

UDK 81'4

*Janez Strehovec*

Inštitut za nove medije in elektronsko literaturo

janez.strehovec@guest.arnes.si

## BESEDA-PODOBA-TELO: RAZŠIRJENO BESEDILO IN NOVE MODALNOSTI BRANJA IN IZKUŠANJA TEKSTA

V sedanjosti se srečujemo z razširjeno besedilnostjo, temelječo na besedah-podobah-(virtualnih) telesih, ki so urejene po prostorski in časovni slovnici. Z novimi mediji oblikovani tekst kot besedilna storitev sledi performativnemu obratu, s tem ko ob verbalnih komponentah vključuje tudi neverbalne, belino, praznino in črke, ki izginjajo. Takšno besedilo je izziv za ne-samo-branje kot novo modalnost kompleksnega besedilnega izkušanja.

**Ključne besede:** razširjeno besedilo, konceptualno besedilo, besedilna storitev, ne-samo-branje, beseda-podoba-telo, pesem v breztežnostnem prostoru, hibridne kulturne vsebine

In today's world we encounter an expanded concept of textuality based on words-images-(virtual) bodies that are arranged with respect to a spatial and temporal grammar. The new media shaped text as a textual service follows the performative turn by deploying verbal and non-verbal components, blanks, empty space, and vanishing letters. Such a text challenges not-just-reading as a new mode of complex textual experience.

**Keywords:** expanded text, conceptual text, textual service, not-just-reading, word-image-body, poem in zero gravity, hybrid cultural content

### 1 Uvod

Zamenjava kulturne paradigme od teksta k performansu (Fischer-Lichte 2003) nikakor ne deluje negativno in izključujoče na tekste, ki sodijo v razširjeni koncept besedila, za katerega so bistvene interakcije med verbalnimi in neverbalnimi označevalci, ki generirajo izrazito performativne učinke. Razširjeni tekst je oder, na katerem poteka igra, v katero se vključujejo črke in besede, ločila in praznina, belina strani in globina zaslona. Takšno besedilo sodi med stvari, ki niso nobene stabilne stvari več, ampak so procesi in performansi. Ko omenjamo performansi, mislimo na tiste njegove posebnosti, ki jih je Paolo Virno izrazil z besedami: »Pozorno razmislimo o tem, kaj zaznamuje dejavnost virtuozov, tj. umetnikov izvajalcev. Prvič, njihovo delovanje se konča (ima svoj cilj) v samem sebi in se ne opredmeti v trajnem delu, ne odloži se v 'končni izdelek' ali drugače rečeno, v predmet, ki bi preživel izvedbo. « (2003: 52) Performans je aktivnost performerja, ki je praviloma udeležen v dogodku, ki ga izvaja v živo ali ga vsaj kontrolira (recimo zgodovinski performansi Josepha Beuysa, Marine Abramović, Valie Export, Carolee Schneemann in slovenskih avtoric Teje Reba, Leje Jurišić in Maje Smrekar). To je ena izmed značilnosti umetniškega performansa (Goldberg, 1988; Sayre, 1989; Carlson, 1996), ki se je začel pojavljati v

70. letih 20. stoletja, spodbujen z umetniškim konceptualizmom, za katerega je bilo bistveno, da je pozornost od zaključnega, praviloma materialnega umetniškega dela preusmeril na ideje in koncepte (Lewitt, 1967).

Tekst kot performans je družbeni prostor odnosov med besedilnimi sestavinami, avtorjem in bralcem (uporabnikom), ki se razvija v času, ko je aktiviran, potem pa o njem ostane samo še dokumentacija ali pa še te ne. Vrsto tekstov kot performansev ima danes podlage v digitalni besedilnosti, kamor sodi tudi t.i. digitalna (elektronska) literatura (Eskelinen 2013, Strehovec 2016), ki uporablja verbalne, neverbalne (vizualne, zvokovne, taktilne) označevalce in novomedijske posebne učinke za generiranje razširjenega koncepta literature (na Slovenskem recimo projekti Tea Špilerja in Jake Železnikarja).

Razširjeno besedilo vključuje praznino, molk, odsotnost zapisanega, prečtane črke ter besede in tišino kot spremljevalke nekaterih modernističnih pesniških projektov (recimo pri Jabèsu, Celanu in e.e. cummingsu), prav tako pa demonstrira komponente negotovosti, nepredvidljivosti in rizičnosti, kar pomeni, da je bralec lahko zavrnjen, ne pride skozi takšen tekst (ker, recimo, zgreši posebna navodila oziroma algoritme za napredovanje). Sestavni del razširjenega teksta so napake, ki dejansko napake niso, ampak nepravilna mesta, ki širijo besedilno kompleksnost ter obstojnost in prispevajo k pomenu. Kjer je tiskani ali zapisani tekst, torej temne sledi napisanega/natisnjenega na kontrastni beli površini, tam so tudi beline in ob njih, če posežemo k poetiki judovskega misleca in pesnika Edmonda Jabèsu, tudi skrivnostna bela pisava belih črk (t.j. pisava odsotnega in izmikajočega se Boga, ki je ne moremo prebrati).

Tudi v razširjenem besedilu (recimo Husarove in Panaka *Enter: in' Woodies*) so praznine, prostorsko in časovno urejeni besedilni aranžmaji, nedoločena mesta in neberljivi ali komaj-še-berljivi nizi besed, ki spodbujajo literarno, umetnostno in medijsko teorijo, da premislijo in eksplicirajo njihove posebnosti. Pri nekaterih lastnostih razširjenega besedila lahko uporabimo že uveljavljene koncepte umetnostne, estetiške in literarne teorije, med njimi potujitev (koncept, vpeljan v ruskem formalizmu), minus napravo kot odsotno mesto v besedilu, ki pa bi glede na pravila tja sodilo (Lotman 1977), beline in odprtine (Iser 2006), madež kot anomalijo, ki ne sodi v scenarij (Bonitzer 1992) in nedoločena mesta, ki spodbujajo bralčevo domišljijo (Ingarden 1990). Uporabni so tudi koncepti medijskih študijev, nekatere, za nove medije značilne lastnosti takšnih besedil pa izzivajo teoretike, da iznajdejo nove teoretske naprave za njihovo pojasnjevanje in razumevanje.

V času novih medijev se besedila (pogosto integrirana z objekti in neverbalnimi mediji) pojavljajo na različnih nosilcih, so analogna, vezana na tisk in njegove nosilce, ter digitalna, postavljena v okna stacionarnih in prenosnih zaslonih naprav. Prav tako pa ob analognih in digitalnih besedilih soobstajajo tudi hibridna in tista, ki sodijo k razširjenemu konceptu besedila. Podobno kot so v sedanji kulturi razširjeni pametni stroji (Ekman 2013) ter predmeti in naprave s pametnimi komponentami (recimo mobilni

telefoni), so danes vseprisotni tudi teksti; spremljajo stvari, procese in dogodke, povsod je mogoče kaj prebrati, napisati in dopisati.

## 2 Vseprisotna besedila

Tekst je v sedanosti vsepovsod. Projeciran je na fasade nebotičnikov in umetnostnih muzejev, vključen je v grafite, posterje in stripe, z njim so popisana oblačila in izdelki industrijskega oblikovanja, je v video igrah in v družbenih medijih (recimo blogi, FB, Twitter, Snapchat, Instagram), v knjigah, na oblačilih, na (stacionarnih in mobilnih) zaslonih, na tlaku ulic (tako v Hollywoodu kot pred ljubljanskim Konzorcijem), v naravnem okolju (zapisi v mivki, na snegu) in na golih telesih (vrsta projektov body arta, pri katerih gledalcih pišejo po performerjih). Tekst je sestavljen iz vodnih kapljic (Juliana Poppa instalacija *Bit.Fall*, 2006), prav tako pa je tudi na nebu (izpišejo ga letala na letalskih mitingih ali pa umetniki, kot recimo Ilija Kabakov v svoji instalaciji *Looking Up, Reading the Words*, 1997). Tekst je v LED instalacijah Jenny Holzer, postavljenih v umetnostne muzeje, in v vesoljski ladji (Kacov projekt *Inner Telescope*, 2016). Tekst stremi po večnosti (zapisi na mavzolejih in svetiščih) ali pa je začasen, izginja (v projektu *Dronske pesmi* avtorja tega eseja, 2017a). Tekst se piše, tipka in tiska, prav tako pa se ga tudi ureja s postopkom montaže v primeru gibljivega teksta, sestavljenega iz besed-podob-teles. Tekst se sklicuje na druge tekste (primeri medbesedilnosti) ali pa se staplja z njimi, recimo z uporabo miksanja in postopka mashup, ki predpostavlja brezšivno stapljanje dveh ali več tekstov, uresničeno z besedilnim vidžejstvom. Omenili smo popularni Twitter kot medij, za katerega je bistvena razširjena punktuacija (znaka @ in #), predvsem v moderni poeziji pa nastopajo teksti brez ločil. Teksti so pisani avtomatsko (v sedanosti jih generirajo pesniški generatorji, recimo Monfortov *Taroko Gorge* (2009), ali pa so izrazito konceptualni, polni idej, usmerjenih proti poenostavitvam in samoumevnostim.

Tekst je viden in slišen, njegova semantična razsežnost je rezultat kompleksnih interakcij vizualnega, verbalnega in avditivnega, pri pomenu teksta kot performansa pa sodelujejo tudi bralci-performerji-uporabniki. Tekst je atomaren v smislu, da v njem spričo njegove osnovne enote – ko gre tako za digitalna kot analogna eksperimentalna besedila je to *beseda-podoba-(virtualno) telo* – pridobivajo na pomenu njegovi sestavni deli: besede, črke, punktuacija in beline (Strehovec 2017b). V Kacovi holopoeziji in vesoljski poeziji gre za tekste, sestavljene iz ene besede, tudi v Snowovem črno-belem eksperimentalnem filmu *So is This* (1982, 16mm, nem, 45 minut) je vsak posnetek sestavljen le iz ene besede.

Razširjeni tekst soobstaja z razširjenimi nosilci pisave ter novomedijskimi sestavinami in se integrira z njimi v strukturi, ki jo lahko poimenujemo kot tekstovni aranžma. Ta ima pomembno mesto pri produkciji besedilnega pomena. Koncept podobe-besede-telesa je v teoriji uporaben, ker posreduje tudi pri zgodovinskem sporu med verbalnim in vizualnim (likovnim), opisanem v Lessingovim *Laokoonu* (1766), in nevtralizira obe sprti komponenti. Ob besedah-podobah-telesih soobstajajo prazni prostori, beline, prečrtane črke in besede ter novi besedilni označevalci, vezani na razmah internetske

kulture in družbenih medijev. Med njimi imajo pomembno mesto ločila (pomislimo le na vlogo hashtaga v tvisosferi), okrajšave, ikone emocij in emoji. Tekst postaja atraktiven tudi v vizualnem pogledu, ne bere se ga samo, ampak tudi gleda nanj. Ni le tekst, ampak je besedilna pokrajina, ki jo lahko zaznavamo tudi kot strip, film in vožnjo, kar zahteva od uporabnika, da svoje vsakdanje stališče bralca (oblikovano ob srečevanju s poznanimi tiskanimi in pisanimi dokumenti) dopolni s stališči voajerja, ljubitelja stripov, gledalca filma in obiskovalca tematskih parkov.

Vseprisotna besedila srečujemo v sodobni množični kulturi in blagovni produkciji, prav tako pa so izziv za teorijo tudi umetnostna, literarna in postliterarna iskanja v okviru eksperimentalnih gibanj, od avantgard in neoavantgard do elektronske literature in na tekstu temelječih umetnostnih instalacij. Pri slednjih mislimo na projekte Jenny Holzer, Barbare Kruger, Josepha Kosutha, Christiana Boltanskiga, Maria Merza in Jeffreya Showa. Skupni imenovalac je tudi v njihovih delih beseda-podoba-telo, ki jo pogosto srečamo v modalnosti gibanja, se pravi v filmskem načinu, kar prispeva k temu, da pri konstrukciji pomena sodelujejo tudi intervali, prekinitve in številni, za manipulacijo gibljivih podob značilni postopki (recimo montaža).

Predvsem elektronska literatura (številni primeri te prakse so objavljeni v ELO Collection 1–3) generira gibljive tekste v zvrsteh kinetične in animirane poezije in tudi kot pesniške generatorje (že omenjeni Monfortov *Taroko Gorge*). Gibanje vnaša dinamiko na zaslon, generira besedilni prostor, ki se oblikuje glede na prostorsko in časovno slovnico, kar pomeni, da postane pomembno, kaj je zgoraj, spodaj, ob straneh, v središču in prav tako tudi tisto, kar še ni stopilo na zaslon, potem tisto, kar je (uprostorjeno) na zaslonu, in tudi tisto, kar ga je pravkar zapustilo. Gibanje ne sledi črti, linearnost ga utesnjuje, zato se odpira drugim likom in labirintskim strukturam, recimo fraktalom, zankam, ornamentom. Ko smo pri gibljivi besedi-podobi, je ena njenih temeljnih lastnosti hitrost, ki jo lahko spreminjamo, se pravi, da gibanje besedila upočasnimo ali stopnjujemo, celo do hitrosti, ki več ne podpira branja. LED trakovi besed v instalacijah Holzerjeve, ki se spuščajo iz vrha proti dnu, torej padajo, so postali del ikonografije kibernetike kulture in umetnosti. Besede dežujejo pri instalaciji *Text rain* (projekt Romy Achituv & Camille Utterback, 1999), deževni tekst pa je stopil tudi v kodo filmske uspešnice *Matrica* (režiserja Lana Wachowski in Lilly Wachowski, 1999), h katere prepoznavnosti sodi niz padajočih zelenih znakov. V sedanji vizualni popularni kulturi pa ne padajo le črke, ampak tudi številke, recimo pri novoletnih odštevanjih, aranžiranih na svetlobnih panojih, postavljenih v javnih prostorih, kjer se srečujemo s številko-podobo-telesom.

Ob izzivih gibljivega teksta lahko zapišemo, da je tiskana poezija mesto, kjer se uprizarja boj med natisnjenim in belino, med glasom in tišino. Digitalna poezija se začne, ko se statično besedilo premakne, preide v film ali tudi virtualno resničnost besed, pri čemer vlogo beline, tišine in prečrtanih črk in besed prevzame interval, pavza in hrup. Tekst je na zaslonu ali projeciran na stene, ki obdajajo bralca-uporabnika instalacije (recimo projekt Screen, postavljen v VR ambient Cave, 2002).

Besedila, osredotočena na besedo-podobo-telo, stopajo tudi v sedanjo internetsko kulturo, katere nosilci so predvsem družbeni (omreženi) mediji, ki omogočajo nove oblike literarne produkcije, recimo romane v obliki sporočil elektronske pošte, bloge, zgodbe kot aplikacije za mobilne telefone, romane v tvitih in spletne komedije (recimo Alana Bigelowa *The Forever Club*, 2018).

Beseda-podoba-telo je poudarjeno vizualna beseda in kot takšna zgodba zase, kar pomeni, da je lahko komponenta današnjega pripovedovanja (recimo novomedijskih zgodb, oblikovanih za zaslone in nadzorovanih s programi), lahko pa vleče pozornost nase kot bi bila golo telo. Avtorji vseprisotnih besedil so torej izzvani s kompleksnim pripovedovanjem zgodb in z izdelavo vizualno privlačnega teksta, ki sam na sebi spodbuja zgodbo o svojem nastanku in funkcijah.

### 3 Nestabilen tekst na nestabilnem nosilcu

V instantni kulturi hibridnih in tekočih entitet, opredeljeni z digitalnimi morfi, miksi in mash-upi, so glasbeni videji, še posebno tisti iz MTV produkcije, dolgo veljali za zvrst, ki odlično demonstrira spremembe v hiperprostoru, razumljenem pri Jamesonu v smislu, da je prišlo do »mutacije v objektu, ki je do zdaj še ni spremljala nobena ustrezna mutacija v subjektu« (41), kar povzroča velike percepcijske težave. Nestabilnost in fluidnost danes demonstrirajo družbena omrežja, recimo Snapchat, ki omogoča aplikacije z zelo kratkim trajanjem, potem pa izginejo. Pojav fluidnega in izginjajočega teksta vznemirja tudi umetnost in eksperimentalno literature (tako digitalno kot tisto, ki se osredotoča na besedilne instalacije), kar značilno demonstrirata projekta Juliana Poppa bit.fall (2002-2006) in Amy Alexander CyberSpaceLand (2003 do sedaj). Oba projekta, katerih nastanek je že odmaknjen, sta zgodovinska, obravnavamo ju tako zaradi izvirnih besedilnih aranžmajev kot zaradi povezanosti z internetom, iz katerega jemljeta izbrane besedilne vsebine. Pri bit.fall so vodne kapljice v vlogi bitov kot osnovne enote informacij, besede so v slapu iz kapljic, padajo, za kratek čas jih lahko preberemo, ne moremo jih pa zagrabit, so neosebne, posplošene informacije in ne komponente zgodb, razumljenih in interpretiranih kot zelo osebno specifično izražajoča zvrst v Benjaminovem eseju Pripovedovalec (1969).

Že bit v naslovu projekta usmerja k informacijam in svetu informacij, ki jih pregleduje program in v živo pripravlja njihov izbor, ki je artikuliran v besedah-geslih, stopajočih v hipno pojavljanje v slapu. Padajoče vodne kapljice so instantne in takšne so tudi informacije na njih. Besede se nenehno generirajo odvisno od iskanja statističnega algoritma, ki filtrira tokove informacij, ki se širijo v tistem času skozi globalno omrežje, pri tem pa izbira besede, ki se čim večkrat pojavljajo na novičarskih portalih.

Čeprav je ozadje tega projekta digitalno, kjer je bit, tam so enice in ničle, pa je predstavitev zgodbe o pojavljanju informacij analogna, izzivalna za uporabnika-bralca, ki je spodbujen k branju le za kratek trenutek pojavljajočih se besed v okviru privlačnega slapu. Pri tem je bistveno, da bralec uravnoteži svoj interes za digitalno in komunikacijsko ozadje tega projekta z vizualizacijo informacijskega toka, sestavljenega iz bežnih in

izginjajočih enot. Srečujemo se z nestabilno živo pisavo v nestabilnem mediju vodnih kapljic. Ideja predstavitve izbranih informacij v mediju slapu je vsekakor provokativna. Videti je, da gre za vizualizacijo znanstvene paradigme, in sicer teorije informacij v obliki, ki intenzivno spodbuja uporabnika-bralca, ga torej ne pusti hladnega. Prav tako pa takšno povezovanje analognega in digitalnega, snovnih sestavin in informacij implicira prehod v današnjo postdigitalno paradigmo, s katero se srečujemo tako v postinternetski umetnosti (recimo projekti Harma van den Dorpla) kot postdigitalni kulturi (Peters, Besley in Jandrić, 2018).

bit.fall kot izrazito konceptualni projekt vzpostavlja uprizoritev spora med naravo (vodne kapljice, ki padajo) in kulturo, in sicer njenimi procesi, ki jih lahko statistično merimo. Vodne kapljice kot amorfni medij lahko zaznamo le bežno, so izmuzljive kot je vedno bolj izmuzljiv splet sam s svojo brezmejno količino informacij, ki jih posameznik ne more nikoli v celoti konzumirati. (Pomislimo le, koliko življenj bi moral imeti posameznik, da bi si ogledal celotno vizualno kulturno produkcijo, naloženo na YouTube?) Posamezniki danes prenašajo kulturo na splet, kjer se brezmejno reproducira po poteh, nadzorovanih in usmerjenih z algoritmi in percepcijskimi napravami.

Pri Poppovi besedilni instalaciji poteka dekodiranje pomena in s tem razumevanje besedila na presečišču avtorja, teksta, tekstovnega aranžmaja in bralca-uporabnika. Ob členih, ki se pojavljajo v uveljavljeni teoriji branja, ki operira s trojico avtor-tekst-bralec, uvajamo že omenjeno komponento tekstovni aranžma, da bi se s tem približali spremenjeni situaciji, ki je nastopila z razširjenimi besedili, ki vključujejo verbalne in (tudi najbolj nenavadne) neverbalne označevalce, in se umeščajo v okolja, ki zahtevajo uporabnikov-bralčev netrivialni pristop. Zanj je značilna fizična aktivnost hoje, sklanjanja in kroženja okrog teksta, včasih tudi dotikanje in igranje z besedilnim nosilcem. Pomen je rezultat kompleksne aktivnosti uporabnika-bralca, ki pomena ne odkrije, recimo povleče iz enigmatičnega kontejnerja, ampak ga konstruira, naredi v kompleksnem procesu. »Pomen je dogodek, ki se pripeti med besedami in bralčevim duhom, nekaj, kar ni videti z golim očesom« (1980: 389), je na kompleksnost produkcije pomena opozarjal Fish ob svojih srečevanjih s tiskanimi literarnimi teksti, toliko bolj pa je koncept pomena kot dogodka relevanten za razširjene, še posebno novomedijske tekste (s poudarjeno časovno razsežnostjo).

Večmedijske uprizoritve razširjenih (novomedijskih) besedil so jedro vidžejskih nastopov Amy Alexander v okviru performansev CyberSpaceLand. Tu gre za osnovno varianto performansa, ki vključuje izvajalčevo prisotnost na odru, kar pomeni da gre za serijo dogodkov z začetkom in koncem, ki pa se jih lahko dokumentira ali kasneje oživi s prakso obuditve (re-enactment). Performerka Alexander je v vlogi avtorice, ki v živo tipka ključne besede in besedne zveze v prenosni iskalnik, ki mu algoritem priskrbi najnovije zadetke, ti pa so v računalniku, ki je del nujne performerkinе opreme, procesirani in vizualizirani. Gledalci-poslušalci stopajo v takšen dogodek in sledijo besedilnim zadetkom, ki so vizualizirani in videomiksani. Nič manj kot z zvoki se srečujemo z besedami-podobami, ki se sinhronizirane z glasbo raztezajo in krčijo, zvijajo in odvijajo, padajo in se dvigajo. Tekst je dvojni funkciji: sporoča nam aktualne

zadetke performerkinih iskanj (kar implicira branje tistih vsebin), hkrati pa je zabavna vizualizacija, ilustracija in okras (kar stimulirna zvedavo gledanje). Performerka, ki sebe in svojo vlogo v teh performansih imenuje Übergeek, uporablja med nastopi vrsto igrivih, inovativno oblikovanih naprav, s katerimi kontrolira besedilni dizajn, oblike, barve in gibanje teksta. To počne tako z rokami kot nogami, s plesom nog na posebni plošči navigira vizualne vsebine na zaslonu, niz iskalnih besed pa vnaša v tipkovnico, obešeno na telesu. Vse se vrti okrog performerkiniga uprizarjanja in interaktivnega izkušanja teksta v živo, s katerim Alexandrova širi že ustaljene oblike vidžejstva z besedilnimi vizualizacijami, ki so tudi nosilke narativnosti, temelječe na Googlovih zadetkih. Kot medmrežje samo, so tudi performerkini nastopi polni zdaj kaosa in psihedeličnih učinkov, drugič uspešnega nadzora; kaotičnost je vgrajena tudi v uporabljeni softver, tako da izvajalka ne more točno predvideti, kaj bo sledilo njeni telesni aktivnosti, potrebni za nadzorovanje besedilnih vizualizacij (organiziranih po vzorcih sedanje zabavne kulture, recimo video iger), praviloma projeciranih na stene klubov in galerij. Vsak performans je zato zgodba zase, stalnica je le glavna junakinja Übergeek.

#### 4 Poezija v breztežnostnem prostoru

CyberSpaceLand s svojim besedilnim vidžejstvom in digitalno, v živo spreminjajočo se, z glasbo kontrolirano arhitekturo izziva meje uprizarjanja teksta in širi poznane, na tisk vezane besedilne oblike. Večmedijski projekti, ki predstavljajo meje teksta in poezije, so že desetletja tudi cilj medijskega umetnika Eduarda Kaca, ki raziskuje različne modalnosti poezije, situirane onkraj tiskane strani in organizirane v vrstici. Poleg biopoezije and holopoezije se ukvarja tudi s poezijo v vesolju, o kateri je v letu 2007 objavil manifest. »Poezija v vesolju je zamišljena, uresničena in izkušana v pogojih minimalne in ničte težnosti. Z drugimi besedam, to je poezija, ki zahteva breztežnost (minimalno ali ničto težnost) kot medij pisanja.« (Kac 2007a)

18. februarja 2017 je francoski astronaut Thomas Pesquet na Mednarodni vesoljski postaji (angl. kratica zanjo je ISS) na podlagi Kacovih navodil uresničil projekt Inner Telescope, ki omogoča novo obliko izkušanja pesniškega objekta, narejenega iz okolju prijaznih, na vesoljski postaji lociranih materialov. Oblika Inner Telescope ne vključuje ne zgoraj ne spodaj, ne spredaj ne zadaj, kajti te lastnosti sodijo k definiranju predmeta v danem, fizičnem, z gravitacijo opredeljenem prostoru, niso pa potrebne v breztežnostnem prostoru. Če objekt pogledamo z določene točke, nam razkrije francosko besedo »MOI«, ki pomeni »jaz« ali »mene«, s katero označi kolektivni subjekt, ki evocira človeštvo. Gre za simbolni, ekološki in minimalistični objekt, pri katerem lahko tisti »moi« interpretiramo s stotinami besed, ki ob njem, podobno kot pri Dronski pesmi, avtorja tega besedila, izpišejo zgodbo.

Takšna premestitev poezije v stanje ničte težnosti pomeni, da težnost bistveno vpliva na naše percipiranje dane realnosti, na oblikovanje umetnosti (pomislimo le na balet)

in literature in na branje literarnih vsebin<sup>1</sup>. V breztežnostnem stanju se karte na vseh teh področjih mešajo na novo, vesoljska poezija postaja temporalna in performativna, situira se v bližini vizualnih umetnosti, opušta medij knjige in tiskane strani, njen medij postaja breztežnost; videti je, da breztežnostne pesmi implicirajo pojav nove protigravitatorne slovnice, ki izziva bralca k posebni percepciji/branju. S koreografijami lebdenja, odriavanja, skakanja in plavanja v breztežnostnem prostoru se lahko giblje okrog pesmi kot fluidne entitete, sestavljene iz ene ali več besed v gibanju. Metafora teksta kot vožnje, ki nastopa v naslovu knjige avtorja tega eseja (*Text as Ride*, 2016), se vsekakor nanaša tudi na izkušanje teksta v breztežnostnem prostoru.

Tu naj omenimo tudi Kacovo pionirsko ukvarjanje s hologramsko poezijo, ki postavlja bralca pred nalogo, podobne tistim v breztežnostnem stanju. Ker so holografske pesmi napisane s pomočjo manipulacije svetlobe, so osvobodjene materialnih in gravitacijskih omejitev. Branje takšnih pesmi je zahtevna naloga za bralca, ki mora krožiti okrog tekstovnega objekta in se mu približati z »nepravilnim in diskontinuitetnim gibanjem« (Kac 2007b: 131).

## 5 Ne-samo-branje teksta kot storitve

Razširjena besedila, ki vključujejo številne neverbalne označevalce (belina, praznina, tišina, prečrtane črke in besede, posebni vizualni in animacijski učinki, temelječi na uporabi novih tehnologij) so izziv za branje, kajti destabilizirajo njegov ustaljen način, vpeljan z branjem tiskanih dokumentov. Že Kacov primer hologramskih pesmi nas je usmeril k modalnosti ne-samo-branja kot razširjene oblike percipiranja besedila, ki vključuje tudi bralčeve proprioceptične in kinestetične aranžmaje, recimo kroženje okrog objekta, sklanjanje, iskanje primerne gledišča, kar pomeni, da ne gre samo za dekodiranje pomena in razumevanje jezikovnih struktur. Takšen telesni napor je ob besedilnih instalacijah dejansko potreben za uspešno branje, tradicionalni bralec, ki ni pripravljen na takšen zahtevnejši vstop v odnos s tekstom kot nalogo, je lahko zavrnjen. Bralec je tukaj dejansko uporabnik tekstovne storitve, kar prepričljivo demonstrira Kacov *Inner Telescope*, ki od uporabnika-kozmonavta zahteva celo breztežnostno mobilnost, sposobnost gibanja in orientiranja v zunajzemeljskih razmerah, kar vodi k posebni, za gibanje v vesoljskih ladjah značilni koreografiji plavanja, lebdenja, odriavanja in obračanja teles. Tudi če branju-kot-ga-poznamo dodamo še gledanje (tako zapisanega/tiskanega v linearnih in nelinearnih formacijah kot neverbalnih označevalcev, organiziranih v prostoru strani ali zaslona glede na prostorsko in časovno slovnico) in poslušanje, še nismo izčrpali vse kompleksnosti zaznavnega procesa, ki ga označujemo kot ne-samo-branje. Prav najnovejši Kacov eksperiment z vesoljsko poezijo namreč bralca-uporabnika postavlja v igriv telesen odnos do pesmi kot trirazsežnostnega objekta, ki spodbuja v njem vrsto fizičnih, praviloma igrivih interakcij.

<sup>1</sup> Tu naj omenimo, da se slovenski umetniki, vključeni v 50-letni gledališki projekt *Noordung 1995–2045*, že več kot dve desetletji ukvarjajo s postgravitacijsko umetnostjo in kulturacijo vesolja. Več o tej problematiki v besedilu Maje Murnik "Art in weightlessness: From outer space to virtual worlds".



Namesto teksta, ki zahteva kompleksne zaznavne in kognitivne postopke, smo uporabili izraz besedilna storitev. S tem referiramo na pomenljiv obrat, ki danes v sodobni kulturi in umetnosti spremlja vrsto pojavov, in sicer od stabilnega objekta k procesni in fleksibilni storitvi, ki je pogosto oblikovana kot niz ekonomičnih in racionalnih faz, kar pomeni, da demonstrira algoritemsko logiko. Vprašanje, ki se tu postavlja, je, kaj je storitev? Je dejavnost, izvedba in performans v času, ima začetek in konec, namenjena je izvedbi določene naloge ali rešitvi problema, ni je mogoče delati na zalogo, lahko pa se jo rekonstruira in dokumentira. Storitev je uspešna, če sledi algoritemski logiki, kar pomeni, da se rešitev problema izvede z analizo, ki privede do niza racionalnih korakov in faz, ki jih je potrebno opraviti za rešitev problema. S storitvijo se zadovolji potrebo, izpolni željo. Storitev, spremljana z logično-algoritemskim pristopom, je kognitivna, kar pomeni, da vključuje koncepte in ideje. Storitev je v času, zato je proces (praviloma artikuliran v logičnih, izbranih stopnjah), ki se z zaustavitvijo preneha. Storitev je performans, ni je mogoče delati na zalogo. Storitev lahko vključuje artefakt (tudi kot materialni produkt), vendar pa je vključen v proces in mu je podrejen; celota storitve (in celostna storitev) je več kot vsota njenih delov.

Tako Poppov *bit.fall* kot Kacov breztežnostni pesniški projekt *Inner Telescope* sta storitvi, dejansko sta rezultata iskanj in vpraševanj obeh avtorjev o naravi današnjega oblikovanja besedila. Na začetku je bil nek konceptualiziran problem, ki ga je bilo potrebno rešiti, oba besedilna projekta pa odgovarjata nanj. To iskanje nas usmerja k notranji logiki sodobne umetnosti, ki se nenehno ukvarja sama s sabo, je predmet svojih raziskovanj, generira koncepte in se pozicionira glede na novosti na drugih področjih, tako političnih in ekonomskih kot naravoslovnih in medijskih. Toda to njeno ukvarjanje s sabo postaja v sedanjosti posplošeno. Na začetku 21. stoletja v teh prizadevanjih ni več sama, ampak podobno počno tudi naravoslovje, ekonomija, politika in družbeni mediji, ki se v sedanjosti obnašajo umetniško in filozofsko. Začno si postavljati filozofska vprašanja po zgedu Kaj je umetnost, torej kaj je znanost, kaj je medij, kaj je ekonomija, kaj je politika? Rezultat teh prizadevanj je, da vprašanje kaj je umetnost postane generator umetnosti. Vprašanje, kaj je finančni produkt, postane generator ekonomije (eden takšnih produktov je bitcoin in druge, tudi izrazito konceptualne kriptovalute). Vprašanje, kaj je politika, nas uvaja v razumevanje politike in postpolitike danes. Vprašanje kaj je medij, spodbuja redefiniranje medija v okviru družbenih omrežij. Tudi neumetniška področja so se konceptualizirala, spodbudo dobivajo od povsem filozofskih vprašanj. Tudi na njih se postavljajo vprašanja, ki se začenejajo s kaj in zakaj, tudi ta področja se kontekstualizirajo in ob njih nastajajo zgodbe in miti (recimo klonirana ovca Dolly, Higgsov bozon kot božji delec, črne luknje). Videti je, da danes številna področja rabijo fikcijski presežek.

Prav tako se danes producenti besedil ukvarjajo s tem, kako naj izgleda tekst v času novih medijev. Postavljajo mu znakovne in časovne omejitve, vključujejo ga v okolje, ki je strogo določeno s pravili, štetjem znakov (sms, tvit) in časovno razsežnostjo (snapchat). Belina, praznina, prečrtane črke, nemogoče branje izzivajo bralce-uporabnike takšnih besedil. Dvigniti se morajo iz stola in obkrožiti besedilno instalacijo. Še

posebno konceptualne besedilne storitve destabilizirajo bralčev ustaljeni način branja in izzivajo nove postopke.

Konceptualnost kot generator novih oblik besedilnosti in besedilne (literarne in postliterarne) produkcije postaja tudi spremljevalka drugih področij sodobne umetnosti, recimo že omenjenih iskanj v performansu, ki vplivajo tudi na tradicionalne medije. Gledališče-kot-ga-poznamo soobstaja v sedanosti ob postdramskem gledališču (Hans-Thies Lehmann, 1999), ki ga oplajajo prakse in načini umetnostnega performansa, filma, teksta, videa ter družbeni premiki in z njimi povezane modifikacije zaznave. Tudi tukaj so, podobno kot pri eksperimentalnih digitalnih in postdigitalnih besedilnih iskanjih (Vuk Čosić, Teo Spiller. Jaka Železnikar) dejavni slovenski avtorji in avtorice (od Janezov Janš do Maje Smrekar, Teje Reba in Bare Kolenc).

## 6 Beseda-podoba-telo in njene družbene implikacije

Skupni imenovalac razširjenih besedil je beseda-podoba-telo, ki omogoča vstop verbalnih vsebin v trendovsko kulturo zgoščenih, vizualiziranih in kratkih formatov (značilno jo demonstrirajo popularni družbeni mediji, od tvita in bloga do snepov in FB zgodb), prav tako pa lahko na njej temelječi izdelki posežejo v današnji boj za primat med (spektakelskimi) podobami. Preprosto rečeno, tudi beseda-podoba-telo je modificirana podoba in sodi k trendovski vizualni paradigmi. Ta je prišla do izraza tudi med terorističnim napadom na stolpnici-dvojčka Svetovnega trgovinskega središča v njujorškem Manhattnu 2001, ki je spodbudil ameriško vojno proti (islamskemu) terorizmu (angl. War on Terror).

Kolektivni avtor Retort je ob tistem dogodku zapisal, da je teroristična akcija 11. septembra temeljila na »prepričanju (prevzetem od kulture, ki jo je skušala uničiti), da je podoba vredna tisoč besed — da je dovolj dobro oblikovana podoba v sedanjem političnem položaju sama poseben in učinkovit element državniške večšine.« (2004: 14) To stališče se nanaša na posebno interpretacijo 11. septembra v smislu, da je bil to dogodek pod obnebjem spektakla in zato za napadeno državo zelo boleč, kajti soočila se je s 'podobo smrti' ali 'porazom podobe'. ZDA znajo parirati vsem napadom (ekonomskim, vojaškim, hekerskim ...), vendar so jih, kot državo Hollywooda in MTV glasbenih videov, teroristi porazili na področju, kjer so najbolj doma - na področju podob samih. To je je bil spektakelski napad, ki je investiral podobe, kamere so bile vklopljene, ni šlo za Dresden, Hirošimo, Ruando in Srebrenico, kjer kamer ni bilo, in so masakri potekali brez neposredne dokumentacije. V tem stališču, v ozadju katerega lahko prepoznamo Debordovo delo *Družba spektakla* (1999), je relevanten poudarek, da je podoba vredna tisoč besed, kar usmerja k presežni teži podobe, ki jo ima v sedanjosti, izrazito vizualizirani paradigmi. Podobe so tiste, ki danes štejejo, boj za njihovo gospostvo stalno poteka in Retort podobe pri tem kontrastira s tisočkrat manj vrednimi besedami.

Ta pogled na problem »beseda proti podobi« nas spodbuja k diametralno nasprotni tezi. Naše stališče je, da besede niso manj vredne od podob, ampak so jim tudi v današnji

spektakelski in medijski kulturi enakovredne. Da so jim enakovredne, pa ni samoumevno, ampak rezultat navora besed samih, da se transformirajo v vizualne besede, ki se lahko – v današnji vizualni paradigmi – kosajo s podobami in s tem participirajo na gospostvu podob.

Kako se besede približajo podobam? Kaj morajo izpolniti?

Zgodovina vizualiziranih besed (tudi črk, ločil in besednih struktur) je dolga. Sega v zgodovinsko avantgardo, k futurističnim *parolam liberta*, nadaljuje se z vizualno in konkretno poezijo, sledijo grafiti, ki so sporočila-podobe, da bi ta napor tekstovnega in verbalnega v smeri vizualnega privedel k še bolj vizualiziranim besedam, k tistim, ki sodijo v paradigmo besede-podobe-telesa, ki se jih ne samo bere, ampak tudi posluša, gleda in premika. Takšne besede pa stopajo v razširjene in ubikvitetne tekste, o katerih smo razpravljali v prejšnjih razdelkih. Bistveno je, da je takšna beseda oblikovana tako, da je vredna pogleda, da se je ne spregleda in »pokuri« v pretežno kognitivnem *samo-branju* kot aktivnosti dekodiranja pomena in razumevanja lingvističnih struktur.

## 7 Sklep

Čeprav smo sodobniki kulturnega obrata od literarne kulture h kulturi performansa, sta se tudi tekstovnost in verbalno prilagodila imperativu digitalnega morfa, realnega časa ter virtualne resničnosti, in stopila v paradigmo razširjenega besedila, ki temelji na spremenjenem odnosu do pisanja, povezanega z dejstvom, da bistvene stvari danes potekajo na zaslonih, še posebno tistih, vključenih v nomadski kokpit (Strehovec 2016b). Pri tem je pomembno, da demonstrira sodobna besedilna kultura vrsto inovativnih kvalit, ki so izzivalne tako za njene uporabnike (bralce, poslušalce, gledalce) kot za teorijo. V sedanjosti se srečujemo s hibridno tekstovnostjo kratkih formatov, ki jo uporabljajo družbeni mediji, digitalna literatura, besedilne umetniške instalacije in reklame. Novomedijski teksti vključujejo kot gradnike neverbalne označevalce različnih izvorov, ki so organizirani tudi glede na časovno in prostorsko sintakso; pri tem je pomembno, da tudi oni sodelujejo pri oblikovanju pomena. Prispevajo k tekstovni pokrajini in njenim posebnim učinkom. Takšni teksti (recimo tisti iz zvrsti pesniških generatorjev v elektronski literaturi) so tudi visokotehnoški, uporabljajo napredne algoritme.

*CyberSpaceLand* besedilni in glasbeni performansi so konceptualne uprizoritve vizualnega, v živo s pomočjo Googlovih zadetkov oblikovanega in miksanega testa, polnega posebnih učinkov. Sodiijo v čas instantnih besedil, ki ne zanimajo samo umetnosti (recimo Gibsonov, v sodelovanju z Ashbaughom in Begosom pripravljeni projekt *Agrippa*, 1992), ampak tudi družbena omrežja, pri katerih se tudi pojavljajo besedila in podobe z eksistenco v omejenem času, recimo pri aplikaciji Snapchat. Tudi v tem primeru družbenega medija je videti, da sedanja množična (popularna) kultura posega po postopkih, napravah in idejah, ki so bili nekdanj izključna domena (predvsem avantgardne) umetnosti (Bazzichelli 2013, Strehovec 2016a). Pri tem je zanimivo, da sedanji uporabniki teh omrežij praviloma ne vedo, da se s svojimi produkti umeščajo

na področje, ki je bilo nekdaj oblikovano in nadzorovano z (avantgardno) umetnostjo. Tudi vrsta stvari, ki jih je vpeljala spletna umetnost (angl. net art), so danes integrirana v družbene medije.

Beseda-podoba-telo je vizualizirana in, v Kacovem primeru poezije v breztežnostnem stanju, tudi telesna beseda. Je nosilec zgodb in hkrati atraktiven označevalec, ki se ga gleda in dotika (tudi prijema, odriva, meče). Bere se ga, hkrati pa se z njim tudi igra. Fascinacija s Kacovim projektom ima omejitve; čeprav je pomemben projekt pri kulturaciji in artifikaciji veselja, nam mora biti jasno, da je ta projekt relevanten le v smislu konceptualnosti in avtorjevega prvoprstopnitva na področju eksperimentalne poezije. Že deset ali več ponovitev v tej smeri bi bilo povsem nezanimivih, podobno kot če bi ponavljali in »štancali« *Opus nič* (1967) slovenskega pesnika Francija Zagoričnika, ki ima smisel le v svoji takratni in enkratni produkciji, umeščeni v poseben zgodovinski kontekst slovenske literarne neoavantgarde. Kacov projekt smo omenili, da bi našli modalnost teksta, ki bi se skušal zoperstaviti trendovskim besedilom, ki nastajajo v okviru novih medijev, in ki jih odlikuje raba za on-line komunikacijo značilnega jezika, recimo v obliki spletnega govora. To pomeni, da nismo pri Kacu iskali neko čisto, z novimi mediji neposredovano tekstovnost; bolj nas je zanimalo kontrastno polje, glede na katerega so se nam lahko še jasneje izkristalizirale posebnosti novomedijskih tekstov, ki so polni hibridnih označevalcev, prostorske in časovne slovnice, predvsem pa kratkih formatov, posebnega jezika (polnega neologizmov, ikon emocij, emojev) in intenzivnosti (osrediščene filmske sekvence, glasbeni videji). Problem izginjajoče pesmi nas usmerja k literarnim avantgardam in neoavantgardam 20. stoletja (Strehovec, 2017b), in h konceptualnim iskanjem negativnosti, ki je lastna človeški kreativnosti in ne z algoritmi omogočene in nadzorovane produkcije. Tudi algoritmi so človeška orodja, vendar se jedro človeka ne izčrpa samo s proizvodnjo orodij.

Ko gre za z novimi mediji oblikovano besedilnost in zgodbe, temelječe na njej, smo pri razširjenem konceptu pisanja, ki premika meje besedila kot ga poznamo. Pri tem tematizira tudi materialnost besedilnosti in postavlja pod vprašaj poznane koncepte o njej. Pisanje za razširjen koncept besedilnosti, temelječe na podobah-besedah-virtualnih telesih, vključuje tudi montažo, kajti takšne sofisticirane besede-v-performansu so vključene v dogodek, ki ga opredeljuje prostorsko-časovna slovnica, kar pomeni, da se odvijajo ali zamotavajo kot film besed. Z vrsto konceptov in naprav filmske teorije lahko zato uspešneje pojasnimo »besedilne filme« kot če bi posegli k literarni teoriji in njenim temeljnimi konceptom.

Avtorji knjige o analiziranju digitalne fikcije so se pri definiranju področja oprli na definicijo, da bi takšna literature, ki je kot digitalna namenjena zaslonskemu mediju, izgubila nekaj svoje estetske in semiotične funkcije, če bi bila odstranjena iz tistega medija, v katerem je nastala (Bell idr. 2013: 4) Poudarek je na stališču o izgubi, ki bi nastala s prenosom te kulturne vsebine v drugi, ne na zaslone in pametne naprave vezan medij, kar usmerja k medijski specifični projektov. Če parafraziramo ta stavek, ugotavljamo, da bi tudi Kacov projekt teleskopa veliko izgubil, če bi bil prenesen v tiskani medij. Skratka, bil bi nekaj drugega, če bi ga postavili v težnostno stanje, prav tako pa

bi gravitacija onemogočila njegovo avtentično izkustvo, namreč to, da si ga ogleduješ lebdeč, skakajoč ali krožeč okrog njega v breztežnostnem stanju. Ta primer poezije v vesolju odpira tudi vprašanje, ali je težnost univerzalno določljiva kategorija? Ko gre za oblike fizičnega gibanja (in z njim povezano umetnost baleta in izraznega plesa) je izguba težnosti dejansko merodajna, plesalke se v vsakodnevni rutini konfrontirajo z njo, vprašanje pa je, če je težnost bistvena tudi za poezijo. Menimo, da nikakor ni bistvena za moderno in avantgardno poezijo, vezano na medij knjižne strani, nedvomno pa je pomembna za poezijo, ki temelji na besedah-podobah-virtualnih telesih in njihovem gibanju, torej uporablja novomedijsko specifiko, ki usmerja k sofisticiranemu bralcu-uporabniku-performerju.

Na koncu naj poudarimo, da novomedijska besedilnost nikakor ni področje ustvarjalnosti, ki bi jo brez pomislov sprejemali in celo občudovali. Tega besedila nismo napisali, da bi promovirali besedila v zaslonih, nadzorovana in navigirana s programsko opremo. Vrsta stvari na tem področju je dejansko trivialnih in kar se da poljubnih, odvisnih od uporabljenih programov in posebnih učinkov. Stvari so nas zanimale le zato, ker smo lahko ob srečanju s temi besedilnimi praksami in projekti našli odgovor na vprašanja,

1. kaj se zgodi z besedilom v novomedijskem okolju, in
2. kako novi (digitalni in na mreženju temelječi) družbeni mediji oblikujejo svoje vsebine.

Tekst, oprt, na nove medije, pove veliko o novih medijih in o uporabnikovem pristopu do njih. Predvsem pa pove veliko o internetu kot poglavitnem novem mediju (dejansko metamediju), ki funkcionira s svojimi aplikacijami kot stroj, ki si prisvaja vse poznane kulturne zvrsti, medije in vsebine in jih agresivno miksa, preoblikuje in vključuje v nove hibride. Tako tekst kot zgodbe, ki nastajajo v njem, pri tem veliko izgubijo; tudi avtoriteta besede in pomena, katerega nosilec so verbalni ter neverbalni označevalci in njihovi aranžmaji, je pogosto pri tem napadena, relativirana in celo ogrožena na račun novih, hibridnih umestitev. Besedilno vidžejstvo Amy Alexander nas recimo vpeljuje v živo ornamentaliko besed, ki pogosto postavlja pomenjanje med oklepaje. Srečujemo se z ranjeno, v mnogočem ponižano besedo, ki nastopa (kot digitalno kodirana) kot poljuben material, surovina in gradnik v produkciji tako verbalnih kot neverbalnih spektakelskih učinkov. Vsekakor pa je beseda-podoba-telo atraktiven hibridni označevalec in kot taka znanilec novega časa, v katerem prihaja do hiperprodukcije hibridnih kulturnih vsebin. Tudi pri tistih, ki vključujejo besedilne komponente, njegovi producenti in sprejemniki premalo upoštevajo gumb za brisanje.

## VIRI IN LITERATURA

- Amy ALEXANDER, 2003. *CyberSpaceLand (2003 – Present)*. Splet.
- Tatiana BAZZICHELLI, 2013: *Networked Disruptions: Rethinking Oppositions in Art, Hacktivism and the Business of Social Networking*. Aarhus: Digital Aesthetics Research Centre Press.

- Alice BELL, Astrid ENSLLIN in Hans RUSTAD, 2013: *Analyzing digital fiction*. New York: Routledge (Routledge Studies in Rhetoric and Stylistics, 5).
- Walter BENJAMIN, 1969: *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows. Illuminationen*. Frankfurt ob Majni: Suhrkamp. 409–56.
- Alan BIGELOW, 2018. *The Forever Club*. Splet.
- Pascal BONITZER, 1992: *Hitchcockian suspense: Everything you always wanted to know about Lacan: (but were afraid to ask Hitchcock)*. Ur. S. Žižek, London in New York: Verso.
- Marvin CARLSON, 1996: *Performance: A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Ulrik EKMAN, 2013: *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*. Cambridge (Mass), London: The MIT Press.
- Markku ESKELINEN, 2013. The Four Corners of the E-lit World: Textual Instruments, Operational Logics, Wetware Studies, and Cybertext Poetics. *Primerjalna književnost* 36/1. 13–23.
- Erika FISCHER-LICHTE, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba (knjižna zbirka Koda).
- Stanley FISH, 1980: *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- William GIBSON, 1992: *Agrippa*. Splet.
- RoseLee GOLDBERG, 1988: *Performance Art: From Futurism to the Present*. London: Thames and Hudson (zbirka World of Art).
- Zuzana HUSAROVA in Lubomir PANAK, 2011. *Enter:in' Wodies*. Splet.
- Roman INGARDEN, 1990: *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC, FF UL (SH).
- Wolfgang ISER, 2006: *How to Do Theory*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Fredric JAMESON, 1992: *Postmodernizem*. Ljubljana: Problemi-Razprave.
- Ilija KABAKOV, 1997: *Looking Up, Reading the Words*. Splet.
- Eduardo KAC, 2007a: *Holopoetry. Media Poetry: An International Antology*. Bristol, Chicago: Intellect Books. 129–56.
- Eduardo KAC, 2007b: *Space Poetry Manifesto*. Splet.
- Eduardo KAC, 2017: *Inner Telescope*. Vimeo.
- Hans-Thies LEHMANN, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, zbirka Transformacije 12.
- Sol LEWITT, 1967: *Paragraphs on Conceptual Art. Artforum* 1. Splet.
- Jurij LOTMAN, 1977: *The Structure of The Artistic Text*. Ann Arbor, Michigan: The University of Michigan.
- Maja MURNIK, 2017: *Art in weightlessness: From outer space to virtual worlds. Virtual Creativity* 7/1. 29–40.
- Michael A. PETERS, Tina BESLEY in Petar JANDRIĆ, 2018: *Postdigital Knowledge Cultures and Their Politics. ECNU Review of Education* 1/2. 23–43.
- Julius POPP, 2006: *Bitt.Fall*. Vimeo.
- RETORT, 2004. *Afflicted Powers. New Left Review*. Splet.
- Henry M. SAYRE, 1989: *The Object of Performance*. Chicago in London: The University of Chicago Press.
- Michael SNOW, 1982: *So is This*. Youtube.

Janez STREHOVEC, 2016a: Digital Art in the Artlike Culture and Networked Economy.

*Cultura International Journal of Philosophy of Culture and Axiology* 13/2. 137–52.

Janez STREHOVEC, 2016b: Text as Ride. Morgantown: West Virginia University Press.

Janez STREHOVEC, 2017a: Po hipertekstni fikciji: remediirana besedila in zgodbe.

*Primerjalna književnost* 40/1. 77–94.

Janez STREHOVEC, 2017b: Vanishing letters in text-based digital installations. First Monday 22/2. Splet.

Paolo VIRNO, 2003: *Slovnica mnoštva*. Ljubljana: Krtina.

## SUMMARY

In contemporary culture, we encounter an array of paradigm shifts that direct our attention to cultural content by means of obtrusive visual, kinesthetic, tactile, and performative effects that artistic performance explicitly foregrounds. As audio-visual, tactile, proprioceptive, and motor performance, it places staged bodies in movement, is temporal and processual. Although performance is at the core of the performative turn from the text (representing the literary paradigm), text also belongs to contemporary performance in a modality that includes written and spoken graphemes and words as well as other word components: empty space, “blank writing,” crossed out graphemes and words, absence, disappearance, and arrangements incorporating reader corporeality. This essay examines the projects *bit.Fall* and *CyberSpaceLand*, which function as performances of sudden word appearances and disappearances, and stagings of visual verbal arrangements. The projects also feature play of verbal and non-verbal signifiers that belong to an expanded concept of text, understood as a textual service. This play provokes “not-just-reading” as a new modality of complex experiencing of text.

