

# Spreminjanje imaginarija napredka in rasti v avantgardnih in intermedijskih umetniških praksah

Kristina Pranjic, Peter Purg

Univerza v Novi Gorici, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica  
<https://orcid.org/0000-0002-2259-7931>, <https://orcid.org/0000-0001-5192-2177>  
[kristina.pranjic@ung.si](mailto:kristina.pranjic@ung.si), [peter.purg@ung.si](mailto:peter.purg@ung.si)

*Članek povezuje umetnostno avantgardo z začetka dvajsetega stoletja ter današnjo intermedijsko in družbeno angažirano umetniško prakso. Osrednja teza je, da lahko v predstavljenih primerih umetniških del najdemo koncepte ter modele za razmišljanje in življenje onkraj imperativa rasti in nenehnega napredka. Tovrstne umetniške strategije so predstavljene v petih sklopih, ki obravnavajo teme, kot so lenoba in izginotje, kozmopolitizem in univerzalni jezik, alternativne predstave prostora/časa, transhumanizem, posthumanizem in sistemski pogled na svet. Tako kot so nekoč avantgarde opravljale kritiko industrijske oz. moderne družbe, tako danes intermedijska umetnost prispeva k prestrukturiranju imaginarija rasti ter kapitalistične proizvodnje in potrošnje. Članek doprinaša k premišljevanju konceptov postrasti in odrasti na področju umetnosti in humanistike ter prikaže, kako je prav umetnost tista, preko katere je možno pozitivno razumevanje nemoči in opuščanja oz. nasprotja rasti, kar navadno razumemo kot izključno negativno – kot pomanjkanje in izgubo.*

Ključne besede: umetnost in družba / avantgarda / intermedijska umetnost / ekokritika / ideologija rasti / postkapitalizem

## Uvod

Po prvi svetovni vojni je nemška avantgardna šola za oblikovanje, arhitekturo in uporabno umetnost Bauhaus v Weimarju v središče svoje vizije postavila *Gesamtkunstwerk* – mitsko katedralo prihodnosti.<sup>1</sup> Ta naj bi poudarjala pomen konstrukcije in gradbene prakse (nem. *bauen*) kot takrat sodobna arhitekturna umetnost, ki naj bi bila, tako kot človeška narava, vseobsegajoča. Bauhaus je zastavil ambiciozno družbeno

<sup>1</sup> Članek je rezultat dela na raziskovalnem programu »Historične interpretacije 20. stoletja« (P6-0347), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

in umetniško agendo, tesno povezano z zamislijo o izgradnji nove industrijske družbe in nove kulture, ki naj bi nastala po vojni. Današnja realnost, sicer znova zaznamovana z vojnami, pa prinaša nove izzive za sodobnega človeka. Najbolj pereče dolgoročne težave našega časa so zagotovo podnebne spremembe in zmanjševanje biotske raznovrstnosti. Z vidika omenjenih kriz bi bila naloga sodobne avantgardne umetniške šole in z njo povezanega gibanja v umetnosti popolnoma drugačna, kot je bila Bauhausova. Lahko predpostavimo, da bi namesto konstruktivistične izgradnje v središče postavili ravno nasprotno – mejo oz. zamejitev izkoriščanja naravnih in človeških resursov.

Zahteva po nenehni rasti in izpopolnjevanju je človeka privedla do neetičnih ravnanj, za katera smo spoznali, da so popolnoma nevzdržna. Živimo v svetu, v katerem je človeku in nečloveškemu drugemu odvzeta prihodnost (Fry). Zato se v različnih sferah človekovega delovanja kot vse bolj pomembna kaže zamisel omejevanja oziroma limite in drugačne logike življenja ter inoviranja (Heikkurinen, »Degrowth: A Metamorphosis in Being«; »Degrowth by Means of Technology?«; Vinsel in Russell). Na področju politike in gospodarstva se vse bolj uveljavljajo raziskovalni projekti in aktivistične mreže pod novimi postkapitalističnimi načeli, ki nasprotujejo akumulaciji in premočrtnemu napredku, kot sta postrast in odrast (fr. *décroissance*), usmerjeni v krčenje proizvodnje in potrošnje ter popolno preureditev pojmovanja ekonomije (Schmelzer, Vetter in Vansintjan; D'Alisa, Demaria in Kallis; Latouch). Tudi na področju literarnih ved in umetnostne zgodovine se vse bolj izpostavlja ekološki vidik umetniških del, ki se jih preučuje z ekokritičnimi pristopi (Steger; Patrizio; Dragona). V ekokritični humanistiki gre predvsem za različne oblike kritike antropocentrizma, kapitalistične modernosti in napredka razvitega dela sveta ter kazanje na medsebojno prepletenost človeka in nečloveškega. Literarna in umetnostna zgodovina prevzemata nalogo, da ponovno premislita delo tako zgodovinskih kot današnjih avtoric in avtorjev v luči sodobne teorije in hkrati raziščeta, kakšen vpliv ima umetnost na našo percepcijo in formiranje ekološke epistemologije.

Ker je logika protinapredka praviloma spoznana kot *a priori* slaba, je pomembno raziskovati in opisovati drugačne imaginarije,<sup>2</sup> ki bi lahko

<sup>2</sup> Pri razumevanju koncepta imaginarija izhajamo iz dela Corneliusa Castoriadis, ki je ločil družbeni (kolektivni, anonimni) in radikalni imaginarij ter pokazal, da ravno zaradi slednjega – radikalne imaginacije singularne človeške psihe, ki je predmet nenehnih premen reprezentacij, afekta in namena – svet ni determinističen. Po Castoriadis, naša imaginacija namreč ni podoba ali kopija nečesa, ampak kreacija, kar pomeni, da svet ni določen enkrat za vselej, ampak se nenehno na novo artikulira. O

razširili možnosti našega izkustvenega polja za tovrstne alternative. Umetnost je namreč skupaj s humanistiko pomembno področje ne samo za reflektiranje družbe, ampak tudi za ideološko neobremenjeno izumljanje novih resničnosti in potencialnih družbenih usmeritev. Podobno kot je bila avantgardna umetnost ukoreninjena v takratno sodobnost in je iz te napovedovala ter izumljala boljšo verzijo prihodnosti (t. i. »optimalna projekcija« Aleksandra Flakerja; glej Flaker 71–78), tako tudi današnje intermedijske umetniške prakse, ki uporabljajo naj sodobnejše tehnološke dosežke na presečišču znanosti in umetnosti ter se s svojimi nehomogenimi praksami in procesualnostjo izmikajo umetniškemu trgu in *mainstreamu* sodobne umetnosti (Quaranta 77–111),<sup>3</sup> praviloma prevprašujejo usmeritve razvoja, redkeje pa tudi predstavljajo boljše alternative.

V nadaljevanju bomo analizo primerov zgodovinske avantgarde 20. stoletja in sodobne intermedijske umetnosti 21. stoletja predstavili v petih sklopih oz. temah, ki neposredno odgovarjajo na kritiko rasti ali pa izzivajo hierarhične strukture, ki služijo kot opora logiki rasti: 1. lenoba, izginotje, neprisotnost; 2. kozmopolitizem, univerzalni jezik; 3. drugačne predstave o prostoru/času; 4. razširitev čutov, transhumanizem; 5. sistemski pogled na svet, posthumanizem. V zaključku je članek teoretsko nadgrajen z nekaterimi argumentacijami sodobnih teoretikov, ki z avantgardnimi in intermedijskimi umetniškimi praksami prikazujejo pozitivni vidik navadno negativno razumljenih konceptov, kot so omejitve, zaustavitve in nemoč oz. sprostitve moči ali nadzora. S tem dodatno podkrepimo pomembnost avantgarde in intermedijske umetnosti za raziskovanje teženj k demokratizaciji, avtonomiji, solidarnosti in okoljsko vzdržnemu načinu življenja v skladu z načeli posthumanistične etike (Braidotti; Tsing).

## Lenoba, izginotje, neprisotnost

Čeprav bi lahko tako avantgardo kot novomedijsko umetnost hitro enoznačno povezali z estetiko slavljenja stroja in tehnološkega napredka, je treba omeniti, da je uporaba tehnologije pri obeh izrazito kritična.

---

imaginariju ter zmožnosti ustvarjanja in preoblikovanja sveta (*world-making* in *world-remaking*) v kontekstu »planetarne teorije« glej Moraru 67–76.

<sup>3</sup> Avantgardo in intermedijsko umetnost so nekateri vidnejši teoretiki neposredno povezali prek njihovih vizualnih in besedilnih eksperimentiranj ter formalnih postopkov (Manovich), pa tudi prek uresničevanja avantgardnih ciljev s pomočjo inovativne rabe tehnologij (Benjamin 38) ali retroavantgardnega in postutopičnega principa (Arns).

Fascinacija nad estetiko stroja v avantgardi je pomenila predvsem način prekinitve s psihologizacijo in simboliko dotedanje umetnosti. Poveličevanje stroja in mesta, ki sta utelešala modernost, je sicer najbolj vidno v italijanskem futurizmu F. T. Marinettija, a tudi pri njem je odnos do stroja izredno kompleksen, futuristična tehnološka domišljija pa pogosto skriva tudi protislovne značilnosti (Berghaus), vidne na primer pri t. i. nekoristnih strojih Bruna Munarija. Pri drugih avantgardnih gibanjih je kritika industrializacije prek uporabe stroja bolj izrazita – npr. »umetniški stroj« dadaistov pomeni intervencijo v determinizem stroja; Tatlin pri konstruiranju novega stroja sledi principom narave; nadrealistične tehnološke »proteze« in podobe kiborgov prevprašujejo avtomatizem človeka; ruski futuristi (t. i. bodočniki) vzpostavitev nove kulture ne vidijo v napredku in mehanizaciji, ampak v pacifistični in kozmistični miselnosti, ki jo določajo elementi primitivizma, arhaike in anarhizma (Gurianova). Podobno je bila tudi vizija prihodnosti v jugoslovanski avantgardi in zenitizmu Ljubomirja Micića osnovana na značilnostih mitskega in arhetipskega.

Še več, za enega najbolj vidnih avantgardistov Kazimirja Maleviča lahko »avtentično« oziroma »realno« nastane le, če izkoreninimo težnjo po popolnosti in napredku (Pranjić, »Bespredmetnost' Maleviča«). Za Maleviča je ravno ukinitvev prihodnosti nekaj, kar lahko odpre možnost za umetniško ustvarjalnost (avtonomno delovanje). Biti brez projekta za Maleviča pomeni biti brez pritiska zunanjih struktur, pomeni, da se lahko zgodi skoraj vse – mogoče in tudi nemogoče. Zgovorno je dejstvo, da je februarja 1927 v svojo knjigo *Bog ni zvržen: umetnost, cerkev, tovarna*, ki jo je podaril absurdistu Daniilu Harmsu, zapisal posvetilo »Pojdite in ustavite napredek«. S svojim teoretskim in vizualnim delom je Malevič raziskoval brezpredmetni svet; ta svet z drugo logiko bo poganjalo nekaj drugega kot prihodnost in razsvetljenska racionalnost (»Suprematizem«). V eseju *Lenoba – prava resnica človeštva* iz leta 1922 je predlagal estetiko nedela ali lenobe. Lenobo razumemo kot ključno za vsako umetniško in ustvarjalno delo, poleg tega pa gre za taktiko izogibanja nesmiselnemu, kapitalističnemu in odtujenemu delu.<sup>4</sup> V svojem slikarskem in kiparskem delu, t. i. suprematizmu, je eksperimentiral z gibanjem in mirovanjem slikarskih in materialnih mas, da bi postopoma prišel do zatemitve vizualnih objektov in njihovega izginjanja v belino – od alogičnih, dadaističnih slik, na katerih najdemo

<sup>4</sup> Malevičevo delo je prevzel umetnik Mladen Stilinović v svojem besedilu *Hvalnica lenobi* leta 1992. Z lenobo kot protikapitalistično taktiko v umetnosti in ustvarjalnosti se je ukvarjal tudi v svojem umetniškem projektu *Umetnik na delu*.

zgolj besedo »zatemnitev« oz. »delna zatemnitev« (*Kompozicija z Mona Lizo*, 1914), do popolne zatemnitve na sliki *Črni kvadrat* (1915) in izginotja v belini na sliki *Belo na belem* (1918).

Ideje o zaviranju aktivnosti, izginotju in neprisotnosti v vsakdanjem življenju so prisotne tudi v delu nadrealistov in dadaistov, kot so Walter Serner, Dragan Aleksić, Marcel Duchamp in Arthur Cravan. Izredno zanimiv je Sernerjev dadaistični »manifest« v aforizmih *Letzte Lockerung* (1920) o dadaistični filozofiji življenja, ki predvideva »razrahljan« odnos do sveta, nomadstvo in nenehno metamorfozo, ki sledi le volji umetnika, ter popolno zavračanje idealizma in lastne identitete kot nečesa statičnega in opredeljenega. Med manj znanimi besedili je treba omeniti tudi Aleksićev dadaistični manifest iz leta 1921, v katerem uvaja »kakortedragost«, ki jo je mogoče razumeti kot dadaistični »nič« in »vseenost«, ter pomembnost naključja pri Tristanu Tzari (Pranjic, »Change Must Come« 302, 307). Tako dadaistično kot suprematistično delo nista podrejena določeni vsebini ali cilju, ravno nasprotno – odpravljata horizont, kar v obeh primerih omogoči, da postavita pod vprašaj celotno resničnost ter pokažeta nedoslednost metodologij in vladajočih ideologij (300). Na ta način izpostavita skrite norme družbe, ki se posledično odpravijo ali predrugačijo.

Na področju intermedijske umetnosti lahko podobna izhodišča najdemo v delu profesorja in intermedijskega umetnika Saša Sedlačka, ki se v projektu *Oblomo* (2019–2021) konceptualno močno približa Malevičevemu premišljevanju o estetiki lenobe oz. nedela kot do skrajnosti priganem pojmu dela v dobi avtomatizacije. Triletni projekt, ki preči formate interaktivne instalacije, spletne oziroma mobilne aplikacije in celo tržne storitve, kritično obravnava sodobne biometrične tehnologije in kriptotehnologije. Te nas, še posebej ko so povezane z družbenimi omrežji in trgovinskimi storitvami na spletu, v nasprotju z njihovimi površinskimi obljubami v resnici napeljujejo na neprestano delo ali vsaj nezavedno predajanje zasebnih podatkov. S tem dodajamo vrednost platformam in pogosto nehote sodelujemo v novi paradigmi izkoriščevalskega kapitalizma, ki izčrpava naravne in človeške (v tem primeru podatkovne) vire. V različnih galerijskih postavitvah in tudi v spletni različici projekta *Oblomo* Sedlaček skuša prikazati izmenljivost med delom in nedelom, pri čemer slednjega postavi v luč kot-da pozitivne konotacije pridobivanja ekonomske vrednosti v obliki dejanske kupne moči. To predstavlja kriptokovanec Oblomo, ki mu avtor doda tudi posebno ironično etično konotacijo: kovance je mogoče pridobivati oziroma kriptorudariti z lastnim (uporabnikovim) nedelom – tako v galerijskem (javnem) kot tudi (zasebnem) kiberprostoru.

V kontekstu tehnik upora proti platformnemu kapitalizmu, ki promovirajo lenobo in naključne procese, je treba omeniti tudi aktualno delo Bena Grosserja *Minus* (2021). To predstavlja tehnično preprost, a za pričujoči kontekst kritike sodobnega izkoriščevalskega kapitalizma zelo pomemben obrat, saj poskuša spletno kolektivno komunikacijo utemeljiti na predpostavki, da svoj čas in pozornost obravnavamo kot omejena in dragocena vira. Ob vstopu v spletišče *Minus* uporabnik kmalu ugotovi, da gre za nenavadno omejeno družbeno omrežje, kjer ima vsak »do konca življenja« na razpolago natanko sto objav. Namesto algoritemsko generiranih objav, vidnega števila všečkov, vsiljivih obvestil in napeljevanja k neskončnemu zaslonskemu drsanju delo *Minus* razkriva, kako so tovrstni »kapitalistični programski stroji« zasnovani na način, da spodbujajo globalno porazdeljen in rastoč cikel proizvodnje in potrošnje za namene rasti in dobička (Grosser, »Minus«). Te programsko napredne platforme nam po avtorjevih besedah vsiljujejo misel, da naj lastno družabnost najbolje ocenimo in razumemo skozi kvantiteto. Tovrstna kakovostna umetniška dela kritično ali vsaj ironično izpostavljajo paradokse ter manipulativne in ekstrakcijske mehanizme platformnega kapitalizma, občasno pa pokažejo tudi na njihove rešitve oziroma preseganja.

## **Kozmopolitizem, univerzalni jezik**

Naslednja značilnost avantgarde je kozmopolitizem, ki označuje preseganje meja obstoječih normativov skozi povezovanje umetnikov v čezmejna sodelovanja, navadno pri skupnih manifestacijah in periodiki. Hkrati pa je težnja k internacionalizaciji prisotna kot strategija za transgresijo identitet in pluralnost v avantgardističnih manifestih in deklaracijah. To je vidno tako pri avantgardistih v kulturnih središčih Evrope kot tudi v neurbanih krajih, na primer v jugoslovanski avantgardi, ki nasprotuje zahodnoevropski politični in kulturni nadvladi ter izpostavlja nacionalne karakteristike (Pranjić, »Zenitistični koncept«). Pri sovjetskih avantgardistih lahko govorimo o preseganju nacionalnega in planetarnega z vseobsegajočim kozmičnim: primere najdemo tako pri futuristih Velimirju Hlebnikovu kot pri Alekseju Kručonihi in v že omenjenem Malevičevem suprematizmu ter tudi v delu Ela Lisickega. Poetizacijo dvigovanja nad lokalnim toposom in povezovanja mikro- in makrosveta lahko spremljamo tudi pri zenitistih, na primer v delu Ljubomirja Micića, pa tudi v poeziji Srečka Kosovela. Avantgardisti so svoje umetniško delo videli kot dejanje ljudi prihodnosti, ki bodo presegli nacionalno in postali

državljeni sveta. Dadaizem je tudi sicer v svojem bistvu nasproten kakršnemukoli nacionalizmu in patriotizmu; njegov nastanek je vezan na multikulturno okolje nevtralnega Züricha, kamor so se med vojno zatekli migranti (Tzara, Serner, Arp, Hugo Ball, Christian Schad, Marcel in Jules Janco).

Avantgardističnemu programu preseganja mej med posamezniki lahko sledimo tudi pri ideji univerzalnega jezika, ki bo nov, svoboden jezik pesniškega ustvarjanja: leta 1912 se pojavi v teoriji in poeziji futuristov, kot sta Hlebnikov in Kručonih, najprej z logično poezijo, nato pa kot »zvezdni jezik« (Hlebnikov) in »transracionalni« oz. »zaumni jezik« (Kručonih) (Pranjić, »The Logic of Zaum«). Italijanski futurist Filippo T. Marinetti je leta 1912 po postulatih svojega futurističnega manifesta razvil koncept *parole in libertà* oz. »osvobojene besede«. To je bila radikalna oblika pisanja s kolažiranjem in destabilizacijo jezika na način poudarjanja materialne plati jezika – zvoka in narisane črke, s katerima so futuristi ustvarjali dela, ki jih je bilo mogoče interpretirati tako vizualno kot verbalno. Tovrstni pesniški poskusi delujejo proti razsvetljenskemu racionalizmu in semantiki. Treba je poudariti, da pri teh idejah ne gre za enovit, totalitaren jezik, ampak ravno nasprotno – za pesniške eksperimente s tehnologijo in medijem, ki bi privedli do novega načina komunikacije in odnosov, kar ponovno priča o tem, da je avantgardne tehnike moč razumeti kot strategije za izumljanje alternativnih izkušenj resničnosti.

Podobno kot njihovi predniki v zgodovinskih avantgardah se tudi informacijsko-tehnološki strokovnjaki in medijski umetniki vedejo kot kozmopoliti – tako v življenjskem slogu kot tudi v prečanju oziroma hkratnem obvladovanju komunikacijskih in estetskih kodov. Prve tehnološko-umetniške analogije z univerzalnim človeškim jezikom najdemo v eksperimentih z računalniško kodo ASCII, ki predstavlja standardni nabor 95 znakov za medračunalniško izmenjavo informacij. Tovrstne slike na meji med naravnim (slikovnim) in formalnim (strojnim) jezikom so vzniknile že kmalu po pojavu sodobnih računalnikov v šestdesetih letih. V delu *DEEP ASCII* (1998) eden od pionirjev spletne umetnosti Vuk Ćosić s posebno tehniko animirane slike ASCII na vizualno močno reduciran način ponudi enega od prizorov v kulturnem filmu *Deep Throat*. Gre nemara za najslovitejše od sedmih del v zbirki *ASCII History of Moving Images*, pri čemer vsako obeležuje določen filmski mejnik razvoja (avdio-)vizualnega jezika v medijski kulturi (spektakla) 20. stoletja. V zbirki Ćosić izvede eno od prvih radikalnih apropiacij vizualnega (filmskega) jezika s strani računalniškega koda, ki ga uporabi kot univerzalnega, in prikaže njegov

potencial zaobjeti in prisvojiti si karkoli, celo (analogno) sliko filmskih klasikov.

Leta 1993 je avstralska umetnica in pesnica Mez Breeze začela razvijati poseben spletni jezik *mezangelle*, namenjen delu na presečišču računalniške kode in poezije. Njena literarna dela so se od takrat pod to oznako na internetu pojavljala pod različnimi imeni. Avtorico povezujejo z več avatarji kot alternativnimi avtorskimi osebnostmi, pri tem pa so bolj ali manj sledljivo sodelovali tudi druge avtorice in avtorji, kar nakazuje na fluidno ali pluralno, globalno razpršeno koncepcijo avtorstva, značilno tudi za sodobna omrežna okolja. *Mezangelle* uporablja kombinacijo programskega jezika in neformalnega naravnega govora, pa tudi zaznamovanega poetičnega jezika za analizo in hkrati razvoj predlogov sprememb v razvoju standardne angleščine. Pri tem prihaja do ustvarjanja novih in nepričakovanih pomenov ter izzivanja estetskih (pa tudi pravopisnih) jezikovnih konvencij, kar lahko vodi v bolj ali manj posrečene jezikovne, pa tudi programerske inovacije. Strojni in človeški jeziki se vse tesneje medsebojno prepletajo v tako (pol)javnih kot tudi v zasebnih spletnih klepetih (že nekaj časa tudi z nečloveškimi agenti, t. i. klepetalnimi roboti, v zadnjem času nadgrajenimi z umetno inteligenco oziroma velikimi jezikovnimi modeli), v sodobnem družbenokritičnem bloganju ipd.

## Drugačne predstave o prostoru/času

Avantgardisti so skozi svoje umetniške eksperimente, pesniška in vizualna dela ter diskurzivno refleksijo raziskovali tudi drugačne, alternativne predstave prostora in časa. Interesi te vrste so bili na začetku 20. stoletja izredno popularni tudi v širši družbi; gre namreč za obdobje velikih odkritij v znanosti, predvsem v fiziki, ki so pretresla do tedaj uveljavljene poglede na prostor in čas. Dela konstruktivista Nauma Gaba na primer kažejo na njegovo zanimanje za sodobno fiziko. Pri njem lahko zasledimo vpliv neevklidske geometrije in Einsteinove teorije relativnosti. Podobno je tudi suprematistična umetnost Maleviča in Lisickega razumljena kot umetniško raziskovanje neevklidskega prostora. Lisicki se je na primer skliceval na Hermanna Minkowskega in Einsteinovo relativnostno teorijo: v svojem delu *K. und Pangeometrie* je raziskoval štiri dimenzije prostora. Svoje znamenite projekcije – *PROUN-e* – je tako umestil v t. i. iracionalni prostor, povezan s konceptom četrte dimenzije.

Prek raziskovanja novih dimenzij prostora in časa so avantgardisti prišli tudi do novih načinov dojemanja napredka, ki ni razumljen zgolj

kot neskončna linearna progresivnost v času in prostoru. Uveljavljeno premočrtno logiko nadomestijo z novo dinamiko: namesto dualizma najdemo primere polifonije (ki na eni strani lahko vodi v absurd in nesmisel, na drugi pa v vseobsegajočo praznino in belino), srečamo se z abstrakcijo in nemimetično umetnostjo (novo matrico vizualnega), predmeti se dematerializirajo, sploščijo ali razpršijo, celo razletijo v fragmente. Čas zaznamuje Nietzschejevo večno vračanje, spiralno gibanje oz. izmenjavanje mirovanja in gibanja (dinamizem Malevičevega brezpredmetnega sveta, ki na svojih platnih odpravi celo zakon gravitacije). Vse to nas sili v razmišljanje in urjenje pogleda za nove pogoje, v katerem se lahko razvijajo novi gibi in rutine, osnovane na principih odrasti, nedelovanja in antihorizonta, ne da bi to nujno videli kot nazadovanje ali uničenje.

Kot enega od pomembnih elementov zgodovinskih avantgard, ki doprinašajo k preizpraševanju vrednosti virov in osnovnih dimenzij bivanja, lahko opredelimo tudi spremenjeno percepcijo ter relativizacijo časa in prostora. Nove tehnologije že vse od Wagnerjevega koncepta *Gesamtkunstwerk* in njegovih operno-produkcijskih praks ponujajo objektivno, tehnizirano reprezentacijo alternativnih (audio) vizualnih oziroma večzaznavnih resničnosti, ki so lahko tudi sočasne. Videti oziroma izkusiti nekaj, kar ni del naše vsakodnevne izkušnje, je sicer v zgodovini že pri šamanih ali pri srednjeveških mistikih predstavljalo osrednje orodje dostopa do alternativnih resničnosti (Packer). V eni od izjemno priljubljenih tretjeosebni akcijskih avantur znotraj naglo rastoče industrije računalniških igrice *Control* (2019) podjetja 505 Games je prav odprta zasnova prostora dogajanja tista, na kateri igra gradi napetost in pričakovanje pri uporabniku. Prostori, v katerih se odvija razmeroma nepremočrna pripoved, se generirajo sproti glede na poprejšnje odločitve igralca, pa tudi povsem naključno, kar je oprto na kompleksne algoritme in deloma tudi na strojno učenje. Ob igranju igre izkusimo nekakšno relativizacijo časa, ki (vsaj navidezno) izpodbija smiselnost oziroma sosledje dogajanja ter fizikalnih pravil in logičnih zakonitosti, ki ga usmerjajo. Ta pravila in zakonitosti se lahko sredi igričarske izkušnje tudi močno sprevržejo ali postanejo povsem neuporabna. Objekti in bitja se gibljejo skozi čas in prostor na načine, ki bi jih človek v svoji siceršnji izkušnji okolja in sebe samega stežka prepoznal za mogoče, kaj šele verjetne.

*Mirror-Space* (2005) Brigitte Zics predstavlja interaktivno in internetno povezano umetniško instalacijo, ki uporabniku predoči lastno zrcalno podobo, obogateno z mnogimi internetnimi podatki, pridobljenimi v realnem času obiska instalacije. Ti podatki v odvisnosti od

gibanja obiskovalca krmilijo velikost, položaj in izgled zrcalne podobe, ki se po zapustitvi instalacije preseli v navidezni prostor, kjer zaživi nekakšno avtonomno življenje skupaj z drugimi reprezentacijami poprejšnjih obiskovalcev. A tudi te modificirane zrcalne slike nimajo neomejenega roka trajanja, postopoma jih namreč izpodrivajo nove podobe naslednjih obiskovalcev. Vse to privede do stapljanja (sledi) različnih porekel medijskih oblik in s tem do izkušnje neskončnega toka medosebnih vtisov, generiranih v realnem, a kibernetško modificiranem prostoru in času.

## **Razširjeni čuti, transhumanizem**

»Novi človek«, človek prihodnosti je predstavljal eno od glavnih tem avantgarde. Navdih za nove sposobnosti človeka so avantgardisti črpali tako iz novih tehnoloških zmožnosti in estetike stroja kot tudi iz že omenjenih novih odkritij v naravoslovju. Velja omeniti tudi velik vpliv, ki so ga na avantgardistične ideje o transformaciji človeka in družbe imeli filozofsko-mistični nauki ezoteričnih učiteljev, kot so P. D. Uspenski, Georgij Gurdžijev in začetnik kozmistične miselnosti Nikolaj F. Fedorov (Rosenthal). Podobno kot je bil jezik za futuriste »okamenel«, so bili tudi človeški čuti in telo zastareli; nekaj, kar je bilo treba preseči. Večdimenzionalnost in koncept četrte dimenzije sta avantgardistom ponudila priložnost, da o človeku razmišljajo na nov način tudi skozi možnost oživitve percepcije. Poleg kubističnih in futurističnih del, ki kažejo novo vizualno perspektivo, je v tem kontekstu zanimiv umetniški projekt slikarja in skladatelja Mihaila Matjušina, ki se je ukvarjal s človeškim gledanjem in percepcijo. Matjušin je v dvajsetih letih 20. stoletja razvil obsežno teorijo, imenovano *Zorved* (»zrenje« in »védenje«), ki združuje čut za vid z védenjem oz. znanjem. Svoje ideje je raziskoval v znanstvenih in umetniških eksperimentih razširjenega gledanja. Matjušin je verjel v možnost videnja drugih dimenzij, zato je bila četrta dimenzija zanj izjemno pomemben teoretski koncept. Novi človek v avantgardi je nadgrajen z novo tehnologijo, hkrati pa je za novo videnje mikro- in makrosвета predvsem zaslužna nova epistemologija, ki vodi v novo (kozmistično) ontologijo človeka. Ta postaja eno z vsem, kar obstaja. S tem se ponovno vrši kritika logike pozitivizma in realizma, saj namesto racionalnega in vzročno-posledičnega postane pomemben vidik človekova intuicija in že omenjeni princip naključja, kar je posebej prisotno v dadaizmu in nadrealizmu.

Celih osem let pred že omenjenim delom *Mirror Space* je leta 1997 umetniški svet pretresla tehnološko kompleksna in izjemno napredna potopitvena instalacija *Osmose* Char Davies. V njej uporabnik na podlagi zajema dihanja (skozi senzorje, nameščene na telesu) navigira skozi navidezen prostor slike in zvoka ter se ob meditativni pripovedi poveže s (takrat še nizkoločljivostnimi) virtualnimi objekti in bitji. V veliko višji ločljivosti in neposredni odzivnosti je leta 2018 hkratno dihanje več različnih uporabnikov algoritemsko usklajevalo in vizualno reprezentiralo delo *We Live in an Ocean of Air* kolektiva Marshmallow Laser Feast, ki je ob možnosti hkratne izkušnje za več obiskovalcev ponudilo tudi bolj jasne tematske reference na okoljsko krizo ter možnosti njene refleksije na presečišču znanosti in umetnosti.

Delo Stahla Stenslieja, enega od pionirskih raziskovalcev in avtorjev kibernetike umetnosti *cyberSM*, iz leta 1993 predstavlja deloma spekulativno, deloma pa povsem funkcionalno napravo za telematičen spolni stik s prostorsko oddaljenim telesom partnerja, ki je posebej prirejeno za sadomazohistične spolne prakse. Omogočalo naj bi vizualno, zvočno in taktilno povezovanje z oddaljenim drugim v realnem času, pri čemer je takratna tehnologija (v prvem letu javne dostopnosti svetovnega spleta) dovoljevala zgolj vnose na ravni besedila. Ob inovativnih s(t)imulacijskih podatkovnih oblekah je projekt omogočal tudi anonimnost na podlagi uporabnikovega izbora avtarskih transspolnih identitet, entitet in podob iz ponujene podatkovne zbirke. V kontekstu umetnosti in transhumanizma ne moremo mimo legendarnega performerja in medijskega umetnika Stelarca, ki umetniško raziskuje telo in njegove čute onkraj biološko-fizičnih omejitev. Njegovo delo *Ear on Arm* je le eno od znamenitejših iz bogatega opusa štirih desetletij eksperimentov s področja robotike, internetne umetnosti, biotehnologije, kirurškega spreminjanja telesa ipd. Po Stelarcovih performansih in telesnih razširitvah *Third Arm* (dodatna roka, ki so jo krmilili elektromagnetni signali) ter *Virtual Arm* (ki so jo krmilili senzorji v podatkovni rokavici) si je avtor zamislil še dodatno uho kot nov, zmogljivejši vmesnik za komuniciranje z (oddaljenim) okoljem po spletu.

## Sistemiški pogled na svet, posthumanizem

Nov pogled na človeka in njegove zmožnosti je hkrati porajal nove smeri razmišljanja o svetu in njegovi ureditvi. V zgodnjih avantgardnih praksah je tak pogled največkrat povezan s principi že omenjenega kozmizma in organicizma, ki govorita o medsebojni povezanosti, odprtosti

in dialogu med živim in neživim. Tovrstna naravnost je tudi izhodišče dela avantgardnega umetnika in arhitekta Vladimirja Tatlina, ki je eksperimentiral z novimi materiali in poskušal preoblikovati vsakdanje predmete tako, da bi vplivali na celotno družbo. Znan je predvsem po svojih nefunkcionalnih oblikovalskih zasnovah letala *Letatlin* in po *Spomeniku tretji internacionali* ter po preoblikovanju vsakdanjih predmetov, kot so čajniki, delovna oblačila in drugi objekti, ki nikoli niso prišli v množično proizvodnjo. Za njegovo delo so značilni koncepti »organskega konstruktivizma« (Srebnik 484–489), obrtniškega dela in »humanizirane tehnologije« (Zhadova). Tatlin je uporabljal novo tehnologijo in se osredotočal na novo družbo, ki bo šele nastala, hkrati pa je ostal vedno povezan z naravo in preteklostjo. Predmete je skušal postaviti v dialog z okolico, želel jih je vključiti v živ in povezan sistem ter jim dati dialoški značaj v živem ekosistemu, ki se izmika atomizaciji in optimizaciji.

Podobno motiviran je bil *Delovni krog* (madž. *Munka-kör*) madžarske avantgardne skupine, ki se je zbirala okrog Lajosa Kassáka. Sestavljali so jo umetniki, študenti in mladi delavci in je imela pomemben vpliv na delavsko gibanje poznih 20. in 30. let. Še danes je takšna formacija posameznikov ključna pri opredeljevanju vzdržnega delovanja ali odrasti, solidarnosti in medsebojne podpore ob problematiziranju konceptov koristnosti in neuporabnosti ter nadalje pri problematiziranju izkoriščanja in prekarnega dela. Še več, avantgardni *Delovni krogi* kažejo, kako pomembne so prakse kartiranja in mreženja virov, orodij in materialov, ki so lahko uporabni v času ekoloških kriz, vendar so praviloma razumljeni kot neuporabni v današnji informacijski družbi.

Hibridno animirano infografično delo Vladana Jolerja z naslovom *New Extractivism* (2022) prikaže položaj posameznika kot uporabnika sodobnih informacijskih tehnologij, ki je podvržen sistematični korporativni ekstrakciji. Prikazuje in kritično razpravlja o nekaterih najbolj perečih vprašanjih sodobnega platformnega kapitalizma. Skozi vizualizacije in tiskovine, ki jih avtor razume kot znanstveno-umetniški asemblaž, spremlja pa jih spletno razširjana animacija, nadgrajena z avtorjevo lastno pripovedjo, naj bi se občinstvo opolnomočilo na podlagi zamenjave zornega kota. Z združevanjem elementov zemljevida (kot avtorjev »poskus predstavitve nadgradnje ali celotnega pogleda«) in vodnika (ki »se ukvarja s posameznimi koncepti in alegorijami«) delo bogatijo še izdatne opombe, s čimer avtor skuša ponuditi holističen »načrt nadgradnje, podobne stroju ali super alegoriji [...] skoraj fraktalno alegorično strukturo« (Joler). Podobno je delo interdisciplinarne skupine Disnovation.org, ki ne le da nazorno prikazuje paradokse

sodobne potrošniške in hiperinformatizirane družbe, temveč poskuša tudi prispevati predloge in orodja za njihovo razreševanje. V kompletu tako imenovanih kritičnih iger *Post-Growth Toolkit* (2020) ponudijo preplet znanstvenih in spekulativnih literarno-pripovednih orodij, ki igralcem (oz. uporabnikom orodjarne) ponudijo nabor bolj trajnostnih rešitev za vsakdanje življenje. Delo *Post-Growth Prototypes* (2021) dopolni omenjeno orodjarno s kritičnimi (animiranimi in video) eseji, ki vsebujejo kritične študije primerov naprednih konceptov, kot so solarni dohodek, radikalni energetski prehod oziroma odrastniški izhod iz antropocena z novo odgovornostjo človeka do biosfere.

Kot zadnji zares vseobsegajoč primer intermedijske umetniške prakse, ki spekulativno posega na mnoga področja človeškega bivanja znotraj različnih ekosistemov, velja izpostaviti sklop projektov *Terra 0*, katerega avtorji od leta 2018 razvijajo prototipna okolja, zgrajena na omrežju Ethereum, da bi zagotovili avtomatizirane okvire odpornosti določenega ekosistema. Z vzpostavitvijo t. i. »decentralizirane avtonomne organizacije« na vrhnjih plasteh zemlje želijo ustvariti tehnološko razširjene ekosisteme, ki bi bili odpornejši in bolj sposobni delovati znotraj vnaprej določenega niza pravil v ekonomski sferi, in sicer kot samostojni agenti: gozd tako samostojno rudari kriptovaluto in odloča o tem, kako bo spreminjal svojo materialno podstat. Skupina avtorjev verjame, da nam sodobne tehnologije, kot sta npr. daljinsko zaznavanje in strojno učenje, dajejo priložnost ali celo obvezo, da ponovno razmislimo o obstoječih, pogosto neučinkovitih strukturah za upravljanje in regulacijo, ter o tem, kako bi te ob odgovornih izboljšavah lahko odigrale ključno vlogo pri ustvarjanju trajnostne, odporne in biotsko raznolike prihodnosti (Seidler, Hampshire in Kolling).

## Sklep

Analiza primerov avantgardne in intermedijske umetnosti v predhodno izpostavljenih tematskih sklopih, ki spodkopavajo dualistično mišljenje in vnašajo nove perspektive v obstoječ vrednostni sistem, je pokazala raznolikost in relevantnost strategij ter umetniških postopkov za vplivanje na človeško percepcijo in razumevanje človeka, pa tudi resničnosti. Moč nove in stare avantgarde za namen opisovanja in ustvarjanja boljše prihodnosti je treba iskati v njuni zmožnosti prestrukturiranja imaginarija in s tem vsakdanjih odnosov ter vzpostavljanja »revolucionarne rutine« (Pedwell). Podobne teze lahko zasledimo tudi v delih teoretikov avantgarde in novih medijev, ki obe umetniški praksi povežejo z

razmišljanjem o transformativnem značaju umetnosti in njenem odnosu do moči, kar bomo predstavili v sklepnem delu članka.<sup>5</sup>

Literarni komparativist Krzysztof Ziarek v knjigi *The Force of Art* predstavi temo transformacije in moči v umetnosti prav z umetniškimi tokovi 20. in 21. stoletja: v zgodnjih avantgardnih gibanjih – futurizmu, kubofuturizmu in dadaizmu, ter pri sodobnih intermedijskih umetnikih, ki delujejo na presečišču znanosti in umetnosti, kot sta Bill Viola in Eduardo Kac. Ziarek vidi moč tovrstnih umetniških del v »sproščujočih silah«, ki so odprte za oblikovanje in postajanje (9). Umetniško silo (*forcework*) razume kot »okrepitev« (*enhancement*), da bi jo ločil od tehniškega načina proizvodnje razmerja sil, katerega cilj je povečanje ali rast (»maksimizacija«) sile, »ki jo lahko izmerimo in objektivno dojamemo kot obliko znanja« (45). Umetniške prakse ne potrjujejo ali reproducirajo tega, kar je (normativno), ampak »okrepijo«, kar je »singularno *drugo*«: »Medtem ko okrepitev proizvaja drugačen način odnosnosti, ki drugemu (sili) omogoča, da je bolj v biti, to je, da je bolj 'drug', tehniški način postavlja sile v vzorce odnosov, ki silijo v prilaganje normam in strukturam moči, v na učinkovitost vezano odnosnost tehnomoči.« (45) Kot omenjeno, gre v primeru umetniške sile po Ziareku za sproščanje, svobodno prepuščanje, kar v Heideggerjevi terminologiji označi kot *aphesis*, ki zaznamuje izginotje ali izgubo (49). Umetnost nam tako kaže pozitivno razumevanje nemoči in opuščanja oz. nasprotja rasti, povezane s kapitalistično akumulacijo in potrošnjo, ki jo navadno vidimo kot izključno negativno – kot pomanjkanje in izgubo –, na kar nas po Adornu opozarja tudi Ziarek:

Če umetnost razkriva alternativo paradigmam produkcije, mobilizacije in tehnične manipulacije v jedru sodobnih operacij moči, umetniško delo ni nikoli izključno negativno, ampak konstituira tudi »pozitivno«, čeprav paradoksalno, artikulacijo možnosti svobode. »Ne-« v pridevniku »nemočen«, ko je pripisan umetnosti, ne pomeni nujno pomanjkanja moči, temveč kaže na alternativno ekonomijo sil, ki spremeni sestavo moči. V tem smislu nemoč umetnosti ni negativna sodba o umetniških delih, temveč provokativen pokazatelj, da umetnost deluje drugače kot prek dominantnih artikulacij moči. Čeprav je umetnost, tako kot vse ostalo, proizvedena in regulirana v ekonomiji sodobne biti, ki jo poganja moč, se umetnost lahko razbremeni vladajoče konfiguracije moči in odpre alternativno modalnost odnosov. Ta zmožnost opuščanja moči, preoblikovanja odnosa in omogočanja njihovih alternativnih konfiguracij tvori paradoksalno silo sodobne umetnosti. (3–4)

<sup>5</sup> O razmerju estetike avantgardnih gibanj in revolucionarnih politik glej Erjavec.

Podobno transformativno nalogo nove in stare avantgarde, katerih bistvo ne zajame zgolj kazanje vizije boljše prihodnosti in gradnja utopije, vidi tudi kuratorica in teoretičarka medijske umetnosti in kulture Olga Goriunova, ki zapiše:

Avantgarda zagriže v jedro razpoložljivih sredstev, skozi katera stvari postanejo, da ustvari načine, na katere lahko takšni procesi konstitucije postanejo novi. [...] Avantgarda se vključi v postajanje, preden se razsloji, in poskuša doseči ne le drugačno aktualizacijo, ampak drugačen način postajanja. Ne ukvarja se le s končnim izdelkom, raztrga proces njegove izdelave, da bi pomnožila, spremenila ali vplivala na proces in proizvedla materialistično ontološko revolucijo. Tu je estetika avantgarde neposredno udeležena v življenju. (262–263)

Nove načine za aktualizacijo avantgarde v sodobnem času išče tudi profesor in teoretik umetnosti in estetike John Roberts, ki meni, da avantgarda ni historična kategorija (čeprav poudari, da ne gre zanemariti zgodovinskih okoliščin in pomembnosti revolucije za nastanek avantgarde) in da je pravzaprav »nedokončan projekt« (Roberts, »Revolutionary« 138) oz. »odprt raziskovalni program« (141). Poseben intelektualni in kulturni doprinos avantgarde se kaže v tem, da je »postavila parametre za številne raziskovalne prakse in vprašanja o umetnosti, delu, vrednosti in javni sferi, ki so preživeli kontrarevolucijo« (138, 139). Njena vrednost v umetnosti in družbenopolitični realnosti pa presega posplošeno trditev, da gre za »nadomestni znak za revolucionarni ali postkapitalistični kulturni program« (138). V knjigi *Revolutionary Time and the Avant-Garde* Roberts piše o pomenu t. i. »avantgardne hipoteze« ter relevantnosti participativnih, angažiranih in relacijskih umetniških praks sodobne avantgarde enaindvajsetega stoletja. Avantgarda se za Roberta nadaljuje kot »sodobna neoavantgarda« tudi v digitalni umetnosti, ki jo zaznamujejo »družbene intervencije, eksperimentalne forme in transformativne akcije ter dogodki s participativnostjo, interdisciplinarnostjo in neumetniškimi kolaboracijami«, pa tudi »nedoločenost, nomadstvo in medsebojna povezanost« ter novi »aktivistični modusi umetnosti in oblike komunalne interakcije« na multiplih družbenih in kulturnih krajih, ki obstajajo zaradi novomedijskih tehnologij (Roberts, »Revolutionary« 139).

Za razliko od aktivista ali tehnika so za Roberta delovni procesi umetnika vedno kritični in neutilitarni; ključna je torej umetnikova »sposobnost proizvajanja neinstrumentalnih 'miselnih eksperimentov' brez neposredne uporabne vrednosti, ki kot taki vračajo estetski razum v univerzalno emancipatorno vsebino: svobodno, neodtujeno delo« (Roberts, »Revolutionary« 140). Kot osrednji kategoriji avantgardne

umetnosti se izpostavljata distanca in negacija (140, 141). To je tudi razlog, da je avantgardna umetnost še danes razumljena kot sestavni del emancipatornih politik znotraj neoliberalne kapitalistične hegemonije, kar je izrazil kritični teoretik Marc James Léger: »Za razliko od takšne metafizike predstavlja avantgarda negativno silo proti organski enotnosti in skupnosti in je na ta način praksiološko dopolnilo emancipatornim politikam.« (Léger, »The Idea« 9) Pri avantgardi torej ne gre za gradnjo vizije enotnosti; pot, ki jo opravi avantgarda, gre vedno v smeri razveljavitve, izničenja, pa tudi odnehanja in prekinitve.

V svoji zadnji monografiji *3E. Estetika, epistemologija, etika špekulativnih i de re medija* umetnostni teoretik Miško Šuvaković poveže zgodovinsko avantgardo s sodobno medijsko umetnostjo ter opozarja na pomembnost razumevanja kreativne prakse tudi na način umika oz. opuščanja in ne zgolj na običajen način uresničevanja potenciala. Pri tem se sklicuje na Agambenovo delo *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*, ki razvije Deleuzovo zamisel o ustvarjalnem oz. poetičnem aktu kot aktu upora (»poetika nedelovanja«), kjer pa ne gre preprosto za upor neki zunanji sili, ampak za osvoboditev potenciala, ki je razumljen kot zmožnost zaustavitve ali odložitve dejanja oz. kot privacija. Uveljavljeno gibanje od potencialnosti k njeni realizaciji Agamben obrne v potencialnost nebity in nedelovanja oz. »potencialnosti za temò« (»On potentiality«). Upočasnjevanje in umik iz prevladujočega toka nam po Šuvakoviću nudita možnost videti načine nasprotovanja kapitalistični agendi, ki spreminja vsakršno ustvarjalnost v dobiček in način pospeševanja rasti:

H kreativnosti se moramo vrniti, natančneje, zgraditi jo moramo na nov način in jo izvesti kot osvoboditev potencialnosti – kot brutalno odpiranje potencialnosti, ki omogoča sprožitev akcije in, zame najpomembnejše, njegove/njene refleksije. Ustvarjalnost ni neusahljiv vir energije za zagon novih ciklov kapitalizma, tako kot ni neusahljiv vir energije za izvajanje in vzdrževanje permanentne revolucije v ideologijah realnega socializma. [...] Ustvarjalnost je lahko tudi odnehanje! (Šuvaković 60)

Šuvaković pri tem aludira na še eno pomembno avantgardno strategijo situacionistov – *dérive* Guya Deborda, ki gre proti pasivizaciji in monotonosti družbe spektakla; *dérive* pomeni prepuščanje nadzora in upočasnjevanje gibanja, ki privede do povečanja pozornosti, naključja, tudi dezorientiranosti. Prav tako gre za afirmacijo negacije, za način potrjevanja razlike in uveljavljanja prakse kot alternative prekomerni produkciji in akumulaciji; uperjena je proti dominantnim tokovom, ki pripenjajo človeško pozornost in urejajo telesa v »arhitekturi družbene

kontrole« (Léger, »Psychogeography« 121). Subverzija avtoritete in dominantnega pozitivističnega konstrukta ter spodkopavanje hegemon-skih vrednot v tovrstnih umetniških praksah prestrukturirata imaginarij. Odpirata nas za spremembe osnovnih matric delovanja in mišlje-nja, kar omogoči modeliranje novih družbeno-kulturnih odnosov in formacij. To pa je tudi glavna naloga današnje avantgarde, za katero je (podobno kot pri »stari« avantgardi) osrednjega pomena kritična vklju-čenost v sedanjo družbeno resničnost, na drugi strani pa deklarativno in izkušensko ustvarjanje novih pogojev za revolucionarne imaginarije.

## LITERATURA

- Agamben, Giorgio. »On potentiality«. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Stan-ford, CA: Stanford University Press, 1999. 177–184.
- Agamben, Giorgio. »What is the Act of Creation?« *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Prev. Adam Kotsko. Stanford, CA: Stanford University Press, 2019. 14–28.
- Arns, Inke. *Avantgarda v vzratnem ogledalu*. Ljubljana: Maska, 2006.
- Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, and Other Writings on Media*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008.
- Berghaus, Günter, ur. *Futurism and the Technological Imagination*. Avant-Garde Criti-cal Studies. Leiden: Brill, 2009.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. New York, NY; London: Polity, 2013.
- Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- D'Alisa, Giacomo, Federico Demaria in Giorgios Kallis. *Odrast. Besednjak za novo dobo*. Prev. Tadej Turnšek. Ljubljana: Studia humanitatis, 2019.
- Dragona, Daphne. »Degrowth and the Arts«. *Springerin* 3 (2022). Splet. Dostop 25. 3. 2023.
- Erjavec, Aleš, ur. *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*. Durham, NC; London: Duke University Press, 2015.
- Flaker, Aleksander. *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*. Moskva: Tri kvadrata, 2008.
- Fry, Tony. *Defuturing: A New Design Philosophy*. 2. izd. New York, NY; London: Bloomsbury Publishing, 2020.
- Goriunova, Olga. »Material Imagination: On the Avant-gardes, Time and Computa-tion«. *Fun and Software Exploring Pleasure, Paradox and Pain in Computing*. Ur. Olga Goriunova. New York, NY; London: Bloomsbury, 2014. 253–273.
- Grosser, Ben. »Minus«. Splet. Dostop 25. 3. 2023. <<https://bengrosser.com/projects/minus/>>
- Gurianova, Nina. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley, CA: University of California Press, 2012.
- Heikkurinen, Pasi. »Degrowth by Means of Technology? A Treatise for an Ethos of Releasement«. *Journal of Cleaner Production* 197 (2018): 1654–1665.
- Heikkurinen, Pasi. »Degrowth: A Metamorphosis in Being«. *Environment and Plan-ning E: Nature and Space* 2.3 (2019): 528–547.

- Joler, Vladan. »New Extractivism«. Splet. Dostop 22. 3. 2023. <<https://extractivism.online>>
- Latouche, Serge. *Petit traité de la décroissance sereine*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2007.
- Léger, Marc James. »Psychogeography«. *Vanguardia: Soacially Engaged Art and Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2019. 119–124.
- Léger, Marc James. »The Idea of the Avant Garde«. *The Idea of the Avant Garde and What it Means Today 2*. Ur. M. J. Léger. Bristol: Intellect, 2019. 7–19.
- Malevič, Kazimir. »Lenoba – prava resnica človeštva«. *Boj proti delu* 28. Ljubljana: Krt, 1985. 81.
- Malevič, Kazimir. »Suprematizem. 34 risb«. *Slavica Tergestina* 22.1 (2019): 294–298.
- Manovich, Lev. »Avant-garde as Software«. *Artnodes* 2 (2003). Splet. Dostop 25. 3. 2023.
- Moraru, Christian. *Reading for the Planet: Toward a Geomethodology*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2015.
- Packer, Randall, ur. *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York, NY; London: Norton, 2001.
- Patrizio, Andrew. *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester: Manchester University Press, 2019.
- Pedwell, Carolyn. *Revolutionary Routines: The Habits of Social Transformation*. Montreal: Mc’Gill-Queens University Press, 2021.
- Pranjić, Kristina. »Bespredmetnost’ Maleviča kak otkaz ot utopii«. *Utopičeskij upadok: Iskusstvo sovetского vremena*. Ur. Kornelija Ičin. Beograd: Filološka fakulteta Univerze v Beogradu, 2018. 139–153.
- Pranjić, Kristina. »Change Must Come: Yugoslav Avant-Gardes and Metropolitan Dada«. *Crisis: The Avant-Garde and Modernism in Critical Modes*. Ur. S. Bru et al. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2022. 297–312.
- Pranjić, Kristina. »The logic of zaum«. *Avangarda i komentari: Međunarodni naučni zbornik radova u čast prof. Gojka Tešića*. Ur. Igor Perišić. Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2021. 249–262.
- Pranjić, Kristina. »Zenitistični koncept barbarogenija kot kritika zahodnoevropske kulture«. *Primerjalna književnost* 43.3 (2020): 139–157.
- Quaranta, Domenico. *Onkraj novomedijske umetnosti*. Prev. Polona Petek. Ljubljana: Aksioma – Zavod za sodobne umetnosti, 2014.
- Roberts, John. »Revolutionary Pathos, Negation & the Suspensive Avant Garde«. *The Idea of the Avant Garde and What it Means Today 1*. Ur. M. J. Léger. Manchester: Manchester University Press, 2014. 138–145.
- Roberts, John. *Revolutionary Time and the Avant-Garde*. New York, NY; London: Verso, 2015.
- Rosenthal, Bernice G. »Political Implications of the Occult Revival«. *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Ed. Bernice G. Rosenthal. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997.
- Schmelzer, Matthias, Andrea Vetter in Aaron Vansintjan. *The Future is Degrowth: A Guide to a World beyond Capitalism*. New York, NY; London: Verso, 2022.
- Seidler, Paul, Max Hampshire in Paul Kolling. »Terra 0«. Splet. Dostop 25. 3. 2023. <<https://terra0.org>>
- Srebničnik, Anita. »Kosovel’s Tradey on the Ocean. The Modern Subject, Ecological Crisis and Constructivists Ethics«. *Crisis: The Avant-Garde and Modernism in Critical Modes*. Ur. S. Bru et al. Berlin; Boston, MA: De Gruyter, 2022. 481–496.
- Steger, Jožica Čeh. »Ekologizacija literarne vede in ekokritika«. *Slavistična revija* 60.2 (2012): 199–212.

- Šuvaković, Miško. *3E. Estetika, epistemologija, etika spekulativnih i de re medija*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020.
- Tsing, Anna L. *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015.
- Vinsel, Lee, in Andrew L. Russell, ur. *The Innovation Delusion: How Our Obsession with the New Has Disrupted the Work That Matters Most*. New York, NY: Currency, 2020.
- Zhadova, Larissa Alekseevna. »Tatlin, the Organizer of Material into Objects«. *Tatlin*. Ed. Larissa Alekseevna Zhadova. New York, NY: Rizzoli, 1988. 134–154.
- Ziarek, Krzysztof. *The Force of Art*. Berkeley, CA: Stanford University Press, 2004.

## Changing Imaginaries of Progress and Growth in Avant-Garde and Intermedia Art Practices

Keywords: art and society / avant-garde / intermedia art / ecocriticism / ideology of growth / post-capitalism

This article connects the artistic avant-garde from the beginning of the twentieth century on the one hand and today's intermedia and socially engaged artistic practice on the other. The central thesis is that the presented examples of works of art manifest concepts and models for thinking and living beyond the imperative of growth and continuous progress. Such artistic strategies are presented through five topical sets including laziness and disappearance, cosmopolitanism and universal language, alternative representations of space/time, transhumanism, posthumanism, and systemic worldview. Just as avant-gardes used to criticize industrial or modern society, so today intermedia art contributes to the restructuring of the imaginary of growth, capitalist production and consumption. The article thus advances the conceptual understanding of post-growth and degrowth in the field of art and humanities, showing how precisely art may enable a positive understanding of powerlessness and release or the opposite of growth which is usually understood as exclusively negative—as lack and loss.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 7.01"19/20":316.7

82.02"19/20":316.7

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v46.i3.02>