Kako potem misliti svoj vpliv na svet? Vemo, da smo del globalne katastrofe. Verjetno smo z njo povezani veliko bolj kot meduze ali računalniki. Delujemo s pomočjo bitij, ki jih obravnavamo kot podaljške, s pomočjo nečloveških bitij, kot so kokoši, motorji, tovarne, krave in računalniki. K tem stvarim smo pripeli še druge, nematerialne stvari, kot so ideje – ideje o napredku, o hierarhiji in tako naprej.

Redukcija življenjskih oblik izven nas na zgolj podaljške človeka je egocentrična, ampak ravno priznavanje tega egoizma je prvi korak v priznavanju našega vpliva na svet. To, kako prepoznamo in poimenujemo stvari, ki niso mi, vpliva na svet. Prepoznati lasten egoizem je predpogoj priznanja, da smo v svetu glavni akter.

Prvi korak je prepoznati. In prepoznati zahteva tudi, da spremenimo to, kako delujemo.

Posledice človeškega delovanja nam dokazujejo, da smo v centru sveta. In še bolj kot to nam dokazujejo, da tam nimamo kaj iskati.

Prvič, ker centra sploh ni. Ker nič ne kaže na to, da obstaja kakršna koli trdna točka; da obstajata spredaj ali zadaj, zgoraj ali spodaj. Vse je v gibanju in v toku.

Drugič, ker siliti svet v to, da ravna, kot da center obstaja, ubija vse oblike življenja na planetu.

Stojimo pred dejstvom, da imajo naša zavestna dejanja nezavedni rezultat, ki ga nismo načrtovali.

Pred tem priznanjem smo se skrivali.

Zdaj smo soočeni z nalogo, da o svetu razmišljamo v merilih, ki so nam neznana in so pošastno velikanska.

Soočeni smo z nalogo, da poskušamo razumeti, kako težko nam je v resnici misliti celoto, ki ji želimo vladati.

Soočeni smo z nalogo, da moramo prevrednotiti vse, kar mislimo, da vemo o svetu in o našem bivanju v njem.

Zato je o ekologiji tako neizpopolnjujoče razmišljati. Ker bo v revoluciji, ki prihaja, izredno malo upanja in veselja; revolucija ne obljublja novega sveta, ampak upa, da svet sploh bo.

Toda prej se moramo prebuditi v svoje Drugo telo.

V svoje resnično telo, telo, ki je povsod, razporejeno po vsem svetu.

Telo brez obrisov in meja.

To telo je ekološko ozaveščeno telo, telo, ki se počasi začenja zavedati, da centra ni, čeprav se mu to zavedanje upira.

Ampak moramo iti dlje, moramo razumeti, da človek kot vrsta hkrati *obstaja* in *ne obstaja*. Človek je spektralno bitje, hkrati človek in NE-človek. Človek je sestavljen iz nečloveških sestavin: človek je *jaz* in njegovi nečloveški podaljški. Biti človek vključuje tako bakterijske mikrobiome, ki bivajo v človeku, kot tudi njegove tehnološke pripomočke.

Torej »moje telo« ni v celoti »moje telo«, obstaja še drugo telo, ki ga v bistvu ne nadzorujemo in ne moremo določiti, kje sploh je.

Kar ostane kot *jaz*, tega je v bistvu zelo malo.

Nadzorujemo svoja telesa, hkrati pa ne nadzorujemo posledic svojega početja.

Ko smo prvič prižgali klimatske naprave, da bi ohladili stanovanja, smo sprožili proces, ki je pripeljal do tega, da moramo od takrat klimatske naprave vsako leto vklopiti malo močnejše.

Kako smo oblikovali svet, ki ga ne razumemo več?

Tako, da smo poskušali pregnati strah pred tem, od kod bo prišel naš naslednji obrok.

Ta strah temelji na *tesnobi*: globoko v sebi vemo, da smo odvisni od drugih in povezani z drugimi. Zaradi strahu pred odvisnostjo od vseh drugih oblik življenja smo svet potisnili do roba preživetja.

Borba za nadvlado in neodvisnost nas pripelje do zavedanja, da smo popolnoma odvisni.

To je tesnoba.

Tesnoba, ki kaže, da smo le ena entiteta med drugimi.

DEKOLONIZACIJA POGLEDA

Človek gleda na svet, kot bi gledal skozi neskončni stožec. Gleda iz svojega očišča in poskuša razumeti razmerja med stvarmi, ki se razgrinjajo pred njegovim pogledom. Kar vidi, se zdi zaradi zabrisane širine pogleda kot razmerje med ospredjem in ozadjem.



Albert Bierstadt, Rocky Mountain Landscape

Ko gledamo lepo romantično krajino, gledamo svet, izpraznjen življenja. Krajina spregleda avtohtone prebivalce, ki so jih kolonizatorji pregnali. Spregleda živalski svet, ki je izgubil prebivališča zaradi izseka polj v dolinah. Spregleda polnost sveta, ki ga v statični idealizirani krajini preprosto ni. ¹⁰³

¹⁰³ Slika Alberta Bierstadta zgoraj visi v ameriški Beli hiši.

Ko gledamo sliko s subjektom spredaj in ozadjem zadaj, gledamo delo, ki ni v stiku z antropocenom, katerega osrednja lastnost je, da se stožčasti pogled razdrobi v brisanje meja med stvarmi, možnost perspektive pa ukine zaradi totalne prisotnosti vsega, kar je v prostoru.

Ko sprejmemo, da je vse nerazumljivo povezano, in ko sprejmemo, da je Narava koncept, ustvarjen, da lahko ločujemo med našim svetom pravil in svetom tam zunaj, ozadja preprosto ne smemo več sprejeti.

Sprejeti univerzalno surovost sveta pomeni sprejeti premišljevanje o vsem, za kar mislimo, da vemo o svetu.

Ampak ni nerazumljivo, da je težko sprejeti tak način gledanja na svet.

Sprejeti tak način gledanja na svet namreč pomeni nekaj neznansko težkega, pomeni zavrniti samoumevnost zgodovine, ki smo jo podedovali.

Pomeni dekolonizacijo pogleda,

dekolonizacijo misli,

dekolonizacijo političnih sistemov

in tako naprej.

Predvsem pa pomeni dekolonizacijo našega subjekta:

evropska umetnost je umetnost subjekta pred ozadjem.

Od Fajumskih portretov naprej smo se evropska telesa videla pred ozadjem. Ozadje je lahko imelo obliko zlate abstrakcije ali prazne krajine, katere praznost je bila znak kolonialne dominacije.

Kasneje literatura in religije prav tako govorijo o po božji podobi ustvarjenem subjektu, ki se giblje po neki zabrisani geografiji, da izpolnjuje svojo voljo.

Drama je višek antropocentrističnega pogleda na svet – zbrana množica spremlja probleme ljudi s kompleksno in živo notranostjo, ki je pogojena z medčloveškimi odnosi. Nečloveški svet le redko vstopi v ta razmerja, a ko vstopi, se drama razpre v tragedijo – igro kompleksnosti in sil, ki jih ne razumemo v celoti.

Ne preseneča, da je tragedija obsojena na propad, razsvetljenski projekt pa zahteva zmago drame in slavljenje človeškega uma.

Ampak kot sta pokazala Horkheimer in Adorno, je razsvetljenje obsojeno na propad v kapitalistični spektakel.¹⁰⁴

Del procesa raztapljanja razsvetljenstva se neizbežno zgodi, ko se zgodbe zaprejo v buržoazne interierje.

Evropski globoki obsedenosti s subjektom navkljub lahko kdaj v zgodovini umetnosti vidimo sledi sveta, ki obstaja izven izrazito antropocentrističnega sveta.

Spomnimo se recimo Boscha.

Podobno spektralnost sveta ponudi Bruegel.

Turner poskusi na svoj način.

Caspar David Friedrich najbolje vidi krajine, ko so te izpraznjene ljudi.

Constable dvigne pogled nad horizont.

In tako naprej.

Enako se sodobna umetnost trudi, da bi izstopila iz rigidnih okvirov antropocentrizma.

To počne v neskončnih poizkusih, na primer kako v umetniška dela vključiti volje nečloveškega sveta ali kako misliti in sobivati z živalskim, rastlinskim, mineralnim ali robotskim svetom.

Inkluzivnost, ki se je poslužuje sodobna umetnost, je eden izmed načinov, kako bomo morda lahko ontološko mislili preživeti človeški svet, ki vsem zemeljskim organizmom in sistemom grozi z apokalipso.

Sprejeti moramo kompleksnost sveta izven nas.

Sprejeti moramo, da ves svet zapisuje in beleži zgodovino.

Nekoč, pred iznajdbo tiska, so umetnosti služile kot tisto, kar zapisuje spomin.

Arhitekturna ureditev mesta je dobesedno zgodovinski zapis.

Kiparstvo katedral beleži zgodovino kapitala in počasno rojstvo meščanstva.

Dantejeve slike pekla in prizori, zapisani v pesnitvi, niso samo lirične podobe, ampak služijo kot neka oblika kronike.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Max Horkheimer idr., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Cultural Memory in the Present (Stanford University Press, 2002).

¹⁰⁵ Yates F. A., *Umetnost spomina* (Studia humanitatis, 2019).

Enako kot svet beleži naše udejstvovanje v njem, tako sam beleži tudi vse, kar se v njem zgodi.

SENZORJI

Vse, kar je živo ali neživo, zaznava svet izven sebe. Svet vse zapisuje, čeprav tega na prvi pogled morda ne vidimo.

Zaznavanje je v naravi. Veter nosi prah nekega oddaljenega dogodka in ga odloži na kamen. Opeka, ki z drugimi opekami sestavlja zid, v svoji sestavi in starosti beleži raznorazne prisotnosti: vrsto zemlje, iz katere je, čas, v katerem je bila položena, težo konstrukcije, ki jo nosi nad sabo.¹⁰⁶

To so senzorji sveta, procesi, ki se dogajajo ves čas in povsod okoli nas.

Resničnost se na različne načine ves čas beleži sama vase, kot na primer v letnicah posekanega drevesa.

In vendar je v posekanem drevesu zabeleženo več kot samo letnice v krogih. Če pogledamo bližje, lahko vidimo spreminjanje povprečne temperature skozi določeno leto. Če pogledamo še bližje, vidimo podnebne razmere v določenem letu in količino padavin. Še bližje lahko vidimo zgodovinske dogodke, požare, poplave, izbruhe škodljivcev. Ko gozdarji podrejo eno od orjaških sekvoj v Severni Kaliforniji, lahko v deblu preberejo celo njeno življenje. Neka orjaška sekvoja, na primer, je bila sadika leta 1200 pred našim štetjem – v času prvih civilizacij. Pri 516 letih je sekvoja preživela svoj prvi gozdni požar, več kot tisoč let pozneje še enega in potem še enega. Leta 0 je obseg njenega debla meril približno štiri metre. Drevo bi raslo še približno nadaljnjih petsto let, če ga sredi zlate mrzlice leta 1890 ne bi posekali.¹⁰⁷

Senzorji so povsod okoli nas.

Mehurček zraka v sveže prepleskani steni osnovne šole se s spreminjanjem zunanje temperature, s širjenjem in ožanjem počasi premika po steni. Takšen čas je za nas neviden, ujeti mehurček zraka pa ga kljub temu beleži.

¹⁰⁶ Matthew Fuller in Eyal Weizman, *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth* (Verso, 2021).

¹⁰⁷ Perlin, *A forest journey*.

Bolj ko svet razumemo kot beleženje dogajanja, bolj pozorni postajamo na to, kako vanj vstopamo.

Bolj ko se zavedamo, da za nami ostajajo berljive sledi, bolj nas je strah in več sramu občutimo ob misli, da bi lahko te sledi za nami nekdo prebral.

To ni paranoja.

To je posledica prebujanja v živost in plastičnost sveta.

Vse okoli nas zaznava svet.

Po genocidu nad avtohtonim ljudstvom v Amazoniji Waimiri-Atroari, ki ga je med letoma 1970 in 1980 dovolila brazilska vlada, da so lahko gradbena podjetja skozi avtohtono območje zgradila avtocesto, so drevesa v gozdu ostala kot edini medij, v katerem so se ohranile sledi o ljudeh, ki so živeli na tem območju. Ljudstvo je za seboj pustilo blage in minimalne sledi. Po genocidu je njihovo ozemlje prerasel gozd. V določenih delih gozda so se ohranile določene drevesne vrste, pogosto sadno drevje ali drevesa z zdravilnimi lastnostmi, ki so za pragozd nenavaden fenomen. Zgolj zaradi večje gostote določenih dreves na tem območju lahko sklepamo, da so bili kraji nekoč poseljeni in oskrbovani, da so obstajali v mejni, liminalni obliki, ki ni ne sadovnjak ne nedotaknjena divjina, ampak nekaj vmes. Morda je bila ta oblika sobivanja narave in človeka naprednejša od radikalno binarne ločnice agrikulture od narave, v kateri živimo na Zahodu.¹⁰⁸

Na ta način ustvarjeni gozdovi so tako kompleksni, da delujejo kot neokrnjena narava. Lahko bi rekli, da gre za prave, naravne gozdove, ki pa so obenem tudi udomačeni.

Za Zahod je ta nejasna oblika sobivanja praktično nepredstavljiva. Avtohtona ljudstva Amazonije zgodovinsko opredeljujemo skozi negativne kategorije, kategorije nepopolnosti, odsotnosti in pomanjkanja: družbe brez vere, prava in pisave; družbe brez udomačenih živali in sistemov upravljanja naravnih virov; družbe brez tržnega gospodarstva in kompleksnih vladnih institucij. Razumemo jih kot družbe v naravnem stanju, družbe brez zgodovine. Družbe brez kmetijstva in družbe brez mesta.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Viviane Zandonadi idr., "Lula Administration Seeks 'Conciliatory Solution' for Waimiri Atroari Genocide during Military Dictatorship", *SUMAÚMA*, 6. julij 2023, <https://sumauma.com/en/agu-de-lula-busca-solucao-conciliatoria-para-o-genocidio-dos-waimiri-atroari-na-ditadura/>.

¹⁰⁹ Fuller in Weizman, *Investigative Aesthetics*.

Ta pogled je podedovani kolonialističen pogled, ki pri izsekavanju amazonskega pragozda služi še danes, saj je v prazno, primitivno in divjo naravo lažje posegati kot v nekaj, kjer je intelekt.

Toda razkrije se, da vsaj 11 % Amazonije predstavljajo hibridi: mesta-gozdovi.¹¹⁰

Mišljenje ali že opazovanje arhitekture domorodnih načinov bivanja v Amazoniji zahteva radikalno spremembo perspektive in dekolonizacijo pogleda. Namesto da vidimo odsotnost mesta, je treba sam koncept besede mesto razširiti in preoblikovati.

Tisto, kar je za Zahod okolica/zunanost, zunanji prostor civilizacije, Narava, postane nenadoma vključeno – vse je gozd in mesto hkrati. Ljudje in več-kot-človeški svet v mestu-gozdu sobivata v skupnem političnem prostoru. Zahodnjaška ideja zaprtega, iz narave odrezanega mesta pade.–Mesto amazonskih ljudstev je živo, neločljivo vtakano v okolje, tako da na prvi pogled sploh ne obstaja. Šele satelitske slike razkrijejo urbanistični načrt: majhne razlike v sestavi prsti, klastrih dreves, ozke potke med različnimi segmenti gozda. Satelit zazna sledi ostankov mest, ki so se že zdavnaj zarasla, ker nova drevesa fotosintetizirajo počasneje kot starejša.

Sledi ostanejo, zapisane v svet.

Oblaki na nebu se prilagodijo pritisku ozračja in spremenijo svojo obliko tako, da posredno beležijo pokrajine pod seboj. Oblaki se odzivajo tudi na kamnine pod seboj, morda jih prekrijejo z dežjem ali snegom. Ti odzivi skozi tisočletja preoblikujejo gore, katerih oblike postanejo zapis vedênja oblakov.

Vidimo zgodovino teh zapisov, zato pogosto spregledamo, da niso samoumevni ali naključni, ampak posledica povezanosti vseh stvari.

Ko se talijo ledene gore, pri tem razkrivajo sledi zraka iz preteklih tisočletij.

Včasih pri tem sproščajo smrtonosne viruse, ki so tisočletja mirovali.

V obročih posekanih dreves se razkrivajo zapisi podnebnih poškodb.

¹¹⁰ Prav tam.

Ves svet je arhiv, do katerega se moramo na tak ali drugačen način opredeljevati.

ECOLOGICAL ANGST

Leta 2020 so začeli naravovarstveniki najdevati trupla mladih losov, ki jih je pred smrtjo sesalo do 90.000 klopov. Vzrok smrti ni bila borelioza, ampak navadna slabokrvnost: vsak klop je malemu losu odvzel nekaj mililitrov krvi.

Med tistimi losi, ki so preživelih teh absurdnih 90.000 klopov, so se mnogi tako vztrajno praskali po koži, da so skupaj s klopi odstranili tudi dlako in ostali s sivo kožo, zaradi katere so dobili vzdevek *losji duhovi*.¹¹¹

Nevednost ni tolažba.

V zadnjih desetletjih so začele ptice gnezda graditi iz plastičnih smeti, cigaretne ogorkov in odpadnega blaga. Ti novi gradniki spreminjajo značilnosti gnezda: okrog jajc se drugače zadržuje toplota, kar vpliva na razvoj zarodka; zaradi svetlečih živobarvnih smeti so gnezda bolj opazna za naravne plenilce.¹¹²

Svet je vedno bolj refleksiven, kot si upamo priznati.

Od 90. let 20. stoletja se je v določenih indijskih ruralnih regijah občutno povečalo število epidemij, izviri pitne vode so postali toksični, polja nezdrava. Zakaj?

Na indijskem podeželju takrat kot tovorno živino izkoriščajo okrog petsto milijonov krav, ki pa jih ne jedo, ker so svete živali. Njihova trupla najpogosteje pustijo ležati, kjer padejo. Število jastrebov, ki se prehranjujejo s temi trupli, je v devetdesetih močno upadlo in od leta 2000 do danes je izginilo 95 % jastrebov, kar predstavlja najhitrejši upad ptičje populacije do zdaj. Vzrok je zastrupitev z diklofenakom, analgetikom, ki so ga množično dajali kravam, da bi ostale dlje časa produktivne.

¹¹¹ David Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth: Life after Warming*, Trade paperback edition by Tim Duggan books in 2020 (Tim Duggan books, 2020).

¹¹² Nicolas Nova in Disnovation.org, ur., *A Bestiary of the Anthropocene: On Hybrid Minerals, Animals, Plants, Fungi...*, Set Margins' 22 (Set Margins' Publications, 2023).

Jastrebi niso le nepomembni mrhovinarji, so edini naravni sistem za odstranjevanje mrtvih živali v indijski družbi, tudi v mestih: letno so požrli milijone svetih krav in tako pomagali čistiti okolje.

Zaradi trohnečih kravjih trupel zdaj prihaja do kontaminacije vodnih izvirov. Jastrebi so lahko zaradi nizkega pH želodca patogene epidemij v truplih krav normalno presnavljali, medtem ko novi mrhovinarji, ki žrejo krave (potepuški psi, podgane, leopardi), epidemije prenašajo v urbana okolja.¹¹³

Sledi ostanejo, zapisane v svet.

DOKUMENTI NEMOČI

Ali ni današnje alarmantno stanje senzorjev sveta dokument katastrofe, ki poteka?

Vsi smo priča tej katastrofi.

Več kot človeški svet dnevno vstopa v naš svet.

Opazimo nenavaden dež.

Nenavadno toploto ali nenavaden hlad.

Vreme se brez vzroka spremeni.

Opazimo žival, za katero smo pozabili, da je bila ves čas tam. Zakaj jo opazimo? Ker smo presunjeni, kako dolgo že nismo videli te živali.

Najverjetneje smo zadnja generacija, ki bo živela s spominom na kresničke.

Zgodovina zgodb je zaznamovana s popisovanjem nemoči ljudi, ki ne vedo, kaj je usoda, ki jih čaka.

Dozdeva se, da mi vemo, kaj je usoda, proti kateri drvimo.

Kaj bi pomenilo, da jo vzamemo v svoje roke?

Da bi se odločili, da presežemo zgarano in uničeno telo ter nekaj ukrenemo proti kapitalocenu.

Ugotovimo, da globoko verjamemo, da je kapitalizem kritični diskurz inkorporiral kot strategijo onemogočanja diskurza upanja.

¹¹³ "Ko bo v Evropi umrl prvi jastreb, bo prepozno", pridobljeno 3. julij 2025, <https://old.delo.si/sobotna/ko-bo-v-evropi-umrl-prvi-jastreb-bo-prepozno.html>.

O tem ekstenzivno piše Mark Fisher.

Argument gre nekako tako:

kadar koli leva, liberalna, revolucionarna misel najde možno vrzel in uspe uzreti kakšno alternativno sliko prihodnosti, se je nič več ne demonizira ali tabuizira, ampak jo kapitalizem celo podpre. Kapitalizem se skupaj z mislecem ali umetnikom veseli ob novih možnostih mišljenja prihodnosti.

Razlika med veselečima se pa ostaja.

Eden se radosti nad utopijo odkritja / odkrito utopijo.

Drugi pa nad še eno odkrito nemogočo utopijo, vključeno v neizbežni politični režim poznega kapitalizma.

Občutek je, da je glavna družbena razlika med nami, ki upamo, in tistimi drugimi, ki financirajo naše upanje, da oni naša odkritja inkorporirajo v sistem ter jih s tem anulirajo.¹¹⁴

Najmočnejše orodje poznega kapitalizma in njenih institucij je radikalna nezmožnost delovanja izven diskurzivnih okvirov dominantne politične ideologije.

Totalnost poznega kapitalizma se je razrasla v vsakdanje življenje, kar je kapitalizem dosegel z digitalizacijo trgov, z digitalizacijo vsakdana, z digitalizacijo osebnosti.

Strategije za doseganje splošne klime nezmožnosti izstopa iz poznega kapitalizma so fascinantne v svoji totalnosti.

Horizont drugačnega mišljenja je izginil.

Meje našega jezika določajo jezikovni modeli.

Vse je na svojem mestu.

(NE)VIDEN HORIZONT I

Čeprav so luksuzni avtomobili in SUV-ji na samem vrhu hierarhije izpustov, si ne moremo predstavljati sveta brez njih. So preprosto dejstvo nagrajevanja naše uspešnosti v življenju.¹¹⁵

¹¹⁴ Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (John Hunt Publishing, 2009).

¹¹⁵ Andreas Malm, *How to Blow up a Pipeline: Learning to Fight in a World on Fire*, First published by Verso 2021 (Verso, 2021).

Leta 2025 dr. Oz izjavi, da je uspešnost delovnega telesa to, kar daje življenju smisel.¹¹⁶

Andreas Malm v manifestu *How to Blow Up a Pipeline* zapiše:

»Merely catching sight of a superyacht gliding through the estuary, or hearing about the latest record in private tower construction, reading about the still-soaring sales figures for the most gas-guzzling cars on the market is enough to break anyone's hope that we will ever bend the curve.«¹¹⁷

Argument, ki ga gradi Malm, je, da čeprav luksuzni izpusti niso neposredno ključni akterji, bi morali biti prva stvar, ki jo v ekološkem boju napademo, saj njihova vztrajnost priča o nedotakljivosti kapitalizma.

Leta 2025 se Jeff Bezos poroči v Benetkah. Pred tem njegova superjahta potuje med hrvaškimi otoki.

Na poroko v Benetke prispe približno 200 privatnih letal.

Vztrajanje luksuza govori o resnični nemoči, da bi kar koli spremenili.

Anksioznosti se stopnjujejo.

Totalnosti sistema, ki mu ni videti konca.

Planet se luksuzno potiska na rob preživetja.

Več kot polovica ogljika, izpuščenega v ozračje z izgorevanjem fosilnih goriv, je bila izpuščena v zadnjih treh desetletjih. To pomeni, da smo, odkar je Al Gore izdal svojo prvo knjigo o podnebjju, naredili toliko škode kot v vseh tisočletjih pred tem. Večina izgorevanja je nastala od premiere serije *Seinfeld*.¹¹⁸

Zdi se, da se zgodovina odvija veliko hitreje, da se povsod, vsako leto, vsak dan dogaja veliko več kot se je kadar koli prej. To je posledica tega, da je ljudi toliko več. Petnajst odstotkov vseh človeških izkušenj v zgodovini pripada ljudem, ki živijo prav zdaj in vsak od njih hodi po

¹¹⁶ "John Oliver Shreds Dr. Oz's Notion That Working Proves 'You Matter'", pridobljeno 20. julij 2025, <https://www.thewrap.com/john-oliver-big-beautiful-bill-reaction-dr-oz/>.

¹¹⁷ Malm, *How to Blow up a Pipeline*.

¹¹⁸ Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth*.

zemlji z ogljičnim odtisom.¹¹⁹ Naša vrsta, Homo sapiens, obstaja vsaj 200.000 let, vendar za večino tega časa skorajda nimamo pojma, kaj se je dogajalo.

Monsunom smo včasih rekli naravne nesreče, vendar se bodo kmalu normalizirali kot preprosto slabo vreme.

Neustavljiv tok podob, ki se zapisujejo v globalni digitalni arhiv, zahteva infrastrukturo. Ta infrastruktura ni naravna. Je predelana narava. Vsaka fotografija, ki jo posnamemo na telefonu, se sama naloži v spletni *back up*. Ta *back up* obstaja med vso digitalno infrastrukturo. Naša želja shraniti podobo lepega spomina torej sodeluje pri globalnem segrevanju.

Leta 2023 so ljudje na YouTube naložili 500 minut videov na sekundo, kar je 30.000-krat več, kot je dejansko minilo časa.

Čas na platformi postane super počasno dogajanje, ujeto v obseg lastne podatkovne obsežnosti. Čas na YouTubu je tako počasno, neskončno, stagnirano močvirje bližnje preteklosti, zbirka zastarelih podatkov.

Ali je morda to razlog, da se nam dozdeva, da čas nasploh teče počasneje?¹²⁰

Da čas navidezno stoji, kot to problematizira kritična teorija.¹²¹

Zdi se, da je popularna kultura obtičala v ponavljanju, v citiranju preteklosti brez perspektive za ustvarjanje novega.

Živimo v neki inertnosti.

Večina slik na spletu je skoraj enakih.

Avtomobili, mesta, izdelki, ljudje ... vse deluje dokaj enako in generično.

Enake podobe nastajajo zaradi na eni strani obsedenosti blagovnih znamk s testnimi skupinami in izogibanjem tveganjem, na drugi strani pa zaradi algoritemske tržne logike spletnih platform ter neskončne množice spletnih *content creatorjev*, ki vsi prodajajo enak *lifestyle*.

Rezultat je nekakšen avtomatiziran »konsenz«, nagnjen k najnevtralnejšim oblikam sveta.

¹¹⁹ Prav tam.

¹²⁰ Hito Steyerl, *Medium Hot: Images in the Age of Heat* (Verso, 2025).

¹²¹

Podobno tezo lahko veremo v delih kot so:

Paolo Virno, *Déjà vu and the End of History*, English-language edition, prev. David Broder, Verso Futures (Verso, 2015).

Marc Augé, *The Future*, Verso Futures (Verso, 2014).

Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* (Zero books, 2013).

Campagna, *Technic and Magic*.

in mnogih drugih.

Ta kulturni zastoj je v času globalnih kriz še toliko presenetljivejši. Cele regije sveta so prizadete zaradi vojn, avtoritarizma, epidemij, podnebnih sprememb in gospodarskih težav.

In hkrati se svet kaže kot povsod enak.¹²²

PONOVNO ZANKA

S segrevanjem planeta se tali tudi arktični permafrost, ki vsebuje 1,8 bilijona ton ogljika, kar je več kot dvakrat toliko, kot ga je trenutno v zemeljski atmosferi. Ob odmrznitvi in sprostitvi lahko vsebovani ogljik izhlapi kot metan, ki je 34-krat močnejši toplogredni plin kot ogljikov dioksid, če to ocenjujemo na ravni enega stoletja. Če ocenjujemo na ravni dveh stoletij, je 86-krat močnejši.¹²³

Toplejši planet slabo vpliva na rastline, kar pomeni tako imenovano »odmiranje gozdov«; propadanje regij džungel, velikih kot države, in gozdov, ki se raztezajo na toliko kilometrov, da so v njih včasih živele cele kulture. Pomeni dramatično zmanjšanje naravne sposobnosti planeta, da absorbira ogljik in ga spreminja v kisik, kar pomeni še višje temperature, kar pomeni še večje odmiranje – in tako naprej.

Višje temperature pomenijo več gozdnih požarov, manj dreves, manj absorpcije ogljika, več ogljika v ozračju, še bolj vroč planet – in tako naprej.

Toplejši planet pomeni več vodne pare v ozračju, ker je vodna para toplogredni plin, so temperature še višje – in tako naprej.

Toplejši oceani lahko absorbirajo manj toplote, kar pomeni, da več toplote ostane v zraku in vsebuje manj kisika, kar je pogubno za fitoplankton, ki v oceanih počne to, kar rastline počnejo na kopnem, saj se prehranjuje z ogljikom in proizvaja kisik, zaradi česar imamo več ogljika, kar še bolj segreva planet – in tako naprej.

Vetrne katastrofe ne ubijajo zaradi vetra samega, pa naj bo še tako hud, ampak zaradi dreves, ki jih iztrgajo iz zemlje ter spremenijo v udarce. Električne vode spremenijo v razrahljane biče in naelektrene zanke, hiše rušijo na prebivalce, avtomobile pa spremenijo v padajoče balvane. Ubijajo tudi počasi, saj prekinejo dostavo hrane in medicinske oskrbe, ceste naredijo neprevozne celo za prve posredovalce, prekinejo telefonske linije in mobilne stolpe, tako da morajo bolni ter starejši trpeti in upati, da bodo zdržali v tišini in brez pomoči.¹²⁴

¹²² Steyerl, *Medium Hot*.

¹²³ Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth*.

¹²⁴ Prav tam.

(NE)VIDEN HORIZONT II

Leto 2050. Sedež Facebooka, Kennedyjev vesoljski center, največje ameriško pomorsko oporišče v Norfolku v Virginiji; celotni državi Maldivi in Marshallovi otoki; celotna plaža Miami in velik del južne Floride; Bazilika svetega Marka v Benetkah; plaži Venice in Santa Monica v Los Angelesu; Bela hiša na Pennsylvania Avenue 1600 ter Trumpova »zimsko Bela hiša« v Mar-a-Lagu so pod vodo. Montreal bo skoraj v celoti pod vodo, prav tako London. Florida bo izginila, Delaware bo potopljen. Oceani bodo prekrili 80 odstotkov Louisiane, 70 odstotkov New Jerseyja ter polovico Južne Karoline, Rhode Islanda in Marylanda. San Francisco in Sacramento bosta pod vodo, prav tako New York, Philadelphia, Providence, Houston, Seattle in Virginia Beach. Dublin bo pod vodo, prav tako Bruselj, Amsterdam, Kopenhagen in Stockholm, Riga in Helsinki ter Sankt Peterburg. Istanbul bo poplavljen, Črno morje in Sredozemsko morje se bosta združila. V Aziji bodo izginila obalna mesta Doha, Dubaj, Karači, Kalkuta in Mumbai.¹²⁵

Z globalnim segrevanjem se vračamo nazaj k naravi in kaosu. Stopamo v nek nov mitski čas.¹²⁶ Baptiste Morizot v svoji impresivni študiji *Neraziskano* med drugim piše o tem, kaj pomeni človekovo ponovno vstopanje v mitski čas:

»Opazimo lahko, da se nam prvič od nastopa moderne dobe izmika odgovor na vprašanje, kaj je narava nečloveških živih bitij; kaj je narava Narave. /.../

Kaj točno je njihov status, ki nas vodi pri tem, kako vstopamo v odnos z njimi.

Kako razumeti, kaj v resnici so ta bitja, ki tvorijo to, kar smo poimenovali Narava.

V eni in isti družbi danes obstajajo absolutno nasprotujoča si pojmovanja tega, kdo so rejne živali. So to osebe v moralnem smislu, hodeče meso, sostanovalci v biosferi, organska materija, ki jo gojimo, sorodniki, ki jih je treba jesti z največjim spoštovanjem, ali politični subjekti, katerih izkoriščanje predstavlja poslednji institucionaliziran zločin suženjstva in kanibalizma? Taka nasprotja je treba vzeti resno kot simptom nekega posebnega časa. Na primer: ali so tla kemični rezervoar za kmetijsko proizvodnjo? Ali pa so živa in zahtevajo neke vrste spoštovanje? Ali bi morali z življenjem v tleh ravnati diplomatsko? Vprašanje je odprto, ker

¹²⁵ Jeff Goodell, *The Water Will Come: Rising Seas, Sinking Cities, and the Remaking of the Civilized World*, First Back Bay paperback edition (Back Bay Books, Little, Brown and Company, 2018). In: Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth*.

¹²⁶ Morizot, *L'inexploré*.

počiva na nekem bolj globinskem vprašanju, ki je v zahodnem kontekstu le redko formulirano: ne vemo, kdo tla so.»¹²⁷

Živa bitja so izstopila iz narave in vstopila v politično, samo ne vemo še, kako jih misliti. Toda prav z njimi moramo nazadnje ustaliti družbena in politična razmerja. Odnose, ki bodo drugačni od golega izkoriščanja, ekstrakcije, produkcije ali sakralizacije.¹²⁸

Vsako leto na svetu zaradi posledic vdihovanja dima iz gozdnih požarov umre od 260.000 do 600.000 ljudi.¹²⁹

Vsak kvadratni kilometer krčenja gozdov povzroči sedemindvajset dodatnih primerov malarije – ko se odstranijo drevesa, se naselijo komarji.¹³⁰

Ko posekamo gozd, se spremeni mikroklima, pojavijo se območja s stoječo vodo, na primer v kolesnicah strojev ali v odvrženih avtomobilskih gumah, ki so idealna legla za komarje.

Z odstranitvijo gozdov izginejo ptice in netopirji, ki so naravni plenilci komarjev.

S sečnjo gozdov se poveča količina človeške prisotnosti na posekanem območju.

Naša dejanja imajo posledice na svet.

Pogosto povračalno.

Vse, za kar smo kdaj mislili, da je stabilno, je izruvano.

Ljudje smo včasih opazovali vreme, da bi napovedali prihodnost.

Danes niti ne kramljamo več o vremenu.

Govorimo samo še o njegovi nepredvidljivosti.

VZROK IN POSLEDICA

Razumeti procese, ki se dogajajo na nebu, obseda človeštvo že od trenutka, ko smo prvič začutili šok vzroka in posledice.

Kako deluje svet izven nas? Kako deluje podnebje? Zakaj sonce vzhaja in zahaja? Zakaj grmi?

Zakaj dež? Zakaj sončni mrk?

¹²⁷ Prav tam.

¹²⁸ Morizot, *L'inexploré*.

¹²⁹ Wallace-Wells, *The Uninhabitable Earth*.

¹³⁰ Prav tam.

Prvi bogovi, prve organizacije civilizacij, vse človeštvo je do neke mere organizirano okoli razumevanja podnebnih procesov.

Enako je bilo v času hladne vojne napovedovanje vremena eden najzapletenejših interaktivnih in nelinearnih problemov, s katerimi se je bilo možno ukvarjati. Matematik John von Neumann se temu izzivu ni mogel upreti. Bolj kot predvidevanje, kdaj in kje bo deževalo, ga je zanimalo doseči izračune, ki bi omogočili, kot je to poimenoval sam, »večno napoved«. Želel si je torej strogega matematičnega razumevanja vremena, ki bi preseglo napovedovanje neviht in orkanov ter omogočilo tudi nadzor nad njimi.

Vse sodobne vremenske napovedi so zaslužne zgodnjim raziskavam, ki jih je spodbudil prav von Neumann.

Von Neumann v pismu Pentagonu piše: *»Matematični problem napovedovanja vremena je problem, s katerim se je mogoče in treba ukvarjati, saj najbolj opazni meteorološki pojavi izhajajo iz nestabilnih razmer, ki jih je mogoče nadzorovati ali vsaj usmerjati s sproščanjem povsem praktične količine energije.«*

Ideja gre nekako tako: »povsem praktična količina energije« so jedrske bombe. Če bi dovolj dobro razumeli vreme in bi videli, da se orkan približuje ameriški obali, bi lahko s termonuklearno eksplozijo na veliki višini prestregli njegovo pot ter ga preusmerili proti sovražniku.¹³¹

Von Neumannov optimizem, da bi lahko natančno napovedali vreme, je temeljil na prvih računalnikih, kot je bil MANIAC – *Mathematical Analyzer Numerical Integrator and Automatic Computer Model* –, ki ga je von Neumann pomagal konstruirati za namene računanja pogojev nuklearne fizike v Los Alamosu.

Izkazalo se je, da so vremenski sistemi tako kaotični, da postanejo tudi najnaprednejši vremenski modeli po nekaj tednih zgolj špekulacije in so dolgoročno povsem neuporabni.

Von Neumannove sanje o »večni napovedi« in velikanskem podnebnem orožju so bile že od samega začetka brezupne.

Problem, ob katerega je zadel von Neumann, je ogromnost: podnebja ne moremo nadzorovati, saj vsak najmanjši poseg vanj prinese s seboj nepredvidljivo in nepričakovano množico učinkov.

¹³¹ Benjamín Labatut, *The Maniac* (Penguin Books, 2024).

Izračunavati podnebje se je izkazalo kot preprosto prekompleksno.

Preprosto nimamo računalniških zmožnosti, da bi lahko doumeli kompleksnost sveta.

To razočaranje je povzel matematik in meteorolog Edward Lorenz v poetični znanstveni teoriji *Metuljev učinek*.

Srna, ki teče skozi gozd, ima neposreden vpliv na vse, kar je na svetu.

Premik enega zrna peska prinese s seboj neko (morda nevidno) spremembo.

En elektron, premaknjen s svojega mesta, je lahko razsodnik, ali nas bo zasul plaz ali ne.

Krhko povezano zaporedje dogodkov, ki so neskončna množica trenutkov v ravno pravšnji konstelaciji, proizvede naslednji niz posledic, ki postanejo vzrok za spet naslednji niz, in tako naprej. Kar pa začne z eksponentno rastjo v svoji kompleksnosti delovati banalno ter s še dodatno rastjo preraste v naključje.

PETJE DROZGA

Dve stoletji pred von Neumannovimi meteorološkimi načrti je Robert Marsham, angleški posestnik in naravoslovec, 14. decembra 1735 na sprehodu po svojem posestvu v Norfolku slišal petje drozga. Pri Marshamu je ptičevo petje spodbudilo vprašanje: ali obstaja povezava med datumom njegovega prvega petja in drugimi razmerami v naravi?

Zapisal si je datum.¹³²

Od takrat si je začel sproti beležiti znake sprememb letnih časov v naravi.

Začel je s prvo lastovko, ki je leta 1736 priletela v Stratton Strawless 10. aprila, na 101. dan v letu.

Dvajset let je beležil snežinke, brste hrasta, breze, kostanja in gabra, prihode selivk in prve mlade peteline.

Umrli je leta 1797.

Naslednje leto je zapise nadaljeval njegov sin.

Nato njegov sin.

Marshamovi zapisi so se skoraj neprekinjeno nadaljevali vse do dvajsetega stoletja, natančneje do smrti Mary Marsham, njegove prapravnukinje, leta 1958.¹³³

Zapisi beležijo spreminjanje Zemlje.

¹³² Segment o Marshamu je povzet po: Bridle, *Ways of Being*.

¹³³ Prav tam.

Ali natančneje: nevede spremljajo spreminjanje sveta, za katerega zdaj vemo, da ga povzroča človekova eksploatacija nečloveškega sveta, vendar je to do nedavnega potekalo prepočasi, da bi ga lahko opazil posamezni opazovalec. Ali vsaj prepočasi, da bi spreminjanju verjeli.

Med letoma 1850 in 1950 sta iz Marshamovih zapisov razvidna dva jasna trenda, ki sta posledica industrializacije.

Prvi je počasno, a opazno naraščanje povprečnih temperatur zlasti v zimskih mesecih.

Drugi je, da se dvigovanje temperatur odraža v obnašanju rastlin in živali: hrastovi listi se vsako leto pojavijo nekoliko prej.

Veliko drugih človeških dokumentov, ki bi konsistentno beležili naravne pojave 18. ali 19. stoletja, ni.

Na razpolago so recimo risbe Johna Constabla, ki je v svoji seriji »skying« risal oblake in vestno zapisoval podnebne razmere, v katerih so slike nastale. Constablove slike zaradi svoje znanstvene natančnosti in realistične predanosti služijo kot dokument časa ter ekoloških razmerij v njem. Znanstveniki jih danes uporabljajo v modelih umetne inteligence za razbiranje informacij o količinah delcev v zraku.¹³⁴

Drug tak primer so Monetevi ponavljajoči se motivi mostu *Charing Cross*, ki zamenjajo čisto in prostrano nebo Constablovih oblakov z vidljivostjo manjšo od pet kilometrov. Iz Monetevega ponavljanja istega motiva lahko danes izračunamo onesnaženje ozračja v obdobju industrijske revolucije.

(NE)VIDEN HORIZONT III

Ekstrakcionizem, fosilna goriva, umazana energija, *fracking* oziroma hidravlično lomljenje; agrobiznis, tovarniško kmetovanje, potrošništvo, ogljični odtis, taljenje ledenikov, ekstremne vremenske razmere, poplave, ogrožene vrste, odmiranje koral, propadanje živalskih kolonij, šesto veliko izumiranje, selitve, migracije, spremembe obnašanja različnih vrst, virusne pandemije, porast rakavih obolenj, bolezni dihal, slabšanje kakovosti zraka, zmanjševanje vodnih površin, jezovi, mrtva jezera, uničevanje habitatov, kemično, industrijsko, gospodinjsko onesnaževanje, izotopi, svinec, živo srebro, mikroplastika, nanodelci, PCB,

¹³⁴ Zhuomin Zhang idr., *A Machine Learning Paradigm for Studying Pictorial Realism: Are Constable's Clouds More Real than His Contemporaries?* (2022), <https://doi.org/10.48550/arXiv.2202.09348>.

sevanje, ostanki odpadkov, toksini, rast prebivalstva, suženjsko delo, podnebne migracije, begunci, taborišča, *paper towns*.¹³⁵

Kaj je ime apokalipse?

IZGOREVANJE

Doživeti nekaj s svojimi čutili nam omogoči boljši spomin. Bolje lahko pomnimo, bolje lahko sestavljamo delce v novo zgodovino, če smo nekaj doživeli z lastnimi čutili.

Danes živimo obrnjeno situacijo, kjer svojim čutilom ne moremo več zaupati.

Izkustva niso več to, kar bi nam govorilo o resničnosti.

Svet se kaže kot *deepfake*, ki ga je zgeneriral nek generičen slikovni model.

Umetna inteligenca ustvari slike tako, da kup slik prekuri, da se te spremenijo v digitalno paro, in nato iz prostih pikslov sestavlja nove podobe.

Opis ni tehnično točen, ampak v režimu energetskega izgorevanja služi kot točna metafora.

Za ustvarjanje UI je potrebno neizmerno veliko energije. Infrastruktura UI je silno disruptivna, saj jo sestavljajo ogromni sistemi izgorevanja, prodaje in pridobivanja dobička iz fosilnih goriv, zapravljanja virov, segrevanja ozračja ter posledično uničevanja okoljske in socialne strukture.¹³⁶

Kroženje slik, zvokov, videov in besedil bo odvisno od obsežnega sistema ogrevanja in hlajenja. Podatki in omrežja bodo tako kot ljudje, ki jih povezujejo, vedno krhkejši. Prevroče ali prehladno in platforme se bodo sesule. Digitalne infrastrukture – podatkovni centri, omrežne izmenjave in optični kabli – bodo izčrpale energijo planeta, da bi ustvarile stabilno toplotno okolje – ne za ljudi, ampak za informacije.¹³⁷

Microsoft je celo napovedal, da namerava za enega svojih največjih centrov za umetno inteligenco, ki ga razvija v sodelovanju z OpenAI, zgraditi temu namenjeno jedrsko elektrarno.¹³⁸

¹³⁵ Mark Bould, *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture* (Verso, 2021).

¹³⁶ Steyerl, *Medium Hot*.

¹³⁷ Nicole Starosielski, *MEDIA HOT AND COLD* (Duke, 2022)

¹³⁸ Steyerl, *Medium Hot*.

Slike so del kontinuuma, ki se razteza v naravo: ustvarjanje in kroženje slik ustvarja ogljični odtis, onesnaževanje, odpadke in pomeni izkoriščanje virov. To poslabšuje podnebne spremembe in posledično vpliva na varnost hrane ter vode, verjetnost epidemij, migracijske vzorce, konflikte in tako naprej. Medtem ko kulture, ki temeljijo na podatkih, stagnirajo, hkrati še vedno premikajo vse ostalo okoli sebe. Segrevajo ozračje, premikajo ljudi in izčrpavajo vire.¹³⁹

Carl Sagan v govoru *Pale Blue Dot* komentira najbolj oddaljeni posnetek Zemlje, ki ga je posnelo vesoljsko plovilo Voyager 1, tik preden je izgubilo komunikacijo z Zemljo. Na fotografiji, če nam astronomi ne bi označili, katera izmed pik, velikih nekaj pikslov, je Zemlja, ne bi znali razpoznati svojega planeta.

Na YouTubeu obstaja posnetek Saganovega govora *Pale Blue Dot*, s katerim je pospremil fenomen. Avtor videa je Saganovemu govoru dodal posnetek Mozartovega *Rekviema*.

Kombinacija presune, posebej ko Sagan pozove h kozmološki kontemplaciji:

»Koliko rek prelite krvi za majhno nadvlado koščka te pike?«

V tej Saganovi izjavi se močno čuti duh stoletja, v katerem se človeštvo še ni v celoti zavedalo, da je vstopilo v antropocen.

Izjava bi morala biti za današnji čas prepisana.

»Koliko katastrof je povzročilo, da ni več niti koščka te pike, ki bi mu bilo mogoče vladati?«

Če gledamo na zgodovino iz sodobnega gledišča apokalipse, se lahko hitro zazdi, da ni vsa zgodovina nič drugega kot počasno kotaljenje proti kataklizmi.

Počasno in vztrajno indolentno gibanje proti soočenju z našimi dejanji.

To soočenje je soočenje z dejstvom, da ni bilo nikdar mišljeno, da svetu vladamo.

Apokalipsa prepíše zgodovino za nazaj.

Apokalipsa prepíše zgodovino za nazaj.

Apokalipsa prepíše zgodovino za nazaj.

¹³⁹ Prav tam.

H KRONIKI

John Berger v besedilu, posvečenem samomorilnemu prijatelju, raziskuje razliko med *chronicle*¹⁴⁰ in *novel*.

Po Bergerju je *novel* zgodba, ki govori o nastajanju, zgodba, ki se ukvarja z intimnim svetom lika, avtorja, družine.

Kronika (*chronicle*) pa je zgodba, katere (četudi ne dobesedno) začetek predstavlja smrt protagonista. Zgodba se v kroniki ne ustvarja, ampak se premika skozi neke točke, neke pomembne trenutke zgodovine, ki so osvetljeni z védenjem o smrti protagonista. *Romeo in Julija*, *Hamlet* in *Othello* so kronike. Antične tragedije lahko prav tako razumemo kot kronike, saj popisujejo poznane zgodbe in analizirajo silnice, ki so določile, da se je usoda razpletla, kot se je.

Kronike so popisi poti, analize vplivov in situacij, ki so vodile v smrt.¹⁴¹

Živimo v trenutku, ko se zdi, da je vse, kar počnemo, to, da pišemo kolektivno kroniko.

To me napelje na zadnje delo Édouarda Levéja, ki je rokopis založniku oddal le nekaj dni pred samomorom.

Njegovo besedilo *Suicide* je kratko besedilo, ki se bere kot vodič, »kako govoriti s preteklostjo«.

Po tem, ko je njegov prijatelj neko soboto v avgustu nenadoma in nepričakovano storil samomor, se narator fragmentarno in razkropljeno ukvarja s sestavljanjem smisla prijateljevega življenja:

»One Saturday in the month of August, you leave your home wearing your tennis gear, accompanied by your wife. In the middle of the garden you point out to her that you've forgotten your racket in the house. You go back to look for it, but instead of making your way toward the cupboard in the entryway where you normally keep it, you head down into the basement. Your wife doesn't notice this. She stays outside. The weather is fine. She's making the most of the sun. A few moments later she hears a gunshot. She rushes into the house, cries out your name,

¹⁴⁰ *Chronicle* prevajam kot kronika, čeprav menim, da je v angleški besedi prisotnih več »zgodbovnihih kvalitet« kot v slovenskem razumevanju besede.

¹⁴¹ John Berger, *Landscapes: John Berger on Art*, Paperback edition, ured. Tom Overton (Verso, 2018).

notices that the door to the stairway leading to the basement is open, goes down, and finds you there. You've put a bullet in your head with the rifle you had carefully prepared. On the table, you left a comic book open to a double-page spread. In the heat of the moment, your wife leans on the table; the book falls closed before she understands that this was your final message.»¹⁴²

Levé v svojem spominu zadrži nekaj slik iz preteklosti, iz časa, ki ga je preživel s prijateljem.

»Memory, like photographs, freezes recollections.«¹⁴³

Njegovo pisanje zgodovine okoli prijateljevega samomora enakomerno poteka v preteklosti kot v akumulaciji sedanjosti.

»Now, since you no longer speak, you will always be right. In truth you do still speak: through those, like me, who bring you back to life and interrogate you. We hear your responses and admire their wisdom. If the facts turn out to contradict your counsel, we blame ourselves for having misinterpreted you. Yours are the thoughts, ours are the errors.«¹⁴⁴

Levé v svojega mrtvega prijatelja projicira moč, analogno zgodovini. Njegov odnos do prijatelja je odnos do zgodovine.

V poskusu, da bi v življenju, ki ga je definiral njegov konec, našel smisel, akumulira enako preteklosti kot sedanjosti, pa tudi prihodnosti, v katero se usmerja njegov pogled in v kateri namesto hipotetičnega vidi odvzeto.

»Your life was a hypothesis. Those who die old are made of the past. Thinking of them, one thinks of what they have done. Thinking of you, one thinks of what you could have done. You were, and will remain, made up of possibilities.

Your suicide was the most important thing you ever said, but you'll never be able to enjoy the fruits of thin labour.«¹⁴⁵

¹⁴² Édouard Levé, *Suicide*, with Jan Steyn, French Literature Series (Deep Vellum Publishing, 2014). Prav tam.

¹⁴³ Prav tam.

¹⁴⁴ Prav tam.

¹⁴⁵ Prav tam.

Levé s pretresljivo preciznostjo piše o zgodovini in njeni naključni kompoziciji, ki je ne popisujem s citati, ki jih navajam tukaj. Meso besedila tvorijo pomenljive ali nepomenljive anekdote iz njunega življenja, ki pa vse v svojem jedru ostajajo nepomembne, saj se v ospredje neprestano vrača katastrofa, ki ukinja vso bližnjo zgodovino.

*»Only the living seem inconherent. Death closes the series of events that constitutes their lives. So we resign ourselves to finding a meaning for them. To refuse them this would amount to accepting that a life, and thus life itself, is absurd. Yours had not yet attained the coherence of things done. Your death gave it this coherence.«*¹⁴⁶

Levéjeva obsedenost z zgodovino ni evidentna samo v njegovem besedilu *Suicide*, ampak najde svoje oblike tudi v manj mračnih delih.

V konceptualnem romanu *Avtoportret* na primer zbere strani in strani trditev, ki držijo zanj.

»I have sometimes been suspicious.

Looking at old photos leads me to believe that the body evolves.

I reproach others for what they reproach in me.

I am not stingy, I admire money well spent.

I like certain uniforms not as symbols, but for their functional sobriety.

I will sometimes announce good news, concerning myself, to someone I like and be shocked to realize that he's jealous.

I would not like to have famous parents.

I am not handsome.

I am not ugly.

From certain angles, tanned and wearing a black shirt, I can find myself handsome.

I find myself ugly more often than handsome.

*The times I find myself handsome are not the times I'd like to be.«*¹⁴⁷

¹⁴⁶ Prav tam.

¹⁴⁷ *Autoportrait*, with Édouard Levé (P.O.L, 2013).

Levé ponudi vrhunski dokaz: iz najmanjših opazanj, najbolj nepomembnih fragmentov obudi celotno svoje življenje. Vse, kar avtor je, so strani in strani trditev, ki se na tak ali drugačen način med seboj povezujejo ali pa ostajajo v kontradikciji.

Življenje za Levéja nima višjega smisla. Vse, kar v njegovem univerzumu nosi težo, je deklaracija dejstev, bodisi resničnih bodisi neresničnih.

Levé v delu *Works* na enak način katalogizira na desetine hipotetičnih sodobnih umetniških del, ki bi jih lahko ustvaril.

V delu *Newspaper* pa ustvari in zbere neresnične ter ravno dovolj generično izpraznjene časopisne članke, da bi ti lahko služili kot šablona za vsakega novinarja brez lastne volje.

Njegova literarna realnost se pred nami razgrinja ne v totalnosti, ampak v konstrukciji fragmentov.

»The way in which you quit it rewrote the story of your life in a negative form. Those who knew you reread each of your acts in the light of your last. Henceforth, the shadow of this tall black tree hides the forest that was your life. When you are spoken of, it begins with recounting your death, before going back to explain it. Isn't it peculiar how this final gesture inverts your biography? I've never heard a single person, since your death, tell your life's story starting at the beginning. Your suicide has become the foundational act, and those earlier acts that you had hoped to relieve of their burden of meaning by way of this gesture, the absurdity of which so attracted you, have ended up simply alienated instead. Your final second changed your life in the eyes of others.«¹⁴⁸

Levé je kot umetnik primarno označen kot fotograf.

Njegove fotografije so od sveta odmaknjene na dokaj podoben način kot njegova literatura.

Ne dotaknejo se resničnosti, ampak jo razumejo kot hipotetično možnost, v katero lahko posegamo, ampak raje ne bi.

Levéjevo delo zaznamuje akumulacija, ki razkriva kupe ruševin, ki jih lahko gledamo in poskušamo razbrati, vendar vanje ne moremo vstopati, lahko pa one vstopajo v nas.

Menim, da ni nepomembno, da je Levé fotograf. Želi gledati dele sveta, ki pa se mu na nemogoč način izmikajo. Razume, da ostanejo le fragmenti, ki mogoče nekaj pomenijo, mogoče pa nič.

¹⁴⁸ Levé, *Suicide*.

Lovljenje vzroka za prijateljev (in verjetno lasten) samomor ga vodi v raziskavo, a ga vzrok hkrati niti ne zanima. Giblje se po življenju prijatelja, po spominih, ki jih priklicuje z dobro mero indifferene. Nemogočnost »razumeti« je tako velika, da lahko v spominih nedolžno uživamo, se z njimi igramo, ker ne bomo nikdar prišli do kakršnega koli končnega spoznanja, vzroka ali smisla.

Edina resnica, ki ostane, ko gledamo v fragmente in preostale ostaline, je, da resnice nikdar ne bomo uspeli doseči.

Resnica je zgolj večna približnost.

Levé svoj roman zaključi z »zapuščeno« poezijo svojega prijatelja, ki prelomi vse hipoteze, stopi onkraj diskurza o poteku življenja v preteklosti in prihodnosti ter vzpostavlja prvovrstni zdaj.

Ferns caress me

Nettles sting me

Brambles scratch me

The city hones me

The house welcomes me

The bedroom calms me

The enemy encourages me

Combat excites me

Victory leaves me indifferent

Day dazzles me

Evening soothes me

Night envelops me

Dominating oppresses me

Subjugating enslaves me

Being alone frees me

Heat bothers me

Rain closes me in

Cold awakens me

Tobacco irritates me

Alcohol tranquilizes me

Drugs isolate me

Evil surprises me

Forgetting is desirable to me

Laughter saves me

Wishing carries me

Pleasure disappoints me

Desire picks me up again

Friendship ties me

Love reveals me

Sex delights me

Accumulation tempts me

Keeping reassures me

Daring relieves me

The sun wearies me

The earth surrounds me

The moon moves me

Life is proposed to me

My name is passed on to me

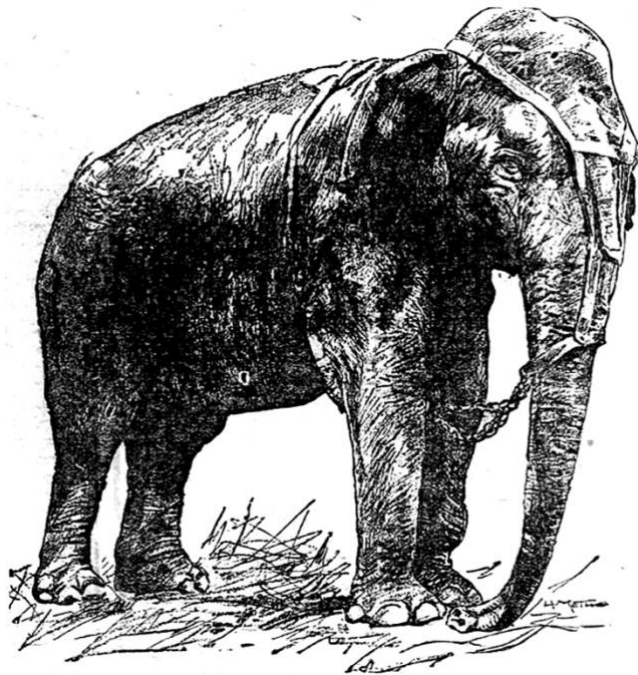
My body is imposed on me...¹⁴⁹

¹⁴⁹ Prav tam.

KAKO SMO PRIŠLI DO SEM IV.: INFOSFERA (SVET PODOB)

TOPSY

V nedeljo, 4. januarja 1903, so na Coney Islandu usmrtili slonico Topsy. Topsy se je rodila okoli leta 1875 v jugovzhodni Aziji. Ko je bila stara dve leti, jo je lastnik cirkusa Adam Forepaugh pretihotapil v Združene države Amerike in trdil, da je prvi slon, ki se je rodil na ameriškem ozemlju. Ime je dobila po sužnji iz romana *Koča strica Toma*.



Slonica Topsy

Topsy je postala medijsko prepoznavna maja leta 1902, ko je ubila pijanega gledalca, ki je preskočil njeno ogrado, ji v obraz vrgel pesek ter ji s cigaro opekel rilec. Od tega incidenta naprej je Topsy privlačila velike množice, ker pa se njeni napadi na publiko niso nehali, so jo za kazen prodali v lunapark na Coney Island, kjer jo je skrbnik William Alt redno mučil, za pokoro pa je po parku prenašala les. Ko je zaradi nenehne zlorabe več niso mogli nadzorovati in je ni hotel več nobeden živalski vrt, so se lastniki lunaparka odločili, da jo bodo za promocijo parka obesili z žerjavom.¹⁵⁰

Ameriško društvo proti mučenju živali je protestiralo proti žerjavu, strinjali pa so se s kombinacijo obešanja, zastrupitve in električnega toka, kar naj bi bila primerna kazen za njene

¹⁵⁰ Bridle, *Ways of Being*.

zločine. Podjetje Edison se je odločilo, da njeno smrt posname. Da bi zagotovili potrebni električni tok, so delavci odklopili napeljavo stanovanj v radiju devetih ulic.

Na dan usmrtitve se je v parku zbralo približno 1500 gledalcev in 100 novinarjev. Mnogi so dogajanje spremljali z bližnjih balkonov in streh.

Topsy njen novi dreser ni mogel pripraviti do tega, da bi prečkala most do mesta usmrtitve na otoku sredi jezera. Za pomoč so prosili Williama Alta, ki je ponudbo zavrnil in rekel, da tega ne bi naredil niti za 1000 dolarjev. Nazadnje so jo usmrtili kar tam, kjer je stala. Na kraju samem so pripravili žerjav, ladijsko vrv za zanko in elektriko.



Slonica Topsy

Topsy je najprej dobila korenje s 460 grami cianida.

Ob 14.45 so vklopili električni tok, ki je z močjo 6600 voltov deset sekund tekel skozi njeno telo.

Ob 14.47 so jo proglasili za mrtvo.

Electrocuting an Elephant je morda prvi film, v katerem je bila smrt ujeta na filmski trak.

OBLJUBA

Zgodovina teče kot reka.

Nikdar enaka, vedno spreminjajoča se.

Tok časa je tok neprestane mutacije in neprestane nestabilnosti.

Kakršni koli poskus ovekovečenja sedanosti zadene ob to nepremično spremenljivost.

Vsak trenutek je lahko ulovljen samo kot to.

Trenutek.

In za njim naslednji trenutek.

In za njim naslednji.

Umetnine, ki se ukvarjajo z zajemanjem trenutka, se začnejo kopičiti kot *still* fotografije s filmskega traku.

V zaporedju začnejo ustvarjati nekakšen poskus sledenja toku.

Med vsemi možnimi *stilli*, ki poskušajo ujeti trenutek, svoj cilj najefektivneje doseže fotografija.¹⁵¹

Sklepamo lahko, da je tako, ker je v fotografijo od samega začetka vpisana instantnost: fotografija je ustvarjanje izsekov časa z uporabo preciznih kompleksnih kemičnih procesov.

Fotografija se pojavi, ko je človeštvo zares zrelo za moderno dobo. S fotografijo sočasno vstopimo v dobo znanosti.

In, kot bi bilo rojstvu primerno, fotografija *pade*, ko človeštvo zapusti moderno za postmoderno.

Prvi, ki naj bi leta 1839 skoval izraz fotografija, je John Herschel, prav tako naj bi bil prvi, ki je za fotografijo uporabil izraza *negativ* in *pozitiv*. Herschel je zaslužen za odkritje *fiksirja* za fotografski print, kar je delil z Williamom Henryjem Talbotom in tako sodeloval pri oblikovanju prvih tehnik fotografije.

Herschel je bil naravoslovec, matematik, astronom in med drugim tudi pedagog na Univerzi v Cambridgeu. S svojimi nauki o znanstveni metodi je odločilno vplival na Darwinov način oblikovanja dokazov pri legitimiranju evolucijske teorije. Herschel je naravo opisal kot nekaj, kar urejajo zakoni, ki jih je težko razumeti ali matematično opisati, najvišji cilj naravoslovja pa naj bi bil razumevanje teh zakonov z induktivnim sklepanjem in iskanje enotne razlage za pojav.

Darwin in Herschel sta pokopana v skupnem grobu v Westminsterški opatiji v Londonu.

Fotografija je izum ujete sedanjosti.

Nenadoma obstaja objektiven dokaz za vse, kar se je nekje zgodilo.

¹⁵¹ Druge umetniške discipline, ki se ukvarjajo z upodabljanjem trenutka, bi lahko bile recimo vojno slikarstvo, družbeni roman, dokumentarni film, politično gledališče in tako naprej. Množica je ogromna.

Nič več ni pozabljivo, nič več ni skrito, trenutek nenadoma ostane za zmerom, distribuiran je lahko kamor koli in komur koli.

Človeštvo vstopi v novo epoho, ki jo vodi obljuba informiranega družbenega subjekta, ki lahko sledi dogajanju v svetu.

Podobe preplavijo svet in sčasoma izpodrinejo besede.

Rojstvo fotografije definira njena obljuba objektivnosti.

August Danger, Henry Fox Talbot, Walker Evans, Eugene Atget, Anselm Adams in tako naprej.

Unikatnost fotografije je v njeni zmožnosti, da govori o svetu na videz brez umetnikovega jezika. Zato fotografija ob svojem zenitu ni razumljena kot umetniška disciplina. Ker njen subjekt ni nekaj, kar izhaja iz umetnika. Preprosto dokumentira svet, kot je.¹⁵²

Ljudje se v portretih vidijo, kot bi se gledali v ogledalu.

Fotografija, posneta z okna, kaže mesto takšno, kot je.

Forenzične fotografije zabeležijo resnično mizansceno zločina.

Krutost vojne se prvič pokaže brez posrednika, prvič brez olupšav.

Vojak, ovekovečen v trenutku, ko krogla prestreli njegovo telo.

Šok magije, ki je prenos realnosti v njeno reprezentacijo, sproži revolucijo v tem, kako razumemo poročilo resnice.

Pisno poročilo postane dvomljivo.

Likovna simbolna reprezentacija zgodovine zastara. Prepočasna in preveč prepuščena subjektivnosti.

Slikarstvu ostane polje »visoke« umetnosti in buržoaznega portretiranja.

Fotografija je ta, ki biva v svetu.

Fotografija je ta, ki v resnici posnema svet.

Maksima obvelja.

¹⁵²Razumevanje subjektivnosti očišča (od koder je fotografija posneta) in razumevnaje specifičnosti ter partikularnosti fotografovega etičnega telesa, ki vplivajo na vsebinsko usmeritev fotografije, dobijo jezik šele kasneje v zgodovini fotografije. Streznitev glede subjektivnosti fotografije nastopi sočasno, kot se fotografska disciplina emancipira v »avtonomno umetniško disciplino«.

Fotografije so kriterij resničnosti – »pics or it did not happen« je sodobni odmev rojstva nove resničnosti, ki se zgodi s fotografijo.

Ker je stroj tisti, ki zajame resničnost, in ne človek, je dejanje fotografiranja doumeto kot ločeno od človeškega doživljanja sveta, ločeno od človeškega faktorja. Ni čudno, da dolgo obstaja dvom v legitimnost fotografske umetnosti, saj gre vendarle za delo tehnologije in ne »duše«.

Leta 1902 je Georges Méliès v svojem pariškem studiu rekonstruiral poroko angleškega kralja Edvarda VII. Ko je kralj gledal (rekonstruiran) posnetek poroke, je navdušeno vzkliknil: »Kako fantastični stroj je kamera, posnela je tudi dele slavja, ki se niso zgodili.«¹⁵³

Sčasoma se izkaže, da sta fotograf in fotografija povezana bolj, kot sta povezana stroj in podoba pred njim.

Izkaže se, da to, kdo je »doživljalec« in kaj »doživlja«, vpliva na to, kakšno resničnost dokazuje.

Resničnost v fotografiji vendarle ni objektivna, ampak prepuščena naključnosti pričevalca.



Self-Portrait as Drowned Man, Hippolyte Bayard

¹⁵³ "Did the Camera Ever Tell the Truth? | Death of a Fantastic Machine | Op-Docs - YouTube", pridobljeno 11. julij 2025, <https://www.youtube.com/>.

Fotografije, ki poročajo o vojnah, so inscenirane.

Fotograf, ki uprizori lasten samomor.

Fotograf prestavi topovske krogle v kader svojega fotoaparata.

Ljudje so lahko iz fotografij izbrisani.

Fotografiran obraz razkriva, da je za obrazom še en obraz.

Torej ne moremo zaupati temu, kar je upodobljeno na fotografiji. Fotografija mora svojo oblubo doseči drugače.

Resničnost se tako začne generirati ne v objektivnem, ampak v subjektivnem. Iz vztrajnosti in opusa specifičnega pogleda, ki doživlja svet. Fokus fotografa se preseli iz sveta izven njega v vztrajno pristnost njegovega telesa v svetu.

Diane Arbus, Cindy Sherman, Nan Goldin, Richard Billingham, Gordon Parks, Sophie Calle, Duane Michals in tako naprej.

Fotografija postaja s časom vse bolj subjektivna.

Ne v tem, da se vdaja intimizmu, ampak v tem, da govori o etičnem telesu umetnika, ki ustavlja fragmente *toka* v »poskusih večnega priklica nazaj«.

Fotograf več ne išče dokaza resničnosti, ampak dokaz svojega bivanja v svetu.

PREPOROD

Fotografija je mlada umetniška disciplina, ampak vseeno stara dovolj, da je že doživela svoj konceptualni preporod.

Kot slikarstvo, ki se prelomi iz *freske* v *quadro*, gledališče, ki gre iz *rituala* v *proscenijski obok*, glasba, ki se prelomi iz *vokalne* v *vokalno-instrumentalno*, itn. je vsaka umetniška disciplina, ko se njen primarni medij, ki deluje kot nosilec vsebine ter forme, prelomi, radikalno izumljena na novo.

Za fotografijo se začne ta prelom dogajati z masovno reprodukcijo fotografije v medijih (časopisi, televizija), radikalni ontološki rez pa fotografija doživi z digitalno podobo. Posledice

tega reza segajo dosti globlje, segajo v samo teksturo tega, kako doživljamo današnjo realnost, ki se spaja z virtualnim svetom podob.

Resničnost fotografije se dokončno podre, ko fotografija vstopi v neberljivost *scrolla* enaindvajsetega stoletja.

Podob je vse več in ustvarjene so ena bližje drugi, skoraj so že združljive, skoraj že tečejo kot teče realnost, skozi bi lahko že skoraj gledali realnost v njenem toku časa ter dogajanja.

Najmanj 24 podob na sekundo.

Ta novi tok časa pada v praznino med resničnostjo in fikcijo.

Postane brezperspektiven, brez očišča, postane samoreferencialen z občasnimi referenti iz resničnosti, ki ga legitimirajo ravno dovolj, da ga ne moremo razpustiti kot čiste fikcije.

Ta kaos občutimo skoraj kot prosti pad skozi ves svet, tukaj in zdaj.

Ko fotografija vstopi v digitalni svet, nenadoma postane osnovna tkanina vsakdana, eksplodira stran od upodobe, ki jo nosi, in vstopi v simbolni red. Nič več ni zanimivo to, kaj slika razkriva, temveč njena enoplastnost, njena direktnost, njena površina.

Fotografija ni več nosilec berljive globine, ampak preprosta površina. Nosilka znaka.

Fotografija začne sodelovati v družbenih razmerjih, postane transakcijska, zamegljena. »Fotografija nenadoma hiti in pozablja svojo lastno časovnost.«¹⁵⁴

Ni več pomembna njena partikularnost, nasprotno, pomembna postane njena univerzalna izpraznjenost na en znak.

Prelom fotografije v digitalno obliko pade na plodovita tla, ki so jih pripravila »šestdeseta«. Peter Osborne to časovno mesto definira kot: »*Contemporary art as a postmedium condition*«. ¹⁵⁵

Nematerialna umetnost ali umetnost onkraj medija (konceptualna umetnost, videoumetnost, *transmedia art* itn.) se razširja, medtem ko vodi novi val industrializacije in globalizacije v rojstvo kancerogenega (poznega) kapitalizma. Prekarizacija dela, televizacija intime (resničnostni šovi), kraljevanje PR-industrije itn. vodijo v kulturo narcisizma, individualizma in *self-brandinga*. ¹⁵⁶

¹⁵⁴ »[A]ccelerating and self-forgetting temporality.« Peter Osborne, *Crisis as Form* (Verso, 2022).

¹⁵⁵ Osborne, *Crisis as Form*.

¹⁵⁶ "The Century of the Self (Full Adam Curtis Documentary) - YouTube", pridobljeno 13. julij 2025, <https://www.youtube.com/>.

Digitalizacija fotografije nastane v perfektni klimi, da se lahko preporod discipline v novem mediju razvije v demokratično masovno rabo.¹⁵⁷

Fotografija, ki se jo je ob njenem zenitu lahko razumelo vsaj kot »k objektivnemu stremečo« disciplino, se s tem preporodom radikalno obrne v svojo negativno komponento – čim večjo izpraznjenost upodobljenega.

Fotografija je medij za reprezentacijo realnosti, ki je dostopen vsem.

Čeprav se fotografska ontologija spremeni iz »objektivnega« v »subjektivno«, daje fotografija še vedno občutek, da je v njej reprezentirana resnična podoba, nekje globoko še vedno ostaja doživeta in razumljena kot historični sistem.

Želimo ji zaupati.

Proizvajamo eno fotografijo za drugo in jim zaupamo.

So nosilke naših dopustov. V njih zapisujemo lastno srečo.

So nosilke naših intim. V njih zapisujem lastno nostalgijo.

So nosilke naših želja. V njih gledamo objekte poželenja.

PROLIFERACIJA

Za fotografijo obveljata dva zakona.

Fotografija je nekaj, čemur zaupamo, da govori resnico, četudi reprezentira neresnico.

Fotografija, četudi reprezentira neresnico, sodeluje v globalnem sistemu popisovanja *toka zgodovine*.

In v tej drugi vlogi fotografije je njena fascinantnost: zgodovina, vpisana v fotografske podobe, je v bistvu zgodovina psihologije globalizma.

Fotografija se izprazni, postane podoba česar koli, postane neskončna podoba, razpuščena v svet. Namesto, da bi dokumentirala dogodke v zgodovini, postane fotografija disciplina, ki ustvarja kartografijo proliferacije.¹⁵⁸

Fotografija je v bistvu še vedno zvesta svoji osnovni obljubi: še vedno objektivno popisuje resničnost. Trik je v tem, da je spremenjen njen objekt opazovanja. Ne opazuje tega, kar je pred

¹⁵⁷ Osborne, *Crisis as Form*.

¹⁵⁸ Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen*, E-Flux Journal (Sternberg Press, 2012).

objektivom, niti tistega, ki je za njim, ampak opazuje metodo celotne družbe, znotraj katere nastaja ne ena fotografija, ampak globalno 61.400 fotografij na sekundo.¹⁵⁹

Fotografski senzor ne deluje več izolirano, ne posname več ene same podobe, deluje kot *swarm*, sočasno zajame vse. Fotografski senzor postanejo vsi fotografski senzorji hkrati. Ne fotografirajo več fragmentov življenj, ampak sam globalizem.

Več in več *stillov*. Vsak dan je podob več, ustvarjene so ena bližje drugi, skoraj so že združljive, skoraj že tečejo kot teče realnost, skozi bi že skoraj lahko gledali realnost v njenem naravnem času in dogajanju.

Scroll na medmrežju je virtualna reprezentacija sveta skoraj *in real time*.

Skače med enim sedaj in drugim sedaj.

Znotraj tega ni več nobena podoba doživeta v svoji polnosti ustavitve.

Fotografije se spremenijo iz kompozicij (s stališčem) v hipne izjave, skoraj črke, ki same na sebi ne pomenijo ničesar.

Občasno te podobe izgledajo kot besede, ki govorijo preprosto:

nasilje,

spektakel,

pomembno,

neverjetno,

lepo,

grdo,

ljubezen,

nebo

itd.

Ampak še bolj pogosto ne govorijo ničesar.

Nastane govoric podoba, ki je priklicana iz časa »pred« govoric.

Govorica, ki je zgolj na površini fotografij.

POČASNOST

Nekateri fotografi, ki se zavzemajo za ohranitev počasnosti in singularnosti fotografije, začnejo kot imunski odziv na tendence fotografije svoja dela izvzemati iz javnega življenja ter jih

¹⁵⁹ "Photo Statistics: How Many Photos Are Taken Every Day?", Photutorial, 17. februar 2022, <https://photutorial.com/photos-statistics/>.

umikati v varne prostore umetniških institucij, kjer je še mogoč ustavljen pogled na fotografijo, kjer ta še deluje kot avtonomen *still image*.¹⁶⁰

S tem ko se bori zoper svojo evolucijo, postane fotografija polnovredna umetniška disciplina. Premik v galerije in muzeje se ne zgodi toliko zaradi vsebine, vpisane v podobe, ampak zaradi na novo iznajdene metodologije medija.

Način, kako umetnik ustvari fotografijo, postane pomembnejši od tega, kar fotografija upodablja.

Vprašanje, kdo je fotograf, preraste vprašanje, kaj fotografija ulovi.

V galerijah tako končajo fotografi in ne toliko fotografije. To so fotografi, ki se borijo, da njihova življenja ne bi postala del *scrolla*.

Izkaže se, da umetnost fotografije ni v ujetih motivih, ampak v spremenjenem času.

Njen umetniški dosežek niso fotografski eseji niti pronicljivost objektivna ali kronike, temveč testament in borba za čas, ki je drugačen od časa poznega kapitalizma.

Fotografija se kot umetniška disciplina tako kaže kot umetnost, ki spreminja čas in z njim manipulira, ki kaže na čas, ga relativizira ali osvešča.

Fotografija tako, ko se bori zoper instantno in minljivo podobo *infosfere*, konča na nek način bližje uprizoritveni kot pa vizualni umetnosti.

Fotograf postane performer, ki performira specifično spekulativno življenje.

Osrednji rekvizit tega performansa postane fotoaparat. Studio, ulica ali *3D-software* postanejo soigralci. Fotografije pa ostanejo kot nekakšni dokumenti tega performansa.

Performans se razširja onkraj fotografa samega in tako vključuje tako razstavni prostor kot gledalca.

Performans fotografije je v bistvu trojen.

V fotografu, ki performira etično telo, ki gleda svet.

V instituciji, ki to etično telo preko prenesenega medija – objektov (fotografskih printov) – spremeni v scenografijo, v katero vstopi performer-gledalec.

¹⁶⁰ Osborne, *Crisis as Form*.

V gledalcu, ki postane nastopajoči v performansu počasnega gledanja podobe.

Praviloma je vsebina peformativnega momenta, ki ga poskušam skicirati, nostalgija po pozornosti, nostalgija po času, v katerem sta bila označevalec in označenec precizno določena, nostalgija po povezavah.

Spodaj je nekaj primerov, na podlagi katerih sem oblikoval tezo.

Sophie Tuhn, Cukrarna, 2023.

»Osrednja tema umetniške prakse Sophie Thun je dialektika med krajem in časom produkcije ter krajem in časom prezentacije dela, med delovno situacijo, v kateri kot umetnica ustvarja, in fizično prisotnostjo telesa v povezavi z opremo. /.../ Pri tem dopusti, da se interferenca med delom, produkcijo, reprezentacijo, življenjem in estetiko, ki je na tem mestu prisotna že od nekdaj, zlije v performativno tkivo prostora in časa. /.../ Namesto da bi skušala ustreči pretiranim kapitalističnim zahtevam ekonomije pozornosti, se jim s samosvojo umetniško prakso odkrito postavi po robu in si tako spet pridobi nazaj življenje. /.../ Tako razpočen časovni korzet pa se obenem srečuje tudi z vse bolj poroznim prostorom. Fotografije oken, vrat in prehodov v merilu 1 : 1, ki so z magneti pritrjene na jekleno steno, postanejo arhitekturni dvojniki, ki skupaj s podobami in posnetki preteklih razstav omogočajo vpogled v druge ravni prostora in časa.«



Sophie Thun: Leaking Times

Carrie Schneider, MassMOCA, 2023

»Njene fotografije spominjajo na abstraktne slike in se igrajo z domišljijским potencialom kamere ter njenim odnosom do podzavesti, hkrati pa eksperimentirajo s kiparskimi možnostmi tega medija. /.../ Z lastno izdelano kamero v velikosti sobe – nekakšno *camero obscuro* z velikim objektivom Rodenstock – na fotografski papir neposredno eksponira posnetke zaslonov družbenih omrežij prijateljev, slike iz svojega zasebnega arhiva in posnetke zgodovinskih umetniških del. Zagonetni rezultati ponujajo vpogled v notranje življenje umetnice in prikazujejo globoko željo po povezovanju. /.../ Nepopolne oblike in neenakomerni robovi dajejo njenim slikam občutek gibanja in objektnosti, na katerem umetnica gradi. Z delom, ki obsega več sto metrov dolgih zvitkov papirja, prevzame obseg muzejske arhitekture in nepraktične dolžine razprostire po stenah v seriji valovitih gub, ki spominjajo na črevesje, ki se izliva iz telesa.«¹⁶¹



Carrie Schneider: Sphinx

Wolfgang Tillmans, Truth Study Centre, (2005–)

/.../ »Instalacija se spreminja od razstave do razstave, vendar je vedno sestavljena iz številnih tankih lesenih miz, na katerih so razstavljeni članki, natisnjeni iz različnih spletnih medijev. Ti so postavljeni poleg efemernih predmetov, občasnih Tillmansovih fotografij in besedil, ki sedanji trenutek umeščajo v odnos do zgodovinskega dogodka. /.../ V resnem glasu Tillmans preko posnetka narira povezave med predmeti, ki bi bile sicer težko vidne. Pogosto ponavlja, da si lahko danes izbiramo vire novic, ki nam

¹⁶¹ Meghan Jones, *Carrie Schneider Sphinx* | MASS MoCA, 17. november 2022, <https://massmoca.org/event/carrie-schneider-sphinx/>.

povedo tisto, kar želimo slišati, do te mere, da imajo celo znanstveni dokazi, ki temu nasprotujejo, žalosten učinek, da le še bolj utrdijo naša prepričanja.¹⁶²



Wolfgang Tillmans: *To look without fear*

Fotografija prerašča v polje scenografije, kjer postaja umetniška disciplina, katere osrednji motiv ni trenutek, ujet pred objektivom, ampak preusmerjen pogled na čas sam.

NOVI TOK

Vse ostale fotografije, tiste, ki ne prestopijo v galerijski prostor »visoke umetnosti«, torej »divje« podobe, ki zapolnjujejo prostor vizualnega popisovanja *toka* zgodovine, pa doživijo temeljito in dokončno spremembo.

Prenehajo biti iz tega sveta in začnejo popolnoma pripadati virtualnemu svetu.

Niso več načini zaježitve ali ustavitve *toka*, temveč *virtualni tok* sam. Tečejo sočasno s *tokom* in ustvarjajo svojo lastno realnost.

Nova realnost ne deluje enako kot naša realnost. Njeni referenti ne izhajajo več iz resničnosti, ampak izhajajo iz svoje lastne avtoreferencialnosti.

Fotografije oponašajo druge fotografije.

Motivi ne dobijo vrednosti iz svoje odprtosti, ampak ravno obratno, iz zaprtosti.

Motivi dobijo vrednost, ko množijo svojo *quotabilnost*.

Več sončnih zahodov,
več krožnikov,
več ukrivljenih hrbtov,
več nasilja,

¹⁶² Bishop, *Disordered attention*.

več romantike,
več enakega jezika površin
bolj smo del iste simulirane hiperrealnosti.

Baudrillard je imel prav.¹⁶³

Avtoreferencialnost podob se obnaša kot zanka, ker tudi je zanka.

Zanka, katere radikalna meja bodo podobe, ki jih bodo generirali slikovni modeli, naučeni na podobah, ki so jih ustvarili sami. Vse podobe bodo imele videz nečesa iz resničnosti, ampak tega v resničnosti nikakor ne bo mogoče najti.

Policaji na protestih se smeji.

Oblaki sončnih zahodov žarijo kot na Turnerjevih platnih.

Kri je prepovedana.

Gozdovi so polni živali.

Ta boschovsko-dantejevska radikalna točka zanke še ni nastopila.

Trenutno je infosfera še polna kombinacij resničnih podob in podob, ki to resničnost oponašajo. *Feedback loop* novega sistema resničnosti, ki mu lahko rečemo virtualni svet, je z deli svojega navideznega sveta sicer pripet na resničnost, a vse bolj in bolj ustvarja avtonomne prostore, v katerih biva alternativna resničnost, ki se bori za svojo avtonomijo. Samo vprašanje časa je, kdaj se bo virtualna resničnost v celoti odpela od resničnih referentov.

A naj nas dejstvo, da še nismo tam, ne zavede.

Živimo čas, v katerem lahko *in real time* spremljamo, kako se naša resničnost spreminja, ko algoritemska virtualna resničnost konstantno poplavlja v našo materialno realnost.

Tok stillov resničnosti in *tok stillov* virtualne resničnosti trčita in to trčenje razpusti kakršno koli stabilnost. Nismo ne v virtualnem, torej odkrito neresničnem svetu niti več v resničnem svetu.

Kar naenkrat se znajdemo v svetu, ki hkrati teče naprej in nazaj, zavije v meander, v katerem smo hkrati v 19. in 21. stoletju. Sanjarimo o svetu, ki je in ni hkrati.

Podobe so odslikave resničnosti in hkrati vse drugo kot kar koli resničnega.

¹⁶³ Jean Baudrillard, *Simulaker in simulacija ; Popoln zločin*, prev. Anja Kosjek in Stojan Pelko, with Janez Strehovec, Knjižna zbirka Koda (ŠOU, 1999).

Ker je nejasno, kje se virtualni svet začne in resničnost konča, ne moremo več ločevati včeraj od danes, resničnega od neresničnega. Dneva od noči. Sanj od budnosti. Prvi jezikovni model, ki ga je ustvaril Google, se je imenoval *DEEPDREAM*.

Rodi se nov *tok* časa, ki ne teče linearno, ampak teče suspendiran v niču. V tem niču smo daleč stran od kakršne koli oprijemljive točke, s pomočjo katere bi se lahko orientirali. Ne moremo več vedeti, ali se premikamo naprej ali nazaj.

Nov tok časa pada v praznino med resničnostjo in fikcijo. Postane brezperspektiven, brez referenta, brez očišča, postane samoreferencialen z občasnimi referenti iz resničnosti, ki ga legitimirajo ravno dovolj, da ga ne moremo razpustiti kot čiste fikcije.¹⁶⁴

V tem psevdovirtualnem prostoru velja samo en zakon (virtualne) fizike: *free fall*.

To je prostor, v katerem je čas suspendiran in ne obstaja zgoraj ali spodaj, obstaja zgolj *free fall*.

S prvo željo reprodukcije realnosti v simbolni formi (stenska slika) se je začel proces pospeševanja zmožnosti reprodukcije do točke, kjer je več ne moremo nadzorovati (generirana podoba). Ta volja po reprodukciji realnosti vodi v psevdorealnost, ki je tako razširjena, da izgleda skoraj že materialna. (Policaji se na podobah UI smejiijo.) Skoraj resničnost je že toliko resničnost, da se v njej ne vidi več *stillov*, ki jo konstituirajo. (Ampak kri je še vseeno prepovedana in policaji se na fotografijah protestov nasmihajo.) Najmanj 24 podob na sekundo zamenja neprestana produkcija podob, *tok*, ki več ne posnema resničnosti, ampak jo producira. (Čas navidezno stoji oziroma tako vsaj piše kritična teorija.) Z digitalizacijo grafike, fotografije, videa, kasneje še s 3D in v zadnji instanci v podobah umetne inteligence (UI) zaživi novi svet podob, ki je avtonomen in izven človekovega nadzora ter v svoji lastni psevdorealnosti, kot avtonomen ekosistem s svojimi pravili in s svojo estetiko. (Na splet je naloženega več časa, kot ga je preteklo v resničnosti. Nepredstavljivo več. Sedaj splet sam dodatno generira čas, ki sploh ni preteklo.) Jezikovni modeli se hranijo na stavkih, ki so jih napisali sami.

Izgubljajo pomen.

Slikovni modeli se hranijo na podobah, ki so jih sestavili sami.

Izgubljajo konture.

V tem *kvazitoku* zaživijo nove oblike resničnosti. (Resničnost, katere rane se ne uspejo zacelit.)

¹⁶⁴ Steyerl, *The Wretched of the Screen*.

PARAZITI

V te gnile odprte rane resničnosti se zaredijo paraziti.

Paraziti se širijo z vseh strani. Iz vsake razpoke.

Njihova resničnost je transcendenca antropomorfnih stanj.

Njihova privlačnost je v tem, da močno privlačijo nenavadno in srhljivo.

Paraziti niso nujno izraz psihološkega propada ali travme. So prej izraz stanja sveta, v katerem neantropomorfna stanja obstajajo skupaj z našimi obupnimi nemirnimi in poraženimi psihološkimi stanji.

Kaj so paraziti?

So estetsko neprijetne hibridne oblike, žive v lastnih procesih, ki niso podobne procesom naše resničnosti, temveč so

nekoliko digitalne,

nekoliko konceptualne,

nekoliko oživiljene v življenje zaradi naše želje po antropomorfizaciji vsega, kar srečamo.

Paraziti so poskusi rekontekstualizacije konca časov, kot je eksperiment v svojem »post« stanju zavesti.

V tem trenutku se za mojim hrbtom nekaj premakne, nekaj vidim v odsevu velikega okna, ki uokvirja moj pogled na delovno mizo, preplašim se, zdaj se zavedam adrenalina, ki me izčrpa, razdraži robove mojega živčnega sistema, peče me na konicah prstov, ne diham avtomatizirano, spominjam se avtomobilov, ki trčijo in se zaletavajo eden v drugega, potem ko je na avtocesti tovornjakar pred mano zaspal za volanom med vožnjo s prekoračeno hitrostjo.

V mojo zavest vstopijo smeti, ki sem jih cel dan pasivno ali aktivno doživljal.

Grom, dim in brezskrbnost celotnega sistema resničnosti, ki se sesuje v en sam hiter, na hitro pripravljen trenutek nespoštovanja.

Parazitom sledi vizualna umetnost, ki skuša v tem razpadajočem tkivu resničnosti nadaljevati svoj ontološki proces »smisla«.

Paraziti so ime za emanacije nove estetike, ki se je rodila iz vztrajnega *Free falla* in nereguliranega ekosistema nove psevdorealnosti.

Imen za estetiko nove realnosti medmrežja je ogromno. Eno najudarnejših in najbolj konsekvenčnih imen poda James Bridle s svojim umetniškim projektom *The New Aesthetic*.¹⁶⁵ Spletni projekt, ki ga Bridle gosti na spletni platformi Tumblr, beleži razpoke, ki jih najdemo v podobah na spletu. Zasleduje estetske fenomene v medmrežju in njegovi interakciji z resničnim svetom.

The New Aesthetic je neke vrste manifest, kako gledati realnost, ki jo vse bolj kurirajo inteligence, ki pronicajo iz digitalnega sveta. V tem procesu je imanentno, da v fenomene realnosti vstopi nekaj nenaravnega.¹⁶⁶

Nekaj, kar ni več objektivna resničnost.

Nekaj, čemur ne moremo zaupati?



The New Aesthetic

Kmetje so kravam nataknilo očala za virtualno resničnost (VR), da so testirali, ali to izboljša njihovo razpoloženje in proizvodnjo mleka. Projekt je živali izpostavil simuliranemu poletnemu pašniku z barvami, prilagojenimi njihovem vidu, s čimer so bile izpostavljene bistveno prijetnejši pokrajini, kot je na običajni, utesnjeni kmetiji.

Prvi preizkus je zmanjšal tesnobo krav in izboljšal njihovo splošno razpoloženje. Čeprav še ni povsem jasno, kako VR-očala vplivajo na kakovost ali količino mleka, so že načrtovane nove raziskave, ki naj bi odgovorile na to vprašanje.

¹⁶⁵ New-aesthetic, "The New Aesthetic", Tumblr, pridobljeno 1. julij 2025, <https://new-aesthetic.tumblr.com/>.

¹⁶⁶ Omar Kholeif, *Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age* (Sternberg Press, 2018).

GLEDATI UMETNOST V DIGITALNI DOBI

Svet je vse bolj virtualen. Kamor koli pogledamo, so prisotni fragmenti zank, ki nas vabijo v svet algoritmov.

Kurator in umetnostni teoretik Omar Kholeif v svojem kataloškem delu *Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age* ponudi eksperiment o ujetosti znotraj gibanja v medmrežju: *You May Like* segment nakupovanja na Amazonu, ki nam na podlagi naših predhodnih nakupovalnih odločitev ponudi sorodne izdelke.

Vedno obstaja nekaj več, nekaj naslednjega, kar je ravno dovolj blizu prvega, da nas zadrži angažirane. Nikdar ne dokončamo *You May Like*.

Problem nastane, ko se začne *You May Like* obnašati kot zanka.

Preko delovanja algoritmičnega kuriranja Kholeif dokazuje ujetost v medmrežju. Zmerom nekaj drugega, a ni to nikoli dovolj drugo, da bi nas izvrglo iz *loopa*.

»Create a new Amazon account so you are starting as algorithmically fresh as a baby's bottom. Now type into the search bar that most infamous of introductions to twentieth-century art history: Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss, and Hal Foster's Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism.

Click on the first result.

Add it into your Amazon cart.

Now watch as the suggestions that come relate to what I view and acquire rather than be analogous to them.

For instance, the first suggestion isn't on the history of art, but rather history of art theory:

- Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas by Charles Harrison and Paul Wood

But the algorithms don't lead us too far astray.

After selecting Art in Theory, we are offered:

- H. H. Arnason and Elizabeth C. Mansfield, History of Modern Art

- Herschel B. Chipp, Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics

- E. H. Gombrich, The Story of Art

We are also recommended something that can send us on a different path. We are offered and select:

- Jacques Rancière, The Politics of Aesthetics

Which leads us into something a little, well, trashier:

- Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*

That then leads us to a masterpiece:

- John Berger, *Ways of Seeing*

But now notice how much the algorithm changes after selecting Berger. We are now suggested books specific to photography:

- Susan Sontag, *On Photography*

- Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*

Which loops us back into theory:

- Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*

Before ending on a sort of existential note:

- Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*

After this point, the suggestions circle back around to previous highlights left unselected, while also surprisingly, leaving other choices that I would consider obvious out of its consideration. To my surprise, a canonical twentieth-century modern art critic never appeared as a recommendation.

Perhaps he had gone out of style, otherwise, a majority of these texts make up the reading lists required for my freshman year art history classes. It's arguable that algorithms could be used to substitute a formal art history education provided by an accredited university. At the very least, algorithms allow for private intellectual development that once required a formal education. This, in turn, has enabled a generation of autodidacts to break into a once hermetic field and invigorate it with fresh perspectives, and in doing so, taking "expertise" from the institutional critics - many of them white and male - and leveling the playing field with more women, minorities, and independent cultural institutions.»¹⁶⁷

Kholeif s svojo raziskavo *loopa* na medmrežju, s tem ko se v *You May Like* izgublja v osnovah umetniškoteoretske izobrazbe, dokaže pozitivno razumevanje medmrežja – izpostavi demokratizacijo, znanje, dostopno vedno in za vse. Benevolentnosti medmrežnih ekosistemov zlahka nasedemo, saj je internet v svoji genezi ena izmed tistih Idej, katere spektri dobrega gotovo pretehtajo potencialne spektre zla.

¹⁶⁷ Prav tam.

Da bi zares razumeli latentno zlo medmrežja, moramo pogledati globlje od neskončne ponudbe »kupuj, kupuj, kupuj« in globlje od kritike kulture narcisizma, ki jo ta spodbuja.

Morda se ustavimo nekje v okolici nadzornega kapitalizma, interneta kot militarističnega orodja ali pa se ustavimo pri živih bitjih globalnega trga.¹⁶⁸

Živih bitjih, ki smo jih ustvarili, ne da bi se tega zavedali.

Duhovih, ki so in niso.

Spektrih.

SPEKTRI (ZNOVA)

Leta 1740 je bilo v razsvetljenskih salonih zelo modno, da so si dame med seboj podarjale prizme. Predmete, ki sami po sebi niso bili dragoceni, saj je šlo vendarle samo za majhne steklene piramidice. A kljub temu so bile prizme zaradi mavričnega sijaja, ki je svetil iz njih, zelo iskane.

V salonih so se nenadoma pogovarjali samo še o naravi svetlobe in barve.

Šlo je za del Newton manije, ki je prevzela Evropo.

Žarek, ki je izhajal iz prizme, se je razbil v barvne pasove. Kar se je začelo kot študija optike, se je končalo kot sprememba samega načina gledanja na snov: če lahko odpremo svetlobo, če jo lahko razcepimo, razdrobimo in vstopimo vanjo, potem lahko načeloma prodremo v notranjost vsake snovi.¹⁶⁹

Prizma je tako postala manifest za znanost, ki prihaja.

Zaradi Newtonove prizme je barva prenehala biti nedoumljiva entiteta in prvič je bilo mogoče videti pravila, ki jo urejajo: piramidalna struktura prizme upogiba svetlobne valove, ki potujejo skozi njo ter izstopijo pod različnimi koti, vsakemu valovanju pa ustreza druga barva. Žarki svetlobe se izlijejo kot niz razporejenih barv, ki prehajajo iz ene v drugo in v tretjo. Prehajajoče barve so dobile ime: SPEKTER.¹⁷⁰

Spekter je torej nekaj, kar prehaja med stanji. Hkrati je spekter tudi prikazen oziroma duh. V glavnem pa predstavlja nekaj, česar ontološka pojavnost ni razvidna. Nekaj, kar biva med svetovi.

¹⁶⁸ Več o tej tezi v: Bridle, *Ways of Being*.

¹⁶⁹ Fox, *The World According to Colour*.

¹⁷⁰ Prav tam.

Nekaj, kar ni ne mrtvo in ne živo.¹⁷¹

Vprašanje, ki si ga radi postavljamo, je: »Kdaj bo prišla 'prava' umetna inteligenca – torej obdobje superinteligentnih strojev, ki bodo sposobni preseči človeške sposobnosti in nas bodo nadomestili?«

Pri tem pogosto naredimo napako. Mislimo, da teh umetnih inteligenc še ni tukaj.

Ni jih, ker jih ne iščemo na pravem mestu, ker mislimo, da bo umetna inteligenca, ko jo bomo ustvarili, izgledala kot mi.

Bog je človeka vendarle naredil po svoji podobi.

Ampak lahko se poigramo z mislijo, da je prava umetna inteligenca že tu: to so korporacije.

Umetno inteligenco si običajno predstavljamo kot utelešenje nečesa, kot je robot ali računalnik, vendar je v resnici lahko utelešena kot kar koli.

Če si predstavljamo sistem z jasno opredeljenimi cilji, senzorji in orodji za branje ter interakcijo s svetom, s sposobnostjo prepoznavanja užitka in bolečine, s sredstvi za uresničevanje svoje volje ter pravnim in družbenim položajem, ki poskrbi, da so njegove potrebe zadovoljene, celo spoštovane, je to opis sodobne multinacionalke.¹⁷²

Način, kako deluje korporativna umetna inteligenca, je zelo plastičen in izredno podoben načinu delovanja drugih organizmov.

Infrastruktura in razporeditev pošiljanja izdelkov lahko služita kot analogija za kardiovaskularne sisteme. Infosfera v oblaku s fizičnim učinkom vpliva na vsakodnevno realnost sveta zunaj oblaka in lahko služi kot analogija živčnega sistema. Zaposleni v tovarnah, razpršenih po vsem svetu, nas lahko spomnijo na organe in tako naprej. Vse to pa orkestrirajo ter poganjajo »možgani in principi užitka« algoritemske ekonomije.

Gospodarstvo so ugrabila prva živa bitja, ki smo jih ustvarili kot superinteligenta podjetja. Ta nova bitja niso naši zavezniki in z njimi se ne moremo sporazumeti, ker korporacije ne delijo naših vrednot. Nenadoma se začnemo vse bolj zavedati, da živimo v globalni državi, ki je zdrsnila v korist nečloveških entitet z nečloveškimi cilji. To nam globlje razkriva, kako nezmožni smo prepoznavati inteligenco zunaj naših miselnih okvirjev:

¹⁷¹ Za več o spektrih glej segment *Spetralno* v Uvodu. Ali pa: Morton, *Humankind*.

¹⁷² Bridle, *Ways of Being*.

ustvarili smo živa bitja, a se tega ne zavedamo.¹⁷³

Zakaj?

Ker je živo bitje za nas nekaj specifičnega.

Nekaj, kar neprestano performira svojo živost.

Da bi v tem performansu živosti zmagali, neprestano iščemo podaljške svojega telesa, ki bi ojačali in podaljšali našo predstavo »biti živ«, da bi se čim učinkoviteje izmaknili »neživosti«.

Ustvarili smo živa bitja, da bi se sami počutili bolj živo.

Ustvarili smo protetične podaljške svojih teles, ki so nas prerasli, mi pa smo postali njihova agrikultura.

Zgodovina se v 21. stoletju piše kot spekulativna fikcija 20. stoletja.

Živimo v svetu, v katerem z nami bivajo neka nova »psevdo-bitja«, katerih volja se udejanja na globalni ravni, ne v naš interes, ampak v njihov. V interes čim večjega užitka od pretoka kapitala.

Želja kapitalizma je, da zgladi in odpravi vse trenje.¹⁷⁴

Vse, kar stoji temu toku nasproti, je treba spolirati.

Tudi če je to nekaj navidezno tako majhnega, kot je jezik.

SEMIOEKONOMIJA

Spustiti se moramo še globlje v kroge algoritmičnega pekla, do samega procesualnega dna, ki vzdržuje ideološke mehanizme poznega kapitalizma, do *semioekonomije*.

Franco Berardi – Bifo v svojih manifestnih analizah 21. stoletja (*Breathing in The Uprising*) detektira kapitalistično psihopolitično ekonomijo algoritmičnega nadzora nad jezikom, ki neopazno in vztrajno afirmira ideologijo. Ta prikrit, a resničen proces je to, kar imenuje *semioekonomija*.¹⁷⁵

¹⁷³ Prav tam.

¹⁷⁴ Krašovec, *Tujost kapitala*.

¹⁷⁵ Povzeto po:

Franco Berardi, *Breathing: Chaos and Poetry*, Semiotext(e) Intervention Series 26 (Semiotext(e), 2018).

Franco Berardi, *The uprising: on poetry and finance*, Semiotext(e) intervention series 14 (Semiotext(e), 2012).

Franco Berardi, *And: Phenomenology of the End: Sensibility and Connective Mutation*, Semiotext(e) Foreign Agents Series (Semiotext(e), 2015).

Franco Berardi, *Heroes: Mass Murder and Suicide*, 1. publ, Verso Futures (Verso, 2015).

Koncept je osnovan na predpostavki, da je poznokapitalistična psihopolitika dosegla še ne videno raven nadzora, s tem ko je s pomočjo algoritmov, ki odrejajo obraz interneta, začela z vrednotenjem tržnosti jezika, natančneje besed.

Predpostavka pravi, da se kapitalizem skozi vsebine, ki so nam na voljo v *streamingu*, predloge *You May Like*, članke in literaturo, ki so nam na voljo v prvem planu interneta, neposredno zapisuje v zavest ter podzavest.

Algoritmi s to vseprisotno *suggested* vsebino odrejajo našo realnost.

Kar se bolje prodaja, je na vrhu.

Besede, ki pretresajo našo realnost, so odstranjene.

Vsi jeziki se počasi, a vztrajno združujejo v en sam univerzalni donosen jezik.

Jezik, v katerem ni niti ene besede, ki bi bila na nepravem mestu.

Ene besede, ki bi izrazila nezadovoljstvo.

Amerika je povsod.

Kapitalizacija idej oz. kapitalizacija jezika je postala mogoča, ko je klasično ideološko cenzuro 20. stoletja zamenjala algoritmična cenzura, ki umika manj »profitabilne« ideje in besede. Pri tem ne gre več za ideološko cenzuro, ampak za totalnejšo obliko nadzora, ki razporeja s samo dušo posameznika.

Kontroverzne ali radikalne misli/besede so dovoljene zgolj, dokler proizvajajo kapital. Bolj priljubljene so pasivizirajoče variacije idej. Algoritmi zamenjajo besede, ki bodrijo, s tistimi, ki pomirjajo. Idejni konstrukti, ki bi lahko ogrozili stabilnost *statusa quo*, oz. tisti elementi, ki ne proizvajajo kapitala, so umaknjeni oz. zamaknjeni globlje v neskončno množico informacij.

Prva nevarnost tega procesa je evidentna: *moderating* idej sam na sebi. Govorimo lahko o cenzuri.

Druga nevarnost pa se v samo dušo ljudi prikrade dolgoročno, in sicer v nenaravnosti jezika, ki se iz tega procesa rojeva.

Vse manj možnosti artikulacije.

Vse več jezika, ki ne odraža resničnega sveta.

Naše življenje kot v foucaultevski nočni mori spremlja neprestan sistem nadzora, ki je, grozljivo, toliko subtilen, da njegove prisotnosti ne moremo aktivno občutiti, a kljub temu vemo, da je tukaj.

Vse, kar je doslej veljalo za zakrito in očem drugega nevidno, postaja z vse večjo hitrostjo tržna dobrina, imenovana *raw data*, ki s svojim razkrivanjem in odtekanjem iz nam varnih prostorov uničuje človeško vero v intimno ter lastno poetično doživljanja sveta, s tem pa nezadržno uničuje tudi lepoto in smisel bivanja.

S tem, ko izgublamo vse, kar je naše in le naše, se spreminja pogled na naše življenje. To postane reduktibilno na stroj, dajati prične videz tega, da ga je mogoče pretvoriti v kodo ali algoritem, kar pa je le prikrito pehanje človeka v trdi determinizem poznega kapitalizma.

Ljudje smo tako samo še nesvobodni stroji, katerih namen je na eni strani *bingeing* in na drugi produkcija kapitala.

Stroji, ki določajo, kdo smo, so že v produkciji.

Vemo, da Amazon, Google, Facebook in drugi podatke svojih uporabnikov uporabljajo v analitične namene, in da v resnici ne vemo in ne moremo z gotovostjo vedeti, kaj točno je objekt take raziskave. Vemo, da oblikujejo prediktivno trženje, ki je osnovano na zgodovini našega obnašanja tako na spletu kot v resničnem življenju. S tem se ponujene vsebine reducirajo na tiste, ki že ugajajo našemu življenju.

S spremljanjem gledalcev HBO-jevih in Netflixovih serij umetna inteligenca z uporabo vgrajene kamere sestavlja sheme na podlagi kadrov, dialogov in glasbenih spremljav, ob katerih je bil gledalec najbolj investiran. Studii pa obratno logiko posledično uporabljajo pri pisanju novih scenarijev, ki jih prebere umetna inteligenca ter na podlagi prej nabranih podatkov analizira, ovrednoti in preoblikuje prebrani scenarij.

Takšno logiko ustvarjanja lahko vidimo v nekaterih novih serijah, kjer grajenje zgodbe ne deluje naravno, razumevanje vsebine in motivacije likov ter druge vrednote, ki smo jih nekoč razumeli kot vodilo kvalitete, pa zamenja nekaj, česar ne moremo zares imenovati; nekaj, kar je preprosto zasvajajoče in nas peha v trans *binga*. Ko je ta končan, ne moremo z gotovostjo trditi, kaj smo gledali, toda naš um je atrofiran in omotičen.

Pri takšnem uživanju vsebin se moramo vprašati, ali smo vsebino v resnici gledali zaradi naše odločitve ali zaradi nečesa drugega v nas, kar nas je zatopilo v trans.

Po koliko časa uporabe takšne take tehnologije se izbor spremeni v dodeljeno odločitev?

Vprašanje, ki se poraja, je, kako lahko prepoznamo, da smo prestopili mejo in je naša avtonomnost izbire zamenjala determiniranost ponudbe ter nam s tem odvzela svobodno voljo? Po zadostnem prilaščanju našega okusa ni več nobena vsebina, za katero menimo, da si jo želimo, avtentičen plod naše želje.

Ostanemo brez lastnih želja.

Prepuščeni smo stroju, da »na podlagi naših prejšnjih želja«, ki prav tako niso bile naše lastne želje, temveč že odločitve stroja, izbira za nas.¹⁷⁶

Smo v zanki, v kateri imajo algoritmična živa bitja več osebnosti kot mi.

Internet je nevaren kraj.

abandon all hope, those who enter

Duhovi iz paralelne realnosti medmrežja pronicajo v našo realnost.

Živimo ob bitjih, ki odrejajo, kako naj mislimo o svetu.

Vsa umetnost, ki je nastala po zenitu interneta, nastaja v njegovi senci. *Post-internet art*.

Med vsemi srhljivimi perspektivami algoritmične virtualne realnosti pa vendar obstajajo umetniki, ki se borijo zoper te sile.

EKOLOGIJA INTERNETA

Habitat postinternetne umetnosti je v analognem razmerju z naravo.

Sfera medmrežja živi naši realnosti analogno realnost.

Kljub totalnosti algoritmičnega nadzora se v (vse manj demokratični) digitalni realnosti razraščajo ekosistemi, ki so v nasprotju z generalnimi trendi sistemov v internetu.

Znotraj hiperkapitalizma internetnih transakcij rastejo paraziti.

¹⁷⁶ James Bridle, *New Dark Age: Technology, Knowledge and the End of the Future* (Verso, 2018).

Med parazite lahko tako vključujemo vse umetnike, ki se gibljejo znotraj umetnosti interneta. Neimenovani ali imenovani, telesni ali transtelesni subjekti, ki se gibljejo po medmrežju, izvajajo performativne akcije, analogne performativni umetnosti 20. stoletja.

Keith Obadike je na eBayu prodajal svojo »temnopoltnost«.¹⁷⁷

Memei, ki postanejo umetnine.

Umetnine, ki postanejo *memei*.

Konceptualne spletne strani.

Intervencije v izkušnjo spleta, ki jih mogoče sploh ne opazimo.

Hekerske akcije, digitalni performansi, algoritmični koncerti.

Trendi, fraze, koncepti, emancipirana nova telesa, abstrakcije, konkretnosti, podobe, aforizmi, algoritmi, digitalni arhivi, vizualni paviljoni in tako naprej. Več kot bi lahko kadar koli popisali z nadpomenkami.

Vse to tvori ekologijo medmrežja, ki nastaja v antagonizmu kapitalističnih sistemov, ki oblikujejo vidno podobo medmrežja. Umetnost, ki nastaja na internetu in za internet, si zasluži enako pozornost, kot smo jo v zadnjih letih začeli namenjati več kot človeškemu svetu okoli nas.

Živali, ki se igrajo,

kuščarji, ki v tropih lovijo,

mahovi, ki rastejo na nemogočih krajih,

brežštevlnost drevesnih vrst

in vse druge fascinantnosti naravnega sveta.

Na internetu lahko zasledimo vsemu temu analogno realnost, le da je v njegovo arteficialno gradnjo vpisano, da so te strukture, ki nam niso lastne, a so avtonomne in neodvisno od nas žive, vendarle ustvarjene.

Ustvarjajo jih umetniki, katerih fokus ni več totalna ideja ali globalna utopija.

Tem umetnikom ni več ključno, ali je njihova umetnina tista, ki nekaj spremeni, ker v svojem umetniškem telesu razumejo umetnost kot evolucijo in mutacijo ter kot ustvarjalci v tej kontinuiteti skrbijo za venomer živo ekologijo medmrežja.

¹⁷⁷ Kholeif, *Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age*.

Umetnost na internetu je v tej kontinuiteti misli radikalna, saj se zavzema za prostore svobode, za organskost, za življenje tam, kjer je življenje najmanj.

Puščava medmrežja je najmanj plodna krajina za kakršen koli organizem. Zato nam zmerom preti nevarnost, da nas zabriše vrtinec dopamina iskanja sreče v nečem drugem in preprosto kliknemo drugam. Toda umetnost, s katero medmrežni umetniki oživljajo floro spleta, se kljub temu neprestano pojavlja pred našimi čutili. Čeprav jo le redko opazimo, je njena pojavnost pomembna, ker je zadnja resnično človeška oz. naravna stvar konstrukta, ki ga imenujemo internet.

Zaradi občasnih umetniških intervencij krajina interneta še ostaja vredna, da se je udeležujemo, saj nam govori o nečem drugem.

Govori nam o vztrajni volji živega po življenju.

Če ob teh nenaravnih tvorbah (parazitih) za trenutek zatajimo do kapitalizma kritične pomisleke, lahko v njih vidimo nekaj fundamentalno naravnega – življenje, ki se bori za prostor preživetja.

Ali drugače: v biomu medmrežja in razmerju do umetnosti, ki nastaja v tem prostoru, lahko vidimo odslikavo totalitete konflikta med civilizacijo in naravo.

Povsod lahko vidimo borbo za preživetje narave, ki beži pred uničujočo močjo poznega kapitalizma.

Umetnost, ki nastaja na internetu, je zadnja ne cinična oblika interneta kot medija.

Sodeluje v gradnji znosnega medmrežja.

Govori o borbi za preživetje.

TELEOLOŠKI ALGORITEM

Leta 1836, ko je Darwin z ladjo Beagle plul mimo Rta dobrega upanja, se je za nekaj dni ustavil v Cape Townu, kjer je obiskal svojega mentorja Johna Herschla, ki je v Cape Townu odprl observatorij, da bi nadaljeval astronomsko delo svojega očeta Williama Herschla.

Naslednje leto, leta 1837, se je Darwin po izidu prelomnih člankov o odkritjih na Galapagosu preselil v London, da bi bival bližje intelektualnemu centru. Postal je del družabnega kroga

znanstvenikov, v nekem trenutku je prijateljeval tudi s prvim teoretikom računalništva Charlesom Babbageem.

Babbage je verjel, da je Bog programer sveta in da je naša naloga, da ga slavimo, s tem da odkrivamo svete potenciale programiranja.

Eden izmed načinov, kako je skušal to doseči, je z optimizacijo produkcije.

Babbage je prvi, ki je prišel do sklepa, da je za industrijski obrat delo bolj smiselno razdeliti v preprosta ponavljajoča se opravila kot pa vložiti veliko časa v delavčevo celovito razumevanje procesa izdelave.

Njegove inovacije na delovnem mestu so revolucionirale industrijske obrate v Angliji in spremenile politično krajino. Zaradi njegovih inovacij so na primer vpeljali univerzalno zdravstveno zavarovanje za delavce, saj so preračunali, da je ozdraviti delavčevo poškodbo ceneje kot usposobiti novega delavca.

Njegove inovacije v delovanju industrijskega obrata so hitro prešle meje Anglije in postale osnova, iz katere je črpal Američan Frederick Winslow Taylor, ki je Babbageovo filozofijo predelal v sistem produkcije, ki je bil vreden te nove impresivne države.

Za njim se na ta trak pripne še Henry Ford.

Sledi totalna industrializacija vsakega fragmenta naših življenj.

Predmete izven nas zamenjajo ideje o teh predmetih.

Nič ne ostane organsko, ampak je predelano in ustreza svoji industrijski ideji.

Človek postane enako zamenljiv, kot je zamenljiv poškodovan servis.

Če ne ugaja industrializacijskemu modelu, ga je treba zamenjati.

Babbageovo delo je vodilo prepričanje, da je Bog ustvaril svet. Ne kot prostor naključij, svobodne volje in občasnih božjih intervencij, ampak kot ogromen algoritem, osnovan na enostavnih principih, ki konstituirajo vsakdan.

KAKO SMO PRIŠLI DO SEM V.: PERSPEKTIVA = KONCEPCIJA ČASA

SLIKARSTVO

Prvo slikarstvo je bilo glede na način umeščeni v prostor izredno podobno temu, kar danes imenujemo vizualna umetnost. Šlo je torej za po prostoru razporejene umetnine, ki prosto prehajajo iz slike v kiparstvo, ki so integrirane v arhitekturo samo in delujejo kot prostor naracije podob.

Od jamskega slikarstva v Attacami v Čilu do stenskih poslikav v jamah Lascaux in Altamira so podobe razporejene po prostoru, delujejo kot naracija, ki se dogaja okoli gledalca.

Gledalec znotraj nje potuje, znaki se mešajo in prepletajo, skupaj tvorijo zgodbo ali popisujejo mit ali so nekaj vmes, ko zapisujejo zgodovino ter izkustvo bivanja v svetu.

To totalno izkušnjo celotnega prostora, podrejenega popisu izkušnje v svetu, lahko doživimo v Herzegovem filmu *Cave of Forgotten Dreams*, ki je, čeprav se zdi to na prvi pogled v gesti nelogično, posnet v 3D-tehniki in pred gledalca priključuje ravno to volumetrično izkušnjo.

Ta fenomen se nadaljuje v starih kulturah, kjer breme prezentacije slikarskih umetnin nosi arhitektura, oba medija skupaj pa ustvarjata totalno izkušnjo.

Pomislimo na grške, rimske, egipčanske, etruščanske, fajumske, indonezijske, majevske in druge kulture ter njihove arhitekturno-slikarsko-kiparsko totalne umetnine.

Krščanski Rimski imperij, Bizantinski imperij in vzhod Evrope to tradicijo nadaljujejo, četudi motivično in metodološko v drugačnih manifestacijah.

Podobne modele lahko opazimo še marsikje.

V centralni Evropi kulminacijo te totalitete najbolj poznamo kot doživetje v gotških cerkvah. Izkušnja gotške katedrale deluje teatralno, celotna arhitektura prostora je v službi doživetja, v prostoru so akterji – slike, jezik, svetloba, zvok in gledalec – združeni v totalno izkušnjo.

Ogromnost in večgeneracijskost avtorstva dodatno pričata o totalni in nelinearni konstrukciji doživetja.

Zgodba se razširja skozi poslikave po stropu, stenah, obokih, skozi kiparske objekte, vitraže, odmev stopal posameznika, ko vstopi skozi težka vrata, obdelana z motivi. Med vsemi temi podobami pa so postavljene še uokvirjene površine, »slike«, ki še niso to, kar kasneje razumemo kot slike. To so triptihi, diptihi, oltarne podobe, monumentalni uokvirjeni fragmenti zgodbe, ki jo govorijo tako, da so v dialogu med seboj. Postavljeni so v razmerja z omenjenimi

akterji in tudi z ostalimi bolj prikritimi fragmenti, ki navidezno ne sodelujejo v primarnem narativu, a se s časom vendarle pokažejo. To so portreti financerjev projekta, skriti vici in politično-religiozne provokacije avtorjev, katerih cilj je emancipacija tabuiziranih momentov njihovega časa.

Totalna umetnina se izmika enoznačnosti, v njej ni linearne narativa, nič ne sledi algoritmu, ki interpretativno sicer nekaj predlaga, a težko trdimo, da kar koli zapira.

Ta model umetnine vztraja do preloma v razumevanju slikarstva, ko se iznajde »sliko«.

To je inovacija, ki spremeni način razumevanja sveta okoli sebe.

Forma »slika« spremeni svet.

QUADRO

Slika se rodi v 15. stoletju. V italijanščini, od koder ta nov umetniški format izhaja, nosi ime *quadro*.

To je štirikoten kvadrat ali pravokotnik. Lesena konstrukcija, prekrita s platnom.

To ni toliko pomembno, kot je pomembno, da je to prenosljiv avtonomen objekt, na katerega je nanesena s podobami kodificirana zgodba, ki jo gledalec lahko raztolmači kot avtonomno in samo na sebi polno zgodbo.

Prenosni umetniški objekt.

Prenosna ujeta zgodba.

Efektivnost je morda najbolj evidentna razlika med sliko in poliptihom, umetniško formo več podob na različnih ploskvah, ki sobivajo druga z drugo.

Slika je v primerjavi s triptihom hitrejša in mobilnejša.¹⁷⁸

Hitra in mobilna.

Silnico vsebine, ki jo upodablja zgodba na sliki, lahko nenadoma nosimo s seboj.

Za razliko od ogromnega lesenega triptiha.

¹⁷⁸ Gérard Wajcman, *Serijske, svet, kriza, ženske*, 1. natis., prev. Peter Klepec in Katja Zakrajšek, with Jela Krečič, †Zbirka †Analecta / Društvo za teoretsko psihoanalizo (Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2023).

Za razliko od gotske katedrale.
Za razliko od fresk v grobnicah.
Zlahka s seboj.

Quadro je prikladen.
Quadro gre s teboj.

Hitrost *slike* je v primerjavi s hitrostjo triptiha ali stenske poslikave neizmeren izum.
Podobi omogoča, da lahko zares postane tržni predmet. Predmet izmenjave.
Izmenjave, ki poteka hitreje in hitreje.
In hitrejši ko je predmet izmenjave, več vrednosti lahko izmenjamo.
Podoba, zgodba in ideja postanejo nekaj, s čimer lahko trgujemo.

Radikalna točka mobilnosti *slike* je njena vloga v mračni ekonomiji *Swissportov*, kjer v temnih in neobiskanih depojih stojijo *tax exempt* slike v lasti multimilijonarjev in bilijonarjev, vredne več milijonov dolarjev. Shranjene na ravno pravi temperaturi in vlažnosti.

Njihova funkcija več ni v vsebini, ki jo nosijo, ampak v vrednosti, ki jo držijo.

Ne vemo, katera vsa dela lahko najdemo v teh depojih. V ženevskem *free portu* naj bi bilo shranjenih okoli 1.2 milijona umetnin, od tega približno je 1000 samo Picassovih del.¹⁷⁹

Ko se kdaj pojavi kakšno dolgo izgubljeno vizualno delo, je zelo verjetno, da je bilo shranjeno v Singapurju ali Zürichu v depoju nekega multimilijonarja, ki se je sedaj pač odločil, da ga bo (iz javnosti pogosto neznanih razlogov) delil z globalnimi trgi.¹⁸⁰

Veliko del v depojih je tam pristalo po razporejanju vizualnih del, najdenih v skladiščih nacistične Nemčije. Najsi so to *Veliki mojstri* ali *degenerirani* umetniki.

Sodobni trg vizualne umetnosti temelji na trgovanju s sivim kapitalom, katerega valuta so deponirane umetnine.¹⁸¹

¹⁷⁹ "Geneva Free Port: The Greatest Art Collection No-One Can See", *Entertainment & Arts, BBC News*, 1. december 2016, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38167501>.

¹⁸⁰ Za več o sivi ekonomiji sodobnega umetniškega trga priporočam brilijantno: Hito Steyerl, *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War* (Verso, 2019).

¹⁸¹ Steyerl, *Duty Free Art*.

Michelangelo kot neobdavčeno in nevidno darilo v zameno za zaboj bomb BLU-109.

Picasso kot nevidna transakcija v zameno za *turning the blind eye*.

Hopper in nekaj imenujemo humano nasilje namesto nasilje.

In tako naprej.

Quadro je hitrejša, lažja in mobilnejša oblika zapisa fabule, ki spravi zaključeno zgodbo v prostor znotraj jasno začrtanega okvirja.

Ta umetniški format kot estetsko paradigmo v svoji razpravi *O slikarstvu* afirmira Alberti. Zanj je ta geometrični nosilec oznanilo novega sveta, ki ga definira reprezentacija, mobilna okoli opazovalca.

In v tem je kleč – horizont dobi svoje meseno mesto, iz teoretične pozicije človekovega bivanja v svetu preraste v praktično situacijo.

Uporaba perspektivnega slikarstva ni samo konstatacija človeka kot merila sveta, ampak se praktično pozna tudi na globalni ekonomiji idej. Sedaj lahko posameznik upodobitve nekega drugega sveta prosto prenaša s seboj in si kamor koli v svoje vidno polje postavi pogled na katero koli možno drugo realnost, do katere ima moč dostopati zahvalno svojemu kapitalu.

Format umetnine »slika« je tako eden izmed ključnih akterjev v dinamikah družbene moči, ki se meri v dostopu do znanja ali drugače – *moči duha*.

Demokratični dostop do zgodb, ki je z arhitekturo mesta in arhitekturo cerkve »pripadal vsem«, se začne seliti v centre moči (privatne zbirke), ki se začnejo preko moči nad realnostjo, v katero lahko uzrejo po lastni volji, zavedati, da je človek merilo sveta.

Priznajmo si, da lahko ta na novo pridobljena moč resnično proizvaja občutek božjega.

LEBDENJE

Slika postane s svojo iznajdbo metoda za subjektivizacijo gledalca.

S tem ko nastane umetniški izraz, katerega osnovni namen je, da se perspektivne črte objektivnih načel sveta stekajo naravnost v gledalca, se za gledalca odpre vprašanje: »Ali sem to, kar gleda, ali sem to, kar je videno?«

Fenomen slike gledalca sooči s shizofrenim občutkom, da je hkrati v svetu in istočasno opazovalec sveta. Slika gleda vanj, ga določa, potuje v njegovem mestu v svetu, hkrati pa je on opazovalec tega mesta.¹⁸²

Slika je izum človeštva, ki omogoča refleksijo bivanja v svetu, ozavešča sočasno subjektivnost in objektivnost gledalca.

Z iznajdbo slike se na njeni površini zariše horizont, določi se točka stekanja sveta (gledalec) in pred gledalcem se v to zaprto površino zapiše zgodba.

Enotna površina združuje čas, prostor in dogajanje.

In to spremeni pripovedovanje zgodb. Mit je zgodba skozi večnost časa, zgodba na krogu, zgodba, vezana na letne čase in etične večnosti.

Slika spremeni gledalčevo gledanje v zgodbo v aktualni zdaj. Zgodba je tukaj pred menoj.

Pred menoj.

Slika gledalca zapira v njega samega.

Samo on je ta, ki lahko s svoje točke vidi sliko.

Slika prekine s tradicijo razkajenih teles.

Sorodno razliko, kot je ta med razkajenostjo (katedrala) in stekanjem v posameznika (perspektivna slika), lahko vidimo med srednjeveškim misterijem in proscenijskim gledališčem, ki nastaneta istočasno kot *quadro*.

Srednjeveški misteriji, razporejeni po cerkvah ali mestnih ulicah, so festival, kjer človeški igralci, ki so za tisti večer izbrani, da zavzamejo vloge likov iz svetopisemskega izročila, občutijo bližino ter tanko mejo med človekom in Očetom.

Želja po utelešenju božjega v človeškem telesu razkriva, da omama in preseganje spraševanja »kdo sem« stremita k razpustitvi jasnega telesa ter togih kontur tega, kdo smo.¹⁸³

Sem jaz in hkrati sem nekdo drug.

Nisem omejen na svoje telo, sem del skupnosti, ki performira, in hkrati posameznik, ki opazuje.

Sem razpuščen v nekaj večjega od sebe in hkrati opazujem to množično telo.

Omama in izstop iz samega sebe je preseganje (jezikovnih) omejitev, ki me definirajo. Nisem sam in nisem omejen na en prostor.

¹⁸² Wajcman, *Serije, svet, kriza, ženske*.

¹⁸³ Spomnimo se mnogih pričevanj o hedonističnih ekscesih, ki so prisotni ob srednjeveških misterijih, zaradi česar so te oblike gledališča sčasoma tudi prepovedali.

Z izumom slike in posledično vpeljavo enotnosti prostora, časa in dogajanja ter z vzpostavitvijo človeka kot usmerjenega naratorja in usmerjenega gledalca pride do preloma v načinu, kako doživljamo subjekte.

S tem ko zgodba izstopi iz skupnosti gledalcev, ki se iz tistih, ki se gibljejo med freskami ali po srednjeveškem karnevalu, spremenijo v tiste, ki pasivno sedijo in spremljajo zgodbo, uprizorjeno zanje, se subjekt/gledalec zapre v racionalno enoto.

Telo postane nosilo za duha, ki gleda, a je zaprt pred svetom.

Svet je tam, da se premika zanj.

Scenografije niso več raznorazna prizorišča, ampak iluzije, ki se premikajo pred gledalcem.

Palladijevo *Teatro olimpico* je prvo neantično iluzionistično gledališče, zgrajeno po pravilih okvirja, kjer se prizorišča prinesejo na oder pred gledalca in ne obratno, da gledalec potuje med prizorišči.

Zgodbe na odru so pripovedovane tako, da se pred gledalcem menjuje svet, za kar je bilo potrebno razumevanje slike kot zaključene celote.

Potrebna sta bila perspektivično slikarstvo in *quadro*.

Zgodbe se dogajajo v logičnem zaporedju in čas in kraj sta tukaj in zdaj. Zgodba se iz brezčasia utelesi v čas.

Iznajdba slike, ki jo omogočita iznajdbi perspektive in horizonta, je tako iznajdba okna v nov svet. Ta svet je svet, v katerem lahko človek sam odmerja svoj čas in dogodke, ki se mu dogodijo.

S sliko se odpre okno v nov svet, v svet, kjer je zgodovina kraj človeškega dogajanja, slika pa medij, ki o tem dogajanju pripoveduje.

RED

Renesančno slikarstvo s horizontom svet spremeni v *red*.

S horizontom začnejo slikarji razmišljati o perspektivi.

Linije se stekajo iz horizonta proti gledalcu in afirmirajo njegovo očišče.

Stvari se od njega oddaljujejo.

Se prekrivajo.

Zakrivajo.

Borijo se za njegovo pozornost.

V načinu, kako razmišljati o prostoru, se pojavi ideja zaporedja.

Stvari si sledijo v logičnem in razumljivem vrstnem redu, pri čemer lahko tako ta, ki zapisuje, kot ta, ki bere, sledita zaporedju.

Asociativno dramaturgijo zamenja *simulacija temporalnosti*. Interpretacija ni več prepuščena aleatoričnosti gledalčevega pogleda. Zgodbe niso več »vse v umetnini pred gledalcem, sočasno«, ampak se pred njim razlivajo v določenih strukturah.

Perspektivno slikarstvo tako uteleša idejo teleološkega tkanja zgodovine.¹⁸⁴

Ko je vsebina zaporedna, postane branje te vsebine linearno.

Razumevanje sveta se splošči v linijo.¹⁸⁵

Ko se v slikarstvu pojavi tridimenzionalnost, se dramaturgija zgodbe, ki je upodobljena, splošči, niti ne v dvodimenzionalnost, ampak v silnico, ki vodi naprej.

V branje zgodbe se vpiše napredovanje.

Človek se giblje naprej po zgodbi, proti njeni poanti, proti njenemu smislu.

Gibanje naprej je to, kar vodi k realizaciji.

Vstopimo v moderno dobo.

Podobno urejanje v zaporednost lahko na različne načine spremljamo v ostalih umetniških disciplinah.

Gledališče se počasi zapira stran od komunalnega doživetja, kjer gledalci gledajo predstavo, med seboj kramljajo, navijajo, jedo, spet sodelujejo v zgodbi, ji javno nasprotujejo ali se z njo javno strinjajo. Dokončno avtoriteto posvečene zbranosti in podrejenosti zgodbi doseže Richard Wagner v Bayreuthu, ko v novem gledališču umakne lože in zatemni avditorij.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Bourriaud, *The Exform*.

¹⁸⁵ O zgodovini linearizacije narativov poglobljeno piše: Byung-Chul Han, *The Crisis of Narration* (Polity Press 2024, 2024).

¹⁸⁶ Bishop, *Disordered attention*.

V Bayreuthu prihaja glasba iz globine orkestrske jame. Orkester ni več neka množica, ki soustvarja svet zgodbe in skozi katero spremljamo dogajanje, ampak je podtalni neviden generator čustev, ki nastajajo ob točno odmerjenem toku časa.

Skupaj z vse bolj avtoritativnimi metodologijami zgodbovanja se pojavijo analogne ideje. Gledališče je z impozantno totalnostjo podrejeno velikim idejam, sočasno pa se zapira.

Odmika se pogled od skupnosti, ki ustvarja te ideje, njihov izvor pa je vse bolj posameznik, genij, mojster, *master*.

Slikarstvo se iz salonov, kjer umetnine visijo na stenah ena ob drugi in jih občasno prekinjajo še nedokončana dela ter skice za prihodnje projekte, seli v bele sobe, v katerih dela visijo v zaporedju, ločena eno od drugega in na višini gledalčevih oči.

Na kateri višini? Na neki medialni višini, ki ustreza pogledu povprečnega normativnega gledalca.¹⁸⁷

Arhitektura teh novih belih prostorov je ali predelana kolonialistična arhitektura ali nevtralna in tiha arhitektura. V obeh primerih kontekst ni več nekaj, znotraj česa se umetnina pojavi. Sliko sedaj gledamo v njeni lastni totalnosti.

Njena vsebina govori skozi poteze avtorja; gledalec pa je tukaj, da preuči avtorjev zapis.

Ni več naključnega srečanja vsebin.

Glasba se zapira v notacijo, partitura prevzame breme umetnine, izvajalec postane vrhunski poustvarjalec, ki ga vodi dirigent, ki v svoji roki nosi vso moč.

Umetnostni zgodovinarji določijo, da so bili helenistični kipi gotovo beli in nikakor ne mnogobarvni, živi ter razgibani, ampak klasični in monumentalni.¹⁸⁸

Moderno znanost zaznamujejo taksonomska drevesa in sistemi ter popisi sveta, ki ga preučuje, ustvarjeni s ciljem – priti resnici do dna.¹⁸⁹

Umetnostno zgodovino tako zaznamuje gibanje proti redu, gibanje proti urejenemu in smotrnemu doživljanju idej, ki se prenašajo skozi umetniška dela. Ta so odmaknjena od množic, zaprta v institucije, vstop v katere pogojuje pripadnost določenemu sloju.

¹⁸⁷ Bishop, *Disordered attention*.

¹⁸⁸ Fox, *The World According to Colour*.

¹⁸⁹ Morizot, *L'inexploré*.

Ta kontinuiteta zgodovinske elitizacije umetnosti vztraja do postmoderne, v kateri se začne hierarhijo, patriarhalno vertikalnost in kolonialistično samoumevnost sesuvati na čim več možnih mestih.

NE-RED

Galerije se odprejo za intermedijska dela.

Vizualni umetniki od 60. let prejšnjega stoletja stopajo s sten v prostor.

V *white box* galerijah se pojavijo performativna dela in plesne kompozicije. Ti novi pojavi pomenijo podiranje dveh samoumevnosti.

Podrejo se samoumevnosti performativnih del.

Performativna dela, ki nastajajo v *black boxu*, so po navadi ustvarjena za določeno gledališče, ki ga v galerijah, kjer ni primerne infrastrukture, ni. Gledalci so prepuščeni temu, da sami odkrijejo mesto, od koder bodo spremljali delo. Ali bodo stali ali sedeli. Podre se ideja trajanja, konvencije nič več ne določajo dogodkovega trajanja, ampak se gledalec sam odloči, koliko časa bo doživljal neko delo. V odnos med performativno umetnino in gledalcem se tako vrne neka oblika aleatorike.

Enako se podrejo samoumevnosti vizualnih del.

Druga samoumevnost, ki se poruši, je samoumevnost konvencij galerije, kjer dela običajno dobijo trajanje. Zdaj ne obstajajo več »večno«, ampak so gledalci nenadoma postavljeni pred dejstvo, da je izkušnja omejena. Dela se premikajo, izginejo, možno jih je ne videti, postanejo temporalna. (Najširše bi taka vizualna dela imenovali performans ali scenografska instalacija.) Idejam, ki so delovale kot večne, se zamajejo tla. Morda govorimo zgolj o mislih, utrinkih, premislekih. Monumentalnost je zatresena. V odnos med vizualno umetnino in gledalcem se tako vrne neka oblika aleatorike.

Pojavijo se hibridi, ki nimajo jasnih očišč.

Prelom je drugačen od prelomov avantgarde in *-izmov* – prelom je institucionalen in totalen.

Black box, kjer historično bivajo eksperimenti performativnih praks, se sreča z *white boxom* vizualne umetnosti, tako da nastane nov prostor.

Prostor, primeren za nejasno in spektralno 21. stoletje.

*Gray box.*¹⁹⁰

Sivina je manifestno spektralna, v njej ni polov, je samo gradient.

To je prizorišče sodobne umetnosti.

Paralelno z nejasnostjo sveta, nad katero lamentiramo, da izhaja iz konca zgodovine, konca medijev, konca političnega diskurza in podivjanega identitetno neambicioznega ter neizjasnjene »neoliberalnega centra«, nastaja nejasnost sveta, ki se je radostimo.

Radi spregledamo, da ima spektralnost sveta dve plati. V umetnosti jo sprejemamo, v politiki nas straši.

21. stoletje se začne s ponovno podrtjo linearnostjo in berljivostjo časa. Podreta se vzročnost in posledičnost zgodovine. Vrne se mnogoterost podob v istem planu, vzroki in posledice postanejo zamenljivi, racionalno se umakne, forma in vsebina govorita o nestabilnosti pogleda. Umetnine so sprogramirane, da se ves čas na novo ustvarjajo. Naključno na novo ustvarjajo.

Umetnine ne utelešajo več idej, ampak govorijo o protokolih, ki odredajo naša življenja.

Pred nami so *aparati*. (Agamben)

Sprožajo se situacije.

Doživetje in dogodkovnost sta odprta.

Vizualna umetnost in scenografija postaneta zamenljivi.

Linearni čas, linearna perspektiva; nestabilen čas, nestabilna perspektiva.

¹⁹⁰ Termin kot njegov »nastanek« povzemam po: Bishop, *Disordered attention*.

PERSPEKTIVA (ZNOVA)

V desetem stoletju je arabski polimat Ibn al-Haytham, na zahodu poznan kot Alhazen, medtem ko se je skrival pred preganjanjem, sestavil *Kitab al-Manazir*, knjigo o optiki.

To je prvo znanstveno delo, ki pravilno predpostavi, da podobe, ki jih vidimo, nastanejo v očesu oziroma v procesih, ki sledijo po tem, ko odbita svetloba prodre v oko.

Da svet, kot ga vidimo, izvira v opazovalcu.

S tem je protoznanstveno določeno, da je pozicija opazovalca subjektivna in da se videno spreminja glede na točko opazovanja.

Knjiga o optiki dobi v dvanajstem stoletju latinski prevod. Prevodi se diseminirajo po evropskih humanističnih krogih, dokler se subjektivni gledalec ne uveljavi kot premisa preloma, ki ga poznamo kot humanizem in renesansa.

Točka opazovalca, v katerega se steka svet.

Renesančni horizont, torej risanje iz očišča gledalca zahteva nekaj fundamentalnih negacij resničnosti.

Perspektivično slikarstvo zanemari ukrivitev Zemlje.

V perspektivnem slikarstvu ni gibanja. Subjekti stojijo na mestu, kot pred sliko na mestu stoji tudi gledalec.

Obstaja objektivna postavitvev, ki jo določajo matematični zakoni, ki vladajo svetu.

Funkcija horizonta se je izkazala za pomembnejšo, kot bi sprva mislili.

Kar naenkrat se pomorščaki počutijo varne.

Nič več se ne zbuja od nočnih mor, da so izgubljeni.

Linearna perspektiva in koncept horizonta sta se sicer razvila kot umetniški tehniki, a njun domet se je razširil na področje vojaškega ter kolonialnega upravljanja prostora.

Perspektiva, sprva orodje za bolj realistično risanje, postane način v mapiranju, upravljanju in kolonialni nadvladi.

Prostor postane discipliniran, svet je možno regulirati, normirati in podrežati nadzoru.

Vizualna metoda preide v kartografijo in topografsko reprezentacijo ter omogoči risanje mrež in map, ki neznane pokrajine pretvorijo v razumljive in merljive entitete.

S paralelno projekcijo in merilom globine postane možno natančno razumevanje pokrajin, kar služi boljšemu oblikovanju utrd ter obrambnih struktur.

Horizont igra ključno vlogo pri čezoceanski kolonialistični navigaciji, dokler ga ne nadomesti magnetna kompasna navigacija. V kontekstu kolonializma postane horizont simbol »nepoznanega«, torej cilj, zadnja meja, ki jo je treba osvojiti.

S tem ko se v zahodnjaško vojaško in tržno ekonomijo vpelje pojem horizonta, se ravna črta nepoznavanja spremeni v stabilno ravnico, katere začetek in konec se steka ta v eno samo točko. V opazovalca.

Osamljen kapitan ali skupina njegovih pomorščakov postanejo kar naenkrat tisti, ki znotraj te abstraktne črte tolmačijo svojo pot.

Zaupanje v nenadoma trdna tla pod njimi vlije osvajalcem voljo in pogum za do tega trenutka nezamisljive podvige ter aspiracije.

Zgodovina umetnosti se (nikakor ne prvič) vplete v zgodovino kapitala in militarizma.

Umetnost se z vpeljavo horizonta enako kot s formatom *quadro* neizbežno in imanentno dotika svetovnega trga ter pozicij moči v njem.

Linearna perspektiva je mogoča le, če se prekrši zakone akutne realnosti. Renesančni svet je mogoč, če svet deluje logično in programirano.

Renesančni umetniki tako svet v želji slediti sistemu pravil, ki bi jamčil za objektivnost, prerišejo v virtualno realnost – realnost, ki le deluje resnično.

Virtualna realnost zato, ker je slika sveta, ki jo vidimo, odvisna od redukcionističnih enačb, matematičnih izračunov in binarnih pravil.

Renesančni umetniki virtualni svet dosežejo s tem, da se naslonijo na novo določene algoritme resničnosti, kot sta matematika ali vzročno-posledična kontinuiteta časa.

Leibniz je svet razložil kot set binarnih pravil.

Kot 0 in 1.

Dvoje binarnih pojmov, ki bi lahko s pravilnim zlaganjem sestavila algoritem, ki tolmači svet.

Danes vsi računalniki delujejo ravno tako, da dve možni stanji zlagajo v kompleksne algoritme, ki odrejajo našo realnost.

NEMOŽNA JASNOST, VELIKA NEJASNOST

Ker sveta ne moremo reducirati na algoritme in pravila, ki ga določajo, z nastopom sodobne znanosti pade modernizem.

V začetku 20. stoletja so matematiki upali, da bi lahko zgradili popoln, dosleden in zaprt sistem matematičnih pravil, ki bi lahko dokazal vse matematične resnice. To je bil Hilbertov program, ki je stremel k formalizaciji celotne matematike znotraj strogo določenega sistema aksiomov in logičnih pravil.

Program leta 1931 sesuje Kurt Gödel, ki z izrekoma o nepopolnosti dokaže, da ima vsak sistem nepremostljive omejitve.

Prvi izrek o nepopolnosti pravi, da v vsakem dovolj močnem formalnem sistemu, ki lahko izraža osnovno aritmetiko, obstajajo izjave, ki so resnične, vendar jih v tem sistemu ni mogoče dokazati. To pomeni, da ne glede na to, kako natančno in logično je zgrajen nek matematični sistem, vedno obstajajo resnice, ki so zunaj njegovega dosega. Sistem ne more biti popoln brez svoje zunanosti.

Sistem ne more biti popoln, saj ne zajame vseh resnic, ki jih logika in aritmetika dopuščata.

Drug izrek o nepopolnosti pravi, da ne more noben sistem dokazati lastne doslednosti, če je res dosleden. To pomeni, da če sistem ne vsebuje protislovij, tega ne more dokazati sam s svojimi lastnimi pravili. To postavi mejo tudi našemu zaupanju v sistem: njegova zanesljivost ni nekaj, kar bi se dalo dokazati znotraj njega samega.

Vedno ostane neka zunanost.

Gödelovi izreki dokažejo, da ima matematika meje, ki jih ni mogoče preseči z notranjimi sredstvi. Zrušijo idejo, da je z optimiziranim in izpopolnjenim sistemom mogoče dokazati vse matematične resnice.

Cilj ni singularnost.

Tudi v najbolj strogo logičnem svetu obstajajo stvari, ki so resnične, a jih ni mogoče dokazati.

Perspektiva ustvari iluzorno razumevanje sveta kot *predictable*. Lahko predvidimo prihodnost. Ker si stvari lahko sledijo v logičnem vrstnem redu, lahko začnemo sklepati o posledicah vzrokov. Prihodnost si lahko vizualiziramo.

In ko se razplete drugače, kot smo predvidevali, to za nas pomeni katastrofo.

Prihodnosti ne moremo predvideti.

Lorenz dokaže, da je ni mogoče napovedati.

Zrno peska odmeva kot telo srne, ki zadane ob naš avtomobil.

Vedno obstaja neka skrita realnost, ki je ne moremo popisati.

Georg Cantor dokaže, da je v centimetru enako veliko točk kot v celem prostoru. Ne moremo prešteti vseh realnih števil, ki so nam na razpolago.

Enako veliko jih je med 0 in 1 kot med 1 in 10.

Resničnost se globinsko razkriva za večjo, kot jo lahko vidimo.

S tem ko se trudimo svet upodabljati »tak, kot je«, se odpre vrzel – realizem je nezadovoljiv. Globlje gledamo, več vidimo.

Da bi ulovile svet v svoji totalnosti, morajo tehnike in metode upodabljanja neprestano napredovati, se posodabljati, razvijati.

Sveta ne moremo ujeti v njegovi realni polnosti; treba ga je ujeti drugače.

V njegovem občutenju?

V njegovi neulovljivosti?

Na svet moramo začeti gledati z drugimi orodji.

Zapustiti je treba (matematična) pravila, ki odrejajo, kako deluje realnost.

Zapustiti je treba idejo, da bomo lahko trenutek ujeli v njegovi polnosti.

AFTER IMAGE

V svoji teoriji barv Goethe piše, kako je v gostilni sedel nasproti mladega dekleta, oblečenega v škrlatno obleko.

Ona je negibna, on jo opazuje, in ko se ona nenadoma premakne, se na beli steni za njo pojavi podoba kot na negativu: dobro definirana postava s temnim obrazom in telesom lepe morsko zelene barve.

Danes bi to izkušnjo prepoznali kot *after image*, pri kateri nevroni, vključeni v vid, po nekajsekundni stimulaciji z določenimi barvami in določeno količino svetlobe pred nevtralno površino (v tem primeru prazno belo steno) kompenzacijsko ustvarijo preostalo ter nasprotno podobo.¹⁹¹

Goethe vidi duhove, ki se skrivajo za stvarmi.

Vidimo le predstave sveta, resničnost nam ni dostopna.

Svet se začne prelivati med tem, kar mislimo, da je zares izven nas, in tistim, s čimer dopolnimo naše razumevanje sveta.

Naša čutila niso omejena le na beleženje sveta, temveč lahko, če na pravilen način pogledamo v svet, vidimo tudi stvari, ki se nam ne želijo razkriti.



J. M. W. Turner *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*

¹⁹¹ Fox, *The World According to Colour*.

V PODOBI (TURNER)

Podreti je treba perspektivo.

V Turnerjevem opusu odzvanja London njegovega časa – dim in para, nasilje narave, ki se bori s človeškimi izumi, in epohalno nasilje v svetu izven urbanega prostora, v katerega padajo Turnerjevi gledalci.

Leta 1802 naslika nevihto, ki divja okoli pomola v Calaisu.

Kmalu zatem naslika še nevihto v Alpah.

Nato plaz.

Vihar in nasilje v njegovem delu postopoma vse bolj prevladujeta.

Na koncu je nasilje implicitno vključeno v Turnerjevo vizijo sveta; nasilje (narave) je v ospredju, medtem ko se človeški svet umakne v ozadje.

Nasilje na Turnerjevih slikah je elementarno: izražajo ga voda, veter, ogenj in svetloba, svetloba, ki *požira* ves vidni svet.

Nasilje je osnovna tkanina sveta, ki se ne kaže samo preko naravnih procesov, ampak tudi preko človeške dejavnosti.

Turner živi v prvi apokaliptični fazi britanske industrijske revolucije. Para zavlada svetu. Veter hrumi tako skozi ventile kot čez Alpe.



J. M. W. Turner: Burning of the House of Lords

Svetloba, ki v njegovih slikah požira ves vidni svet, se po svetu razširja kot proizvodna energija, ki spremeni vse prejšnje predstave o bogastvu, razdaljah, človeškem delu, mestu, naravi, božji volji, prihodnosti in času.

Turnerja ne smemo obravnavati kot virtuoznega slikarja naravnih spektaklov, kot se kaže, ampak kot umetnika, ki se prebujata v univerzalno surovost sveta.

Turner sprevidi, da je resnica sveta odmaknjena od njegove reprezentacije.

Večina njegovih slik deluje, kot da bi govorila o posledicah zločina. In tisto, kar je presenetljivo, ni nasilje samo, temveč v to nasilje vtisnjena globoka brezbržnost. Brezbržnost sveta do nasilja, ki je za nek trenutek katastrofa, drugače pa danost sveta.

Oktober 1834 zagori poslopje parlamenta.

Turner pohiti na kraj dogodka, kjer vročično skicira, kasneje pa nastane slika *Požar v londonskem parlamentu*.

Pri šestinšestdesetih je Turner v snežnem metežu na parniku in prosi mornarje, naj ga privežejo na jambor, da lahko varno privezan štiri ure opazuje spektakel.

Najde še eno potrditev negostoljubne nasilnosti sveta.

V dokumentiranju te nasilnosti Turner preseže pravila tradicionalnih krajin, kjer je krajina nekaj, kar se razprostira pred gledalcem.

Krajina je nekaj več kot to, kar popisuje.

V sliki *Požar v londonskem parlamentu* se prizor širi prek formalnih robov: ni več bližnjega in daljnega, prizor ni več razdeljen po hierarhiji perspektive in pravilih »resničnosti«, ni več totalitete.¹⁹²

Snežni metež je celota vsega, kar lahko človek, privezan na jambor neke ladje, vidi in dožame.

Ničesar ni zunaj tega.

Slika ni več kos sveta, izrezan segment, ampak celota.

Gledalec je sam, obkrožen z neizprosnimi in brezbržnimi silami, ki so do njega indiferentne.

Sveta ni več mogoče videti od zunaj, čeprav bi nam bilo to v tolažbo.

Delov ni več mogoče obravnavati kot celote.

Lahko se doživi samo še vse ali pa nič.

Ali nič ali vse.

¹⁹² Berger, *Portraits*.

Turner je razumel, da so se stari mojstri renesanse zmotili. Ni točke »zunaj«, s katere bi lahko pogledali na svet.

Na svet ni od kod gledati – smo v njem.



J. M. W. Turner Regulus

Regulus je skoraj bolj požig kot umetniško delo, skoraj preveč žareče, da bi ga lahko gledali. Ko je delo prvič razstavljeno v Londonu, kritiki javnosti svetujejo, naj si zaščitijo oči, da ne bi prišlo do poškodb, ali pa naj se vsaj umaknejo: »Glejte ga z razdalje, ki jo dopušča širina galerije, in še tako ne boste videli drugega kot izbruh sončne svetlobe.«

Turner do konca ostane častitelj sonca.

V zadnjih mesecih svojega življenja je večinoma zaprt v svojem domu v Londonu. Čeprav trpi za depresijo in ima neizprosne bolečine, pogosto prosi, naj »spet vidi sonce«. Nedolgo pred smrtjo se izvleče iz postelje in priplazi do okna.

Umre 19. decembra 1851, dva dni pred zimskim solsticijem.

Med zadnjimi besedami Turner izjavi: »Sun is God.«¹⁹³

Sonce je skoraj popolna krogla vroče plazme.

Vsaka točka na njegovi površini je enakovredna drugi, ne moremo določiti, katera stran je »zgoraj« in katera »spodaj«.

Svetlobo in energijo oddaja enakomerno v vse smeri.

Ni usmerjenega »žarka« svetlobe, ki bi nakazoval neko posebno smer v prostoru.

¹⁹³ Fox, *The World According to Colour*.

Vsaka točka okoli sonca je lahko izhodišče za opazovanje in nobena ni bolj »pravilna« od druge.

Gledalec nenadoma lebdi sredi slike, odmaknjen od objektivnih tal.

Postane voajer, opazuje svet znotraj sveta.

Ni več pravil, ki bi odrejala svet, vse je prepuščeno elementarnemu nasilju, ki je vpisano v svet.

Izgleda, kot da horizonta ni več.

Vsebina slik se evidentno razširja onkraj meja platna.

Svet je večji od naše zmožnosti, da bi ga popisovali.

Svet je čudnejši od naše zmožnosti, da bi ga popisovali.

Svet je hitrejši od naše zmožnosti, da bi ga popisovali.

Hitrost vstopi v umetnost.

Izum vlaka, izum motorja in linije niso več čiste. Zabriše jih fascinacija nad novim. Spomnimo se futurističnih likovnih del.

Zabrisane linije, telesa so nenadoma v gibanju.

Kako se telo giblje.

Kako gibanje zabriše telo.

Z izgubo eksplicitne horizontalne linije se izgubi stabilna pozicija človeka in izgubi se občutek za preteklost ter prihodnost.

Začne se stapljanje časovnic.

*Stasis is Death.*¹⁹⁴

Skozi stoletje -izmov se v slikarstvu horizont dokončno izgubi.

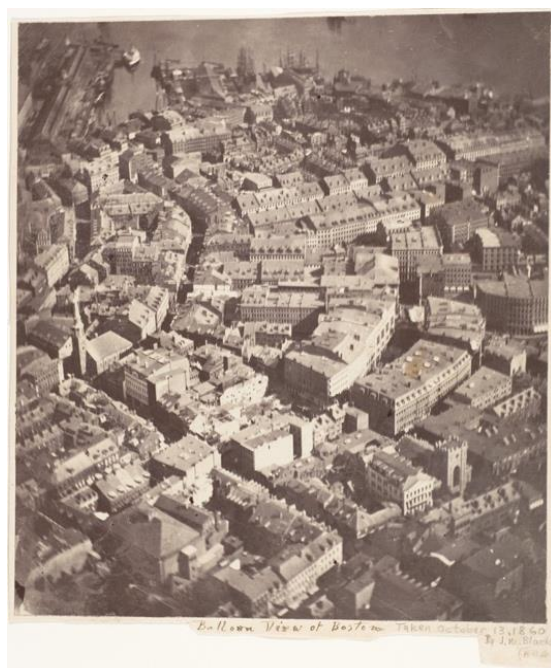
PTIČJA PERSPEKTIVA

Prva ohranjena letalska fotografija predstavlja pogled na Boston. 13. oktobra 1860 jo je iz balona posnel James Wallace Black.

¹⁹⁴ Paul Virilio in Mark Polizzotti, *Speed and Politics*, Semiotext(e) Foreign Agents Series (Semiotext(e), 2006).

S to fotografijo se začne zalezovanje ptičje perspektive, novega pogleda na svet.

Simptomatično začnejo izumitelji v istem obdobju sanjati o načinih, kako zračne fotografije izkoristiti za namene vojaških strategij. Izdelajo »zmaje na veter«, ki so opremljeni s škatlo, v kateri sta hranjena film in zaklop, ki se sproži bodisi z izgorevanjem vžigala bodisi s sprožitvijo električnega toka, ki teče po zmajevih kovinskih vrvicah. Kasneje zmaje zamenjajo z golobi, opremljeni s fotoaparati. (Golobji fotoaparat je bil patentiran leta 1907).



James Wallace Black: Boston, as the Eagle and the Wild Goose See It

Po zraku začne krožiti vse več in več fotografov.

Pogled na svet iz mirne opazovalnice, na svet, ki »izgleda, kot da miruje«, kot je to iz zračnega balona opisal eden izmed fotografov, zapolnijo zmaji, golobi, nato letala in helikopterji, sateliti ter nato še droni.

Ni več mogoče posneti fotografije s ptičje perspektive, ne da bi sočasno ujeli fotoaparat, ki prav tako fotografira iz zračne perspektive.

Leta 1946 je z raketo V2 (številka 13) posneta prva fotografija Zemlje iz vesolja.

Leta 1957 Sovjetska zveza v orbito izstrelil prvi satelit – Sputnik.

Okoli Zemlje začne v devetdesetminutnih orbitah krožiti na tisoče satelitov. Njihovi elektromagnetni valovi zdaj obdajajo svet z drugo atmosfero – tehnosfero.

Po podatkih Evropske vesoljske agencije je v orbiti več kot 6000 satelitov. Od tega jih je 3000 dejansko operativnih. Ta številka skriva še eno: sateliti, izstreljeni v vesolje, so od začetkov t. i. vesoljske dobe v orbiti pustili nešteto kosov odpadkov.¹⁹⁵

Smeti, delci vseh velikosti zdaj obdajajo Zemljo in njihovo množenje nas počasi zapira v orbito.

Gostejši bo sloj smeti, težje bo predreti skozenj.

Danes bi fotograf iz balona, če bi pogledal proti nebu, lahko videl nize satelitov.

Leta 1978 astrofizik Donald Kessler opiše možen scenarij orbitalne katastrofe, ki nosi njegovo ime – Kesslerjev sindrom: s povečanjem števila umetnih satelitov v orbiti se poveča tudi verjetnost trkov med sateliti. Trki satelitov povzročijo, da je v orbiti vse več fragmentov, ki vsak zase povečajo verjetnost nadaljnjih trkov.¹⁹⁶

Še ena povratna zanka.

Če sta 19. in 20. stoletje otovorila pogled s ptičje perspektive, pa v 21. stoletju v resnici in v celoti tudi zares vstopimo v stoletje ptičje perspektive.

Ptičja perspektiva je militaristična perspektiva.

Njen razvoj poganja želja po kartografiranju sveta, po nadzoru nad okolji, v katera ne upamo ali pa ne moremo vstopiti.

Zemljevid določa politično situacijo. Zemljevid je subjektiven. Kot smo videli s Trumpovim preimenovanjem Gulf of Mexico, zemljevidu ne moremo zaupati. A kljub temu mu zaupamo. Nič več ni narisano na roko, posnel ga je satelit. Tehnološko orodje, fotoaparat, ki kaže resnico.

¹⁹⁵ Peter Szendy in Marco Roth, *For an Ecology of Images* (Verso, 2025).

¹⁹⁶ *Wikipedia*, "Kessler syndrome", 12. junij 2025, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Kessler_syndrome&oldid=1295270604.

Vemo, da so na Google Maps meje za prebivalce ene države zarisane drugače kot meje za prebivalce druge države, tako da se zarisane meje skladajo s svetovnimi nazori partikularne države.¹⁹⁷

Ampak ptičji perspektivi vseeno zaupamo.

V ptičji perspektivi na svet gledajo vohunska letala.

V ptičji perspektivi na svet gledajo bombniki.

V ptičji perspektivi na svet gledajo letala, ki prevažajo migrante nazaj v države njihovega izvora.

V ptičji perspektivi na svet gledajo kamere brezpilotnih letal.

V ptičji perspektivi na svet gledamo v hollywoodskih filmih, kjer ameriška CIA iz Virginie v visoki ločljivosti sledi nevarnim posameznikom na drugem delu sveta.

V ptičji perspektivi gledamo na svet, ko gledamo posnetke uspešnih *clandestine* operacij, ki jih je ameriška vojska izvedla v nedemokratskih državah.

V ptičji perspektivi gledamo na svet, ko boljčimo v posnetke, ki so jih v Ukrajini posneli *consumer grade* droni, da svetu kažejo uničenje.

V ptičji perspektivi gledamo na svet, ko gledamo posnetke s helikopterja nad požari v Sibiriji, Avstraliji, Kaliforniji, na Grenlandiji ali Krasu.

S ptičje perspektive gledamo na svet oddaljeni in zavarovani.

Ptičja perspektiva je perspektiva moči.

Omogoča nam, da pozabimo, da smo del tega sveta.

Če je perspektivično slikarstvo odprlo vrata čezoceanskemu osvajanju kolonij, potem je ptičja perspektiva odprla vrata v sodobni *impersonal warfare*.

Koncept perspektive se ponovno prerodi preko jezika vojne.

Ptičja perspektiva nas izvzema iz sveta.

Ko vidimo fotografijo Zemlje iz vesolja *Blue Marble*, se vprašamo: »Je sploh naseljena?«

To je citat astronautov Apollo 8, ko so prvič uzrli Zemljo iz vesolja.¹⁹⁸

¹⁹⁷ "Why Google Shows Different Maps to Different Countries | On the Media", WNYC Studios, pridobljeno 13. julij 2025, <https://www.wnycstudios.org/podcasts/otm/segments/google-maps>.

¹⁹⁸ Richard Weller, *To the ends of the earth: a grand tour for the 21st century*, 1. izd. (Birkhäuser, 2024).

Iz ptičje perspektive ne moremo več razločiti vzroka od posledice.

Vse se na nek način dogaja sočasno.

Ptičja perspektiva vidi totalnost, v kateri pa ne razloči partikularnosti.

O vzrokih in posledicah lahko samo še sklepamo.

Da bi imel svet še smisel, se začnemo zanašati na prostetike in arbitrarna določila algoritmov. Umetna inteligenca ali program nam zatrdita, da je nekdo nevaren, in to je zadosten razlog za smrtno obtožbo.

Brezpilotna letala niso odgovorna za civilne žrtve.

Pilot nekje v puščavi Nove Mehike ne more biti odgovoren za civilne žrtve na Bližnjem vzhodu.

A ne?

Vzrok in posledica sta prekinjena.

Če ni več vzroka in posledice, kako potem razumeti delovanje sveta?

S tem ko smo ukinili perspektivo, smo se pahnili v nejasnost sveta, ki nas plaši.

Plaši nas, ker več ne razumemo pravil sveta izven nas.

In kot drugo, plaši nas, ker nam sporoča, da smo sami izgubili moralna tla, ki so nam jamčila, da v svetu delujemo z neko odgovornostjo.

FREE FALL

S ptičjo perspektivo in s *tokom scrolla* smo se pahnili v *free fall*.

V brezno,

občutek, da smo zmožni vsega,

da smo prepuščeni naključju,

da ne vemo več, kaj se nam lahko zgodi in kaj lahko storimo.

Ekologija nas opominja, da nismo več na enem kraju, ampak povsod po svetu.

Temu rečemo Drugo telo.

Sočasno se v galerijskih performativnih dogodkih dogajajo vaje v horizontalnem.

V umetnosti slavimo nehierarhično razpuščenost,

v družbenem udejanjanju pa se od nje dušimo.

Kdo je odgovoren, če ni nihče več odgovoren,

na koga lahko pokažemo s prstom, če pa je vse tako zelo kompleksno?

Ne moremo več razumeti vseh kompleksnosti, ki so pred nami,

umetnost sodeluje v ideologiji tega razpuščanja etike.

Ker je realnost nejasna, se bomo mogoče bolje znašli v novem svetu, ki ga bomo na novo ustvarili. Ta svet bo (ponovno) matematični svet. Svet, ki ga bomo ustvarili, kot bomo želeli.

Spet vstopimo v Virtualno.

Leibnizova binarnost je arhitektura sodobnega sveta. Svet odrejajo algoritmi.

S tem ko računalniki sprejemajo vse več odločitev, se zmanjša obseg odločitev, ki jih je mogoče sprejeti. Življenje kroji programska oprema, omejena z linearno algoritemsko logiko, ki ni prožna in svobodna kot človeška presoja, ampak izbira zgolj med predpripravljenimi možnostmi.

Avtomatizacija sveta dobesedno zmanjšuje možnost svobodne izbire.¹⁹⁹

V računalništvu se uporablja pojem *ontological engineering*. To praktično pomeni programiranje parametrov realnosti, ki jih zaznava stroj, in načinov, kako jih zaznava.²⁰⁰

Ta omejena množica vpliva na našo ontologijo. Koliko sveta smo zmožni videti in kako?

Iz sveta ptičje perspektive, v katerem ne vidimo ne vzroka ne posledice, v katerem ni več odgovornosti in jasnosti, se preselimo v virtualni svet:

¹⁹⁹ Bridle, *Ways of Being*.

²⁰⁰ Michael J. Wooldridge, *The Road to Conscious Machines: The Story of AI* (Pelican, 2021).

medmrežje,
oblak,
brezmejno,
nič ne obstaja.
Živimo v svetu, ki je in ga hkrati ni.

Ta hkrati resničen in neresničen svet zveni kot konceptualna umetnina.
Hkrati obstaja in ne obstaja.

Vsaj etičnih zadržkov več ne čutimo, ker ni nič več resnično.

Ni nam več treba skrbeti glede moči in oblasti, ker inteligenčnih sistemov, ki odrejajo oblastniška razmerja, več ne razumemo.

Ekonomije nam ni treba več spremljati, saj se dogaja hitreje, kot bi ji lahko sledili.

Duša ni več relevanten koncept, ker vemo, da so jo ugrabili tržni algoritmi.

Telesa, ki so ostala v fizičnem svetu, so prepuščena sama sebi, za njih skrbijo avtoritete iz neba:

droni,
sateliti,
helikopterji.

Pogled na svet več ne more biti skozi točko pogleda (linearna perspektiva) niti skozi holistično reprezentacijo vsega (kot je recimo Ahilov ščit, na katerega so vgravirane reprezentacije osnovnih elementov sveta), ampak preko slojev struktur, v neprestani totalni zaobjetosti.

Gledalec sodobnosti je tako nekdo, ki je nad svetom, nekdo ki lahko z varne razdalje opazuje ves svet in v njem ne sodeluje, ker se ne more ničesar oprijeti.

Ampak to je v redu.

Saj je vsak zgolj kot izolirani subjekt, ki pada v infosfero, kot izolirani solipsistični konzument fragmentov realnosti, ki so sestavljeni iz nenehnega asemblaža kaotičnega toka nizkotnih in spektakelskih podob.

Free fall.

GEN UI

Aplikacije za obdelavo slik z umetno inteligenco, kot so Midjourney, Dall-E, DeepDream in podobne, proizvedejo nekaj manj kot podobe.

Proizvedejo približke podob.

Ne nanašajo se več na dejanskost, kaj šele na resnico, ampak na verjetnost.²⁰¹

Prav tako pa proizvedejo nekaj več kot podobe.

Proizvedejo konkretno infrastrukturo s konkretnimi vplivi na svet.

V zameno za približke vsebin in podob smo svet predali obsežnim infrastrukturalnim, potrebnim za generacijo *contenta*. Ta infrastruktura ima svojo lastno politično ekonomijo, zgrajeno okoli izkoriščevalskih monopolov, ki zahteva znatne količine energije in virov.

V vsaki generirani podobi je vpisano nasilje nad prebivalci »tretjega sveta«, kot tudi nad več-kot-človeškimi prebivalci sveta.

Od rudnika silicija ali litija v severnih predelih puščave Atacama v Čilu do bodočih rudnikov Rio Tinto v Srbiji se globalna ekonomija podreja potrebam vse večje odvisnosti od visokotehnoloških strojev.

Ko govorimo o nasilju, ki se vrši nad prebivalci teh regij, ne moremo govoriti o pohlepu, ampak moramo temeljito rekontekstualizirati vzroke za nasilje.

Naša odvisnost od digitalnih infrastruktur je postala tako obsežna, da je nasilje, ki ga vršimo nad Naravo, da bi se dokopali do redkih kovin, treba imenovati bitka za preživetje.

Srhljivo je, ko spregledamo, da smo svet podredili luksuzu ugodja in prikladnosti, ki jih obljubljujejo digitalne prostetike, v primežu katerih smo sedaj prisiljeni nadaljevati z ekstraktivizmom.

Primanjkljaj litija pomeni, da se svet ustavi. Spomnimo se na krizne mesece po kugi 2020, ko se je ustavil dotok elektronskih vezij.

Ne gre za pohlep ne za moč ne za rast ne za napredek, gre za globoko anksioznost, kako se dokopati do čim več surovin, do čim močnejšega branilca pred pomanjkanjem, pred zlomom, krizo, kako zagotoviti dovoljšen pritok surovin.

Litij ni pomemben, ker je dobičkonosen, litij je pomemben, ker je naše preživetje odvisno od njegovega stabilnega dotoka.

²⁰¹ Steyerl, *Medium Hot*.

Pomanjkanje litija (in drugih redkih kovin) pomeni kolaps sistema, kot smo ga vzpostavili.

Nasilje je veliko primitivnejše, kot smo pripravljeni priznati:

v ukrajinski regiji Donbas so zaloge premoga.

Ukrajinska zemlja je polna redkih kovin, kot so titan, litij in uran.

Drugo nasilje, ki ga v zameno za »polpodobe« umetne inteligence toleriramo ali ignoriramo, je nasilje nad manj privilegiranimi od nas.

Podjetja, ki zagotavljajo *data packets*, iz katerih se jezikovni in slikovni modeli učijo, za moderacijo ter izbiranje podob (*image checkers*) zaposlujejo najšibkejše v družbenih strukturah. V državah, kot je Afganistan, za delo *image checkerjev* najemajo ženske, ki ne smejo zapustiti svojih domov in se lahko vsaj skozi to delo udeležujejo v svetu.

Enako za pregledovanje bank podob najemajo migrante, ki so ujeti v tranzicijskih centrih. Vse, kar za delo potrebuješ, sta telefon in dostop do interneta.²⁰²

Image checker pregleduje vse podobe interneta ter ločuje med »primernimi« in »neprimernimi« podobami. Kriterij primernosti določajo »pravila spletnih platform«, kar bi lahko prepisali kot pravila tega, »kar smo zmožni videti«.

Vse nasilje tega sveta, ki ga ne vidimo, so za nas odstranili čistilci interneta:

posnetke otroške pornografije,
posnetke posilstev,
ubojev,
vojaškega nasilja,
genocidov,
eksterminacijskih taborišč,
prometnih nesreč,
razkosanih teles po spopadih,
forenzičnih dokumentov pomorov,
live streamov samomorov ali umorov,
live streamov belega blaga,
in tako naprej.

²⁰² Steyerl, *Medium Hot*.

Vse, za kar vemo, da je del našega sveta, a v naš bel zahodni sterilni internet ne vstopi, je nekdo iz medmrežja umaknil. To delo počnejo najšibkejši v naši družbi.

Ko se začnejo migracije zaradi novega vojnega konflikta, se začnejo korporacije veseliti, saj to za njih pomeni nove potencialne zaposlene.²⁰³

Ironično se iz bank podob, ki jih pripravljajo vojni migranti, modeli umetne inteligence učijo, kako prepoznati tarče za drone.

Izraelska vojska v Gazi uporablja več umetno-inteligenčnih sistemov. Kot v *The Destruction of Palestine is the Destruction of Earth* poroča Andreas Malm:

»The Palestinians often refer to the 'Israeli killing machine', and that is precisely what it is: a machine for killing people, partly for the sake of rearming the reputation of the machine itself. The mass killing is mechanised and automated, as we know since the first revelations about the AI system called 'the Gospel' that processes enormous amounts of data about the civilian population and infrastructure to generate so-called power targets for the occupation army – a 'mass assassination factory', in which the 'emphasis is on quantity and not on quality'. Sources from within the army said: 'It really is like a factory. We work quickly and there is no time to delve deep into the target. The view is that we are judged according to how many targets we manage to generate. This is the killing machine in action, combining the muscle of petroleum with the mind of algorithms. Then there were the second revelations about the AI systems 'Lavender' and 'Where's Daddy?' that mass-produce kill lists with any number of civilians attached: as if the occupation decided to kill without inhibition and delegated oversight to the killing machine itself. Because high-tech supremacy came to mean nothing on the morning of 7 October, it had to become everything again.«²⁰⁴

Sočasno pa ne moremo spregledati načina, kako pompozno in optimistično je bila UI predstavljena zahodnemu trgu.

Ob zenitu prvih slikovnih generatorjev se je zdelo, da bo prišlo do velike revolucije v svobodi človeštva. Sedaj pa zlahka spregledamo, da je šlo zgolj za preusmeritev pogleda.

²⁰³ Prav tam.

²⁰⁴ Andreas Malm, *The Destruction of Palestine Is the Destruction of the Earth* (Verso, 2024).

Da bi dosegli normalizacijo uporabe umetnih inteligenc, da bi pristali na njeno uporabo in na uporabo naših podatkov za učenje strojev, so morali ti izgledati uporabni, revolucionarni in najbolj od vsega – zabavni.

Zagotovo obstajajo smiselni primeri uporabe orodij, ki temeljijo na strojnem učenju, kot tudi orodij za širše statistične operacije oziroma za vse, kjer lahko bruto računsko moč velikih podatkovnih nizov, analiza podatkov in prepoznavanje vzorcev pomaga.

Znanost lahko z uporabo UI pridobi dragocene vpoglede v vprašanja podnebnih ali medicinskih znanosti. Morda bi lahko UI in njena računsko statistična moč celo pomagali doseči pravičnejšo porazdelitev virov v družbah, ampak najverjetneje so to le oddaljene sanje.

Naloga PR-kampanje, ki promovira strojno ustvarjalnost, je odvrniti pozornost od dejstva, da ima UI vojaške ambicije.

Drugi cilji PR-kampanje ustvarjalnih in kreativnih strojev je odvrniti pogled od neizogibne tehnološke brezposelnosti za mnoge, od nepredvidljivih učinkov na energetske infrastrukture ter od inflacije in s tem povezane socialne nestabilnosti, na primer naraščanja fašizma.²⁰⁵

V državah, kjer je elektrika izredno poceni (kot sta Kazahstan in presenetljivo tudi Slovenija), tehnomoguli gradijo strežniške farme, katerih energetska poraba je tako velika, da prihaja zaradi preobremenjenosti omrežja do izpadov elektrike. To ima lahko katastrofalne posledice za lokalno javno infrastrukturo. Pomislimo na primer na bolnice.

Vse to zakriva podoba kreativnega stroja, ki se igra slikarje in fotografe.

S podobami vse bolj napolnjen prostor pa prav tako spreminja naše razmerje do tega, kako razmišljamo o politiki. Če je predprejšnje desetletje, v katerem smo skušali v medijskem diskurzu govoriti čim bolj horizontalno, da bi s tem opozorili na (v marksistični terminologiji) razmerja Baze, zaznamovala postopolitika, se diskurz tretjega desetletja izrazito zapira v nenadzorovano avtonomijo superstrukture/nadstrukture.²⁰⁶

Podobe, ki zalivajo naš svet, nadzorujejo silnice algoritmov, ki na vse pretege vztrajajo v svojem indiferentnem, samoumevnem svetovnem nazoru.

Ne moremo se več aktivno soočiti z vsebino podob, ki nastajajo vse okoli nas.

Nastajajo v povratni zanki tega, kar so o svetu izvedele od nas.

²⁰⁵ Steyerl, *Medium Hot*.

²⁰⁶ Prav tam.

Ni zanemarljivo, da jezikovni modeli govorijo v nacistični dikciji.

Ni zanemarljivo, da slikovni modeli generirajo podobe, osnovane na globokih stereotipih.

Zgenerirajte podobo protesta; kaj je spornega na njegovi reprezentaciji?

Zgenerirajte podobo vladarja; kaj je spornega na njegovi reprezentaciji?

Zgenerirajte podobo učenjaka; kaj je spornega na njegovi reprezentaciji?

Zgodovina je postala zanka.

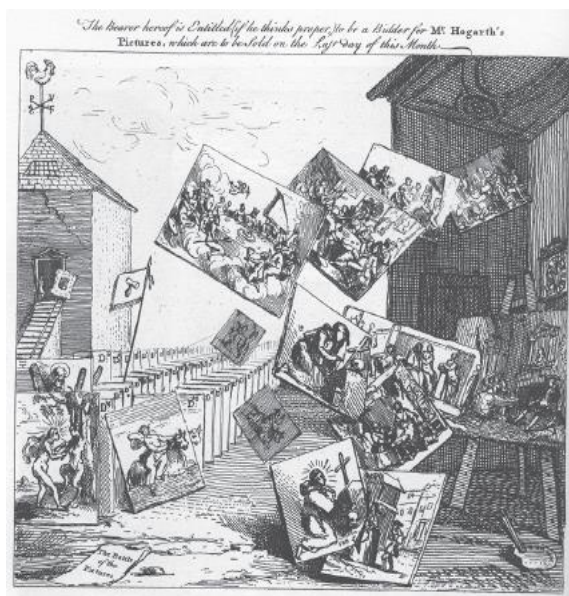
Ne mislim, kot radi rečemo, da se »zgodovina ponavlja«.

Ne! Zgodovina je postala zanka, čisti *ouroburos* reprezentacije.

Svet, s katerim smo učili svoje jezikovne modele, je sedaj svet, ki ga ti govorijo.

Neizbežno?

THE BATTLE OF THE PICTURES.



William Hogarth: *Battle of the Pictures*

William Hogarth je leta 1745 izdal grafiko, namenjeno promociji dražbe svojih del. Naslovljena je *Battle of the Pictures*.

Filozof Peter Szendy v svojem delu *For an Ecology of Images* analizira Hogarthovo grafiko: na grafiki ni nobenega človeka razen oddaljenega vodje dražbe na vrhu stopnic.

Je pa zato grafika polna slik, likovnih del, ki se prekrivajo, valijo eno preko drugega, navidezno celo bojujejo. Slika je zapičena v sliko. Nekje drugje izgleda, kot da motiv ene slike napada motiv druge in tako naprej.²⁰⁷

Ko gledamo tekmovanje med slikami, ko opazujemo celoto, ne moremo ne opaziti oblike, ki jo imajo slike.

Skoraj vse slike so na kvadratnem mediju. Kvadrat – iz italijanske besede *quadro*.

Duga stvar, ki jo lahko opazimo, je neskončno množenje slik ene za drugo.

Metakompozicija je nekako takšna: gravura je kvadratnega formata, znotraj njenega okvirja pa so uokvirjena druga kvadratna platna, ki se navidezno množijo v neskončnost.

Podobe so tako številne, da ne moremo razločiti, kje se konča ena in začne druga. Stiskajo se druga k drugi.

Zdi se, da se želijo podobe osvoboditi omejenega prostora okoli sebe, da bi se podale v nekakšen presežek neomejenega gibanja.

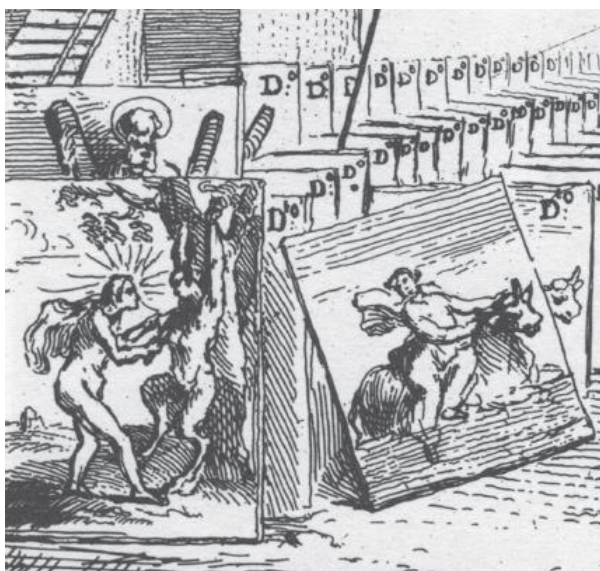
Želijo svobodo.

Želijo avtonomijo.

Podobe se razmnožujejo v neskončnost proti ozadju gravure, kot da jih nezaustavljivo množenje sili, da ozadje potiskajo vedno dlje, vse do izginotja.

Horizont izginja, ker se ga v množici podob ne vidi več.

Odrinjen je neznano daleč.



William Hogart, *Battle of the Pictures*, detajl

²⁰⁷ Szendy in Roth, *For an Ecology of Images*.

V nizu, ki prikazuje posilstvo Evrope, se rogovi bika ponovijo v drugi sliki.

V vrsti slik, ki najbližje robu, se ponavlja del križa, na katerem je križan svetnik Andrej.

Tretji ponavljajoči se motiv, ki je kompozicijsko med zgoraj navedenima, je Apolon, ki odira Marsija.

Poleg tega je na robovih slik naveden misteriozen zapis »dto«, kar je okrajšava za »ditto« (prav tako, isto, enako), kar nam daje vedeti, da so vsi okvirji, ki jih ne moremo videti, neskončne kopije prvega.

Podobe se na Hogarthovi gravuri med seboj dotikajo, kot bi se hotele pomešati. Vidimo lahko nemir, ki te leteče podobe potiska ali vodi k temu, da prekinjajo svojo lastno koherentnost, izletijo iz okvirjev, se med seboj mešajo in okužujejo v vročici splošnega združevanja.²⁰⁸

Horizonta ni več, kvadrati so zavzeli ves prostor.

²⁰⁸ Prav tam.

HORIZONT

Dežuje.

Kaplje padajo na streho.

Od tam zarežejo v les, mimo rjavečega žebnja naravnost v smrekovino.

Tramovi se napojijo. Za njimi se prepoji omet. Napihnejo se tla.

Les počasi gnije, ena gniloba za drugo.

Voda doseže vse.

Stene se povesijo, streha se podre.

Ptice butajo v okna, skozi razpoke v steklu lije dež.

Shladi se in cevi popokajo.

Kleti se napolnijo z zemljo.

Razbarvane zalivalke se na vrtovih drobijo v prah, ki ga odnaša veter.

Bršljan in divja trta ovijeta jeklene plinske cevi.

V ruševine se naselijo termiti, ščurki, sršeni in glive.

Glodalci in kuščarji v omet skopljejo dupline.

Predmestja tonejo v gozd.

Ravnine se polnijo, zemlja narašča v hribe.

Med drevesi, skoraj zakritimi s podrastjo, ležijo deli pomivalnih strojev in posode iz nerjavečega jekla.

Železne okenske rešetke ohranijo svoje prepoznavne oblike.

V mulju ostanejo zamrznjeni hidranti, pnevmatike, razbito steklo, blokovska naselja in steklene poslovne stavbe.

Voda izpira zemljo pod pločniki, ulice se ugrezajo.

Avenije se spremenijo v reke.

Voda pronica v razpoke, kjer ponovno zamrzne in s tem še poveča rane.

V razpokan asfalt vdre plevel.

Nebotičniki se raztezajo in krčijo, špranje med stenami in streho se širijo.

Dež prodre v špranje, vijaki rjavijo, obloge odpadejo, izolacija postane vnetljiva.

Strela vžge mrtve veje in listje v parkih.

Plameni požirajo ulice.

Podzemna železnica se utaplja v vodi.

Požari preskakujejo s stavbe na stavbo in vstopajo v pisarne, polne papirja.

Plinovodi eksplodirajo, okna letijo v zrak, veter prinaša dež in sneg.

Ožgana izolacija in zogleneli les postaneta hranilo za rastlinje, ki po požarih ponovno preplavlja ulice.

Bršljan se oprijema sten, prekritih z lišaji.

Iz zamašenih žlebov rastejo hrasti.

Stavbe padajo druga v drugo.

Vetrovi podirajo visoke zgradbe, nekatere se prevrnejo in zrušijo druge.

Ruševine visokih stolpnic odmevajo od petja žab, ki se razmnožujejo v obnovljenih potokih.

Hrasti in gomile detelje se dvigujejo iz plodne zemlje pokopališč.

Ribe se vračajo v reke, kjer se generacije prilagajajo radioaktivnosti, ki izteka iz jedrskih elektrarn.

Ščurki, vajeni toplote, zmrznejo in izumrejo v neogrevanih stavbah.

Podgane brez smeti izstradajo in postanejo hrana za ujede, ki gnezdijo v zoglenelih nebotičnikih.

Ribniki in zbiralniki vode se spreminjajo v močvirja.

Divji plenilci iztrebijo potomce hišnih psov.

Prostoživeče mačke se hranijo z glodalci, ki jih prinaša gozd.

Med ruševinami stojijo neuničljivi bančni trezorji.

Zapuščene vinograde prekrijejo divje trte, ki se prepletajo v neprehodne goščave.

Strehe muzejev puščajo, kleti se polnijo z vodo.

Skulpture v depojih se luščijo, marmornate kipe prerašča mah.

Glive razjedajo oljne slike do neprepoznavnosti.

V hotelskih sobah gnezdijo polhi.

Arktični led še naprej kopni in ustavi Zalivski tok.

Prekinjemu toku tople vode sledi ledena doba.

Gozd se vrača, drevesa so polna sadja.

Iz kotičkov, kjer se stikata notranjost in zunanost, poganjajo kitajske breskve, hibiskus, oleander, pasijonka.

Pnevmatike v poplavih priplavajo iz zakopanih odlagališč in napolnjene z deževnico postanejo legla komarjev.

Galebi gnezdijo na lesenih okvirjih hiš, ki jih je preplavilo naraščajoče morje.

Sipine peska se prelivajo po opustelih avenijah.

Kontejnerji s petrolejem podležejo rji in eksplodirajo.

Podzemna plinska skladišča pritisnejo na površje in zagorijo v neugasljivih požarih, ki trajajo leta.

Železne cevi, ki kot kapilare prepredajo urbana okolja, se drobijo v okolico.
Vse gori, dokler iz urbanih tkiv ne izgine ves ogljikovodik.
Ko se dim požarov razkadi, ostanejo stopljene ceste, zvite cevi, zmečkani rezervoarji in zdrobljen beton.
Tla se obogatijo z ogljikom iz požarov in na njih vzkljujejo ogromne bujne trave ter odporno divje cvetje.
Tekoča goriva se vpijejo v zemljo in dosežejo podtalnico, kjer lažja od vode plavajo na površju.
Tankerji potonejo v morske globine in tam počasi izginjajo v nič.
Kontejnerji v pristaniščih razpadejo in razkrijejo v plastičnih vrečkah večno ohranjene stvari.
Vetrne elektrarne se ustavijo, njihovi propelerji postanejo gnezdišča za ptice.
Zapuščene cerkve in katedrale postanejo domovi za sove in golobe, ki se naselijo na visokih zidovih in zvonikih.
Stiropor razpade na drobce, ki jih veter kot pelod nosi po plažah oceanov.
Shrambe semen zalije voda, skladišča oživijo v fantastičnih ekosistemih.
Ostrige se naselijo na oceanske internetne kable, dokler jih sedimenti ne pokopljejo.
Lagune se spremenijo v žveplene blatne luknje.
Ustja rek postanejo ob poplavih velikanska mrtva območja.
Kmetijska zemljišča izginejo, trava izgine, nadomesti jo drevesasto grmičevje.
Poplave podrejo jezove in plasti mulja pokopljejo vse.
Med kaktusi stojijo gasilski hidranti.
Polja, zakisana z dušikom in žveplom, ostanejo nerodovitna, dokler ne nastane nova plast zemlje.
Nekatere umetne spojine, pretežke, da bi jih odpihnil veter, ostanejo za vedno zakopane v tleh.
Sčasoma se v plitvine vrnejo morski ježki, ribe, korale.
Borovci, izpostavljeni radioaktivnosti, rastejo z neenakomernimi potezami.
Radioaktivni divji prašiči in jeleni se sprehajajo po gozdovih blizu elektrarn.
Radioaktivna lava, ki pronica iz odprtih reaktorjev, se zlije z jeklom in betonom.
Uranovo gorivo raztaplja vse, kar se mu približa.
UV-žarki ustvarijo novo plast ozona.
Karibuji prečkajo Severno morje.
Slana puščavska tla razžirajo kovine.
Ko se stare gore sesedejo, se dvignejo nove.
Bakterije požirajo ostanke goriva, topil, mazil in jih razgrajujejo v organske ogljikovodike.
Vesoljsko plovilo Pioneer 10 nadaljuje svojo pot proti rdeči zvezdi Aldebaran.

Vesoljsko plovilo Pioneer 11 potuje proti ozvezdju Strelca.

Vesoljsko plovilo Voyager 1 se premika v medzvezdni prostor.

Vesoljsko plovilo Voyager 2 nadaljuje svojo pot proti Uranu in Neptunu.

Ni minilo več kot stoletje, ko je bila vsa glasba na svetu slišana samo na en način – v živo.

Radijski valovi ne izginejo.

Kot svetloba se razširjajo v ogromen vakuum vesolja.

Najverjetneje so ravno radijski valovi stvar, ki nas bo najdlje preživela.

BIBLIOGRAFIJA

- Artaud, Antonin, in Victor Corti. *The Theatre and Its Double*. Alma Classics, 2013.
- Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts of the Anthropocene*. University of Minnesota press, 2017.
- Augé, Marc, in Marc Augé. *The Future*. Verso Futures. Verso, 2014.
- Autoportrait*. With Édouard Levé. P.O.L, 2013.
- Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija ; Popoln zločin*. Prevedel Anja Kosjek in Stojan Pelko. With Janez Strehovec. Knjižna zbirka Koda. ŠOU, 1999.
- BBC News*. „Geneva Free Port: The Greatest Art Collection No-One Can See“. Entertainment & Arts. 1. december 2016. <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-38167501>.
- Bennett, Jane. *Vibrant matter: a political ecology of things*. Duke University Press, 2010.
- Berardi, Franco. *And: Phenomenology of the End: Sensibility and Connective Mutation*. Semiotext(e) Foreign Agents Series. Semiotext(e), 2015.
- Berardi, Franco. *Breathing: Chaos and Poetry*. Semiotext(e) Intervention Series 26. Semiotext(e), 2018.
- Berardi, Franco. *Heroes: Mass Murder and Suicide*. 1. publ. Verso Futures. Verso, 2015.
- Berardi, Franco. *The uprising: on poetry and finance*. Semiotext(e) intervention series 14. Semiotext(e), 2012.
- Berger, John. *Landscapes: John Berger on Art*. Paperback edition. Uredil Tom Overton. Verso, 2018.
- Berger, John. *Portraits: John Berger on artists*. Verso, 2015.
- Beyes, Timon. *Organizing Color: Toward a Chromatics of the Social*. 1st ed. Sensing Media: Aesthetics, Philosophy, and Cultures of Media Series. Stanford University Press, 2024.
- Bishop, Claire. *Disordered attention: how we see art and performance today*. Verso, 2024.
- Bonneuil, Christophe, in Jean-Baptiste Fressoz. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Verso, 2017.

Borges, Jorge Luis, in Adolfo Bioy Casares. *Izbrana dela*. Uredil Andrej Blatnik, Branka Kalenić Ramšak, in Tomo Virk. Prevedel Marjeta Drobnič, Maja Šabec, Pavel Fajdiga, idr. Cankarjeva založba, 2000.

Bould, Mark. *The Anthropocene Unconscious: Climate Catastrophe Culture*. Verso, 2021.

Bourriaud, Nicolas. *Inclusions: Aesthetics of the Capitalocene*. Sternberg Press, 2022.

Bourriaud, Nicolas. *The Exform*. First published in English language. Prevedel Erik Butler. Verso Futures. Verso, 2016.

Bridle, James. *New Dark Age: Technology, Knowledge and the End of the Future*. Verso, 2018.

Bridle, James. *Ways of Being: Beyond Human Intelligence*. Allen Lane, an imprint of Penguin Books, 2022.

Byung-Chul. *The Crisis of Narration*. Polity Press 2024, 2024.

Campagna, Federico. *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*. Bloomsbury Academic, 2018.

Demos, T. J. *Radical Futurisms: Ecologies of Collapse, Chronopolitics, and Justice-to-Come*. Sternberg Press, 2023.

„Did the Camera Ever Tell the Truth? | Death of a Fantastic Machine | Op-Docs - YouTube“. Pridobljeno 11. julij 2025. <https://www.youtube.com/>.

Dombois, Florian, in Ute Meta Bauer, ur. *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. Koenig Books, 2012.

F. A., Yates. *Umetnost spomina*. Studia humanitatis, 2019.

FALCINELLI, RICCARDO. *CHROMORAMA: How Colour Changed Our Way of Seeing*. PENGUIN, 2025.

Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* John Hunt Publishing, 2009.

Fisher, Mark. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero books, 2013.

Fox, James. *The World According to Colour: A Cultural History*. Penguin Books, 2023.

Fresso, Jean-Baptiste, in David Broder. *Happy Apocalypse: A History of Technological Risk*. Verso, 2024.

Fuller, Matthew, in Eyal Weizman. *Investigative Aesthetics: Conflicts and Commons in the Politics of Truth*. Verso, 2021.

Goedecke, Catharina. „Prussian Blue: Discovery and Betrayal – Part 1“. *ChemistryViews*, 3. maj 2022. <https://www.chemistryviews.org/prussian-blue-discovery-and-betrayal-part-1/>.

Goodell, Jeff. *The Water Will Come: Rising Seas, Sinking Cities, and the Remaking of the Civilized World*. First Back Bay paperback edition. Back Bay Books, Little, Brown and Company, 2018.

Graeber, David. *Bullshit Jobs: A Theory*. Penguin Books, 2019.

Hackett, Robert. „Meet the Father of Digital Life“. *Nautilus*, 30. maj 2014. <https://nautil.us/meet-the-father-of-digital-life-234937/>.

„Heatbit: Bitcoin-mining heater | Best space heater & air purifier 2024“. Pridobljeno 8. avgust 2025. <https://heatbit.com/?srsltid=AfmBOorTFTstCNgHggkRpJJqfmkC1Glj8My0k6TQhoGeRDyBpc2OuUFy>.

Hildyard, Daisy. *The Second Body*. Fitzcarraldo Editions, 2023.

Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, in Gunzelin Schmid Noerr. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Cultural Memory in the Present. Stanford University Press, 2002.

„How Do Lava Lamps Help with Internet Encryption?“ Pridobljeno 21. julij 2025. <https://www.cloudflare.com/learning/ssl/lava-lamp-encryption/>.

„John Oliver Shreds Dr. Oz’s Notion That Working Proves ,You Matter““. Pridobljeno 20. julij 2025. <https://www.thewrap.com/john-oliver-big-beautiful-bill-reaction-dr-oz/>.

Jones, Meghan. *Carrie Schneider Sphinx | MASS MoCA*. 17. november 2022. <https://massmoca.org/event/carrie-schneider-sphinx/>.

Kholeif, Omar. *Goodbye, World! Looking at Art in the Digital Age*. Sternberg Press, 2018.

„Klára Dán — esoteric intellect who wrote the first modern computer code“. *Engelsberg ideas*, b. d. Pridobljeno 21. julij 2025. <https://engelsbergideas.com/portraits/klara-dan-esoteric-intellect-who-wrote-the-first-modern-computer-code/>.

„Ko bo v Evropi umrl prvi jastreb, bo prepozno“. Pridobljeno 3. julij 2025. <https://old.delo.si/sobotna/ko-bo-v-evropi-umrl-prvi-jastreb-bo-prepozno.html>.

- Krašovec, Primož. *Tujost kapitala*. Prevedel Marko Bauer in Maja Lovrenov. With Vincent Le, Lev Kreft, in Ičo Vidmar. †Zbirka †Izhodi, †knj. †2. Sophia, 2021.
- Labatut, Benjamín. *The Maniac*. Penguin Books, 2024.
- Labatut, Benjamín. *When We Cease to Understand the World*. Prevedel Adrian Nathan West. NYRB, 2020.
- „Leibniz Association: Leibniz Association“. Pridobljeno 21. julij 2025. <https://www.leibniz-gemeinschaft.de/en/>.
- Levé, Édouard. *Suicide*. With Jan Steyn. French Literature Series. Deep Vellum Publishing, 2014.
- Lorey, Isabell, Aileen Dierig, Judith Butler, in Isabell Lorey. *State of Insecurity: Government of the Precarious*. Futures. Verso, 2015.
- Malm, Andreas. *How to Blow up a Pipeline: Learning to Fight in a World on Fire*. First published by Verso 2021. Verso, 2021.
- Malm, Andreas. *The Destruction of Palestine Is the Destruction of the Earth* \$f\$ Andreas Malm. Verso, 2024.
- Mendiževc, Aleš. *Naključje in jaz: filozofija za Louisa Althusserja*. With Mladen Dolar. †Zbirka †Mediakcije, †knj. †22. Maska, 2022.
- Milman, Oliver. „European Colonization of Americas Killed so Many It Cooled Earth’s Climate“. Environment. *The Guardian*, 31. januar 2019. <https://www.theguardian.com/environment/2019/jan/31/european-colonization-of-americas-helped-cause-climate-change>.
- Morizot, Baptiste. *L’inexploré*. Domaine sauvage. Éditions Wildproject, 2023.
- Morton, Timothy. *All Art Is Ecological*. This extract published in Penguin Books. Green Ideas 3. Penguin Books, 2021.
- Morton, Timothy. *Dark ecology: for a logic of future coexistence*. Wellek Library lectures in critical theory. Columbia University Press, 2016.
- Morton, Timothy. *Hiperobjekti: filozofija in ekologija po koncu sveta*. Uredil Luka Omladič. Prevedel Katarina Rotar. With Blaž Mazi. Zbirka Krt, 186. Krtina, 2018.

Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity with Non-Human People*. Paperback edition. Verso, 2019.

new-aesthetic. „The New Aesthetic“. Tumblr. Pridobljeno 1. julij 2025. <https://new-aesthetic.tumblr.com/>.

„Nils Aall Barricelli“. Pridobljeno 21. julij 2025. <https://cosmosmagazine.com/science/mathematics/nils-aall-barricelli/>.

Nova, Nicolas in Disnovation.org, ur. *A Bestiary of the Anthropocene: On Hybrid Minerals, Animals, Plants, Fungi...* Set Margins' 22. Set Margins' Publications, 2023.

Osborne, Peter. *Crisis as Form*. Verso, 2022.

Owens, Jay. *Dust: The Story of the Modern World in a Trillion Particles*. Hodder & Stoughton, 2024.

Patel, Raj, in Jason W. Moore. *A History of the World in Seven Cheap Things: A Guide to Capitalism, Nature, and the Future of the Planet*. Paperback edition. Verso, 2020.

Perlin, John. *A forest journey: the role of trees in the fate of civilization*. Third revised edition. Patagonia, 2023.

Photutorial. „Photo Statistics: How Many Photos Are Taken Every Day?“ 17. februar 2022. <https://photutorial.com/photos-statistics/>.

Steyerl, Hito. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. Verso, 2019.

Steyerl, Hito. *Medium Hot: Images in the Age of Heat*. Verso, 2025.

Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. E-Flux Journal. Sternberg Press, 2012.

Szendy, Peter, in Marco Roth. *For an Ecology of Images*. Verso, 2025.

Tarnoff, Ben. „Weizenbaum's Nightmares: How the Inventor of the First Chatbot Turned against AI“. Technology. *The Guardian*, 25. julij 2023.

<https://www.theguardian.com/technology/2023/jul/25/joseph-weizenbaum-inventor-eliza-chatbot-turned-against-artificial-intelligence-ai>.

„Tests prove that a bulletproof silk vest could have stopped the first world war | First world war | The Guardian“. Pridobljeno 21. julij 2025.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jul/29/bulletproof-silk-vest-prevent-first-world-war-royal-armouries>.

„The ancient book of wisdom at the heart of every computer | Science fiction books | The Guardian“. Pridobljeno 21. julij 2025.

<https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/ancient-book-wisdom-i-ching-computer-binary-code>.

„The Century of the Self (Full Adam Curtis Documentary) - YouTube“. Pridobljeno 13. julij 2025. <https://www.youtube.com/>.

„The Project Gutenberg eBook of De Re Metallica, by Georgius Agricola.“ Pridobljeno 25. marec 2025. <https://www.gutenberg.org/files/38015/38015-h/38015-h.htm>.

„The Richest Person Who Ever Lived“. 23. februar 2022.

<https://www.bbc.com/reel/video/p09dcb10/the-richest-person-who-ever-lived>.

Virilio, Paul, in Mark Polizzotti. *Speed and Politics*. Semiotext(e) Foreign Agents Series. Semiotext(e), 2006.

Virno, Paolo. *Déjà vu and the End of History*. English-Language edition. Prevedel David Broder. Verso Futures. Verso, 2015.

Von Neumann, John, in Arthur W. (Arthur Walter) Burks. *Theory of Self-Reproducing Automata*. With University of Illinois Urbana-Champaign. Urbana, University of Illinois Press, 1966. http://archive.org/details/theoryofselfrepr00vonn_0.

Wajcman, Gérard. *Serije, svet, kriza, ženske*. 1. natis. Prevedel Peter Klepec in Katja Zakrajšek. With Jela Krečič. †Zbirka †Analecta / Društvo za teoretsko psihoanalizo. Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2023.

Wallace-Wells, David. *The Uninhabitable Earth: Life after Warming*. Trade paperback edition by Tim Duggan books in 2020. Tim Duggan books, 2020.

Ware, Benjamin James. *On Extinction: Beginning Again at the End*. Verso, 2024.

Weller, Richard. *To the ends of the earth: a grand tour for the 21st century*. 1. izd. Birkhäuser, 2024.

WNYC Studios. „Why Google Shows Different Maps to Different Countries | On the Media“. Pridobljeno 13. julij 2025.

<https://www.wnycstudios.org/podcasts/otm/segments/google-maps>.

Wooldridge, Michael J. *The Road to Conscious Machines: The Story of AI*. Pelican, 2021.

Zandonadi, Viviane, Helena, Belém, Rafael, in Brasília. „Lula Administration Seeks ‘Conciliatory Solution’ for Waimiri Atroari Genocide during Military Dictatorship“. *SUMAÚMA*, 6. julij 2023. <https://sumauma.com/en/agu-de-lula-busca-solucao-conciliatoria-para-o-genocidio-dos-waimiri-atroari-na-ditadura/>.

Zhang, Zhuomin, Elizabeth Mansfield, Jia Li, idr. *A Machine Learning Paradigm for Studying Pictorial Realism: Are Constable’s Clouds More Real than His Contemporaries?* 2022. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2202.09348>.

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

je diplomsko/magistrsko delo **PRUSKA MODRA, NEGOTOVOST, MUTACIJE, INFOSFERA in PERSPEKTIVA**: Pet esejev o subjektivni interpretaciji zgodovine

- rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum:

6.3.2026

Podpis:
