

TEORIJA KOT PROTETIČNI NADOMESTEK: ESTETIKA KIBERSVETA IN UČINKI DEREALIZACIJE

MARINA GRŽINIĆ MAUHLER

V kontekstu razmerja med globalizacijo, post-socializmom, kapitalizmom, estetiko, aktivizmom in podobo želim izpostaviti nekatera vprašanja, ki pobliže zadevajo razmeščanje estetskih izhodišč, teorijo in zgodovino, poleg tega pa tudi neskladnost in nemogoče. Sprašujem se predvsem, kakšne vrste procese lahko danes zaznavamo skozi te paradigme in kako le-te strežejo oziroma nasprotujejo današnjim umetnostnim in kulturnim procesom. Sprašujem se tudi, ali je mogoče nekatera stara in novejša razmerja v teoriji, umetnostni praksi ter političnem aktivizmu preobrniti, utrditi in vnovič domisliti.

Globalno – multikulturno – duhovno

Multikulturnost je kulturna logika globalnega kapitalizma, kot je nova duhovnost njegova ideologija; pri multikulturnosti ne gre za izenačevanje, temveč za abstraktno razmnoževanje. Zato so globalnemu kapitalizmu potrebne partikularne identitete. V trikotniku globalnih, multikulturalnih in duhovnih vprašanj ne kaže v post-političnem zreti konflikta med globalnimi in nacionalnimi ideološkimi nazori, ki jih zastopajo tekmujoče stranke, pač pa abstraktno sodelovanje. Kot je dognal Jacques Rancière v svoji teoriji postpolitičnega, prihaja do sodelovanja razsvetljenih tehnokratov (na primer ekonomistov, pravnikov in tvorcev javnega mnenja) in liberalnih multikulturalistov. Tej povsem abstraktni različici delovanja umetniških institucij pa obenem vliva legitimnost zaveza med postsocialističnimi nacionalnimi razsvetljenimi tehnokrati in mednarodnimi multikulturalisti. Ta proces se dogaja skozi množico mednarodnih, čez-mejnih – nad-nacionalnih razstav, skozi prirojeno novodobno zgodovinopisje, ki ga je mogoče opisati kot mednarodno legitimiranje postsocialističnih nacionalnih, po mednarodnih multikulturalistih razsvetljenih tehnokratov. Oboji strežejo drugi drugim, hkrati pa strežejo ab-

straktnemu sodelovanju. To abstraktno sodelovanje razodeva temeljno neskladje med učinki odpora ter oblastnimi institucijami in mehanizmi, ki jih izzivajo, razkriva pa tudi zarotniško zavezništvo med oblastjo, zasebnim kapitalom in mojstrsko dovršeno mislijo.

Prava grozljivost dandanes ne veje iz prizorov grozljivo nasilnih umetniških projektov, saj bi lahko paradoksnno dejali, da le-ti delujejo že pravzaprav kot varovalni ščit, ki naj bi ga kot takega ponotranjili, da bi nas obvaroval pred dejansko grozo – grozo abstraktnega razmeščanja vzhoda in zahoda, severa in juga, umetnosti in ekonomije, državnega zastrahovanja in aktivizma. Sama izkušnja, iz katere poganja psihoza, tiči v dejstvu, da deluje abstraktno sodelovanje samo kot varovalni ščit (ta navsezadnje štiti zgolj obsceno razgaljene umetnostne institucije in oblastvene umetniške strukture same) in briše sleherno sled drugačnosti, aktivizma, umeščanja itd. Obramba umetniških institucij pred pravo nevarnostjo napenja lok krvave, napadalne, rušilne grožnje, da bi z njo zaščitila abstraktni, sterilizirani položaj. Ravno to znamenje je dokaz absolutne neobstoynosti fantazmatske opore, in ne le inkonsistence resničnosti same. Namesto da bi vztrajali pri govoru o mnogoteri resničnosti, kakor bi dejal kdo drug kot Slavoj Žižek, bi potemtakem kazalo vztrajati pri drugačnem vidiku – pri dejstvu, da je fantazmatska opora resničnosti, umetniških struktur in njihovih mehanizmov sama na sebi mnogotera in neskladna.

Možen način razumevanja novega položaja utegne biti spoznanje, da se učinek raz-resničevanja razodeva kot učinek sopostavljanja resničnosti in njenega fantazmatskega dodatka iz oči v oči: vzporejanja drugega ob drugem. S tem mislim na so-postavitveno vzporeditev aseptične družbene vsakdanjosti, tako rekoč življenja samega na sebi, z njenim fantazmatskim dodatkom. Lahko bi našeli kar nekaj projektov, ki na prav specifičen način segajo po tem ključnem pojmovanju raz-resničevanja in de-psihologizacije resničnosti in umetnosti (dasiravno bi se morali zavedati, da abstraktno razmeščanje izhodišč vztraja pri psihološkem vzvodu in pri psihologiji posameznega umetnika).

Spletna skupina 0100101110101101.ORG. ponuja s svojim projektom *life_sharing* (ki je nastal po naročilu The Walker Art Center iz ZDA) bizaren zdrs, ne morebiti iz pustega, dolgočasnega življenja v ekstazo spletne umetnosti, marveč prej odločen zasuk, odmik od tisočernih vznemirljivih možnosti spletnega oblikovanja v pusto bivanje samo, v položaj življenjske nemoči, v gnusno nemoč vsakdanje birokracije in elektronskega dopisovanja. S korakom, ki nam omogoča prost dostop v zasebno življenje, vrta 0100101110101101.ORG luknjo v možganih stroja v obliki nekakšnega odtujitvenega žarišča raz-resničevanja računalniškega sistema in vsebine tako imenovanega vsakdanjega življenja.

Podobno strategijo je razgrnil Rus Ilija Kabakov v nekem svojem projektu

leta 2000. V razstavnem prostoru je umestil rekonstrukcijo kuhinje, kakršno je običajno premogel proletariat sredi socialističnega obdobja, ko smo Rusijo poznali še kot Sovjetsko zvezo, povrhu tega pa si je bilo mogoče skozi okno njegove rekonstruirane kuhinje ogledati nore filmske sekvence iz zlatih sovjetskih časov iz filmov, ki so jih posneli, da bi v njih pričarali življenje v popolnem žaru komunistične prihodnosti z ljudmi samih nasmejanih obrazov, zag-nanih v delo, v boj. Kaj zato, če je v resničnem življenju zevala neznanska grozljiva praznina, če si je kuhinjo delilo več družin in če je bilo krompirja komaj še za juho, pomembneje je bilo pač postreči s tem fantazmatskim dodatkom življenju, ki se je vil vzporedno z neobstoječo in bedno resničnostjo. In ravno v ta razcep se je lahko gledalec vživel v razstavnem prostoru: Kabakov je razgalil preprosto in uborno sovjetsko kuhinjo vpričo njene fantazmatske protipodobe, ki sta jo netila in vzdrževala film in likovna ideologija. S tovrstnim postopkom, ki nam omogoča razgalitev naših najglobljih fantazij v vsej njihovi neobstojnosti, ponuja umetniška praksa edinstveno priložnost, izpričati fantazmatsko oporo človekovega bivanja. Ali drugi možen primer: projekt z naslovom *Salon de Fleurus*; podoživljamo ga lahko v zasebnem stanovanju v New Yorku, saj je javnosti dostopno od leta 1992 (41, Spring Street, New York). *Salon de Fleurus* je rekonstrukcija ene najpomembnejših zbirk sodobne umetnosti s preloma prejšnjega stoletja, ki jo je v letih 1906–07 zbrala ameriška avtorica in literarna kritičarka Gertrude Stein (1874–1946) s pomočjo brata Lea Steina v njunem pariškem stanovanju na 27, Rue de Fleurus. Spet smo priče fantazmatskemu scenariju najglobljih mehanizmov logike delovanja in samega sistema sodobne umetnosti.

Kdo so matere pošasti?

Kot nas opozarja Žižek, imajo v kiberprostoru travmatični prizori, ki se niso v življenju nikoli primerili, sicer pa niso bili niti nikoli zavestno fantazirani, še pomembnejšo vlogo, saj jasno kažejo, da je resničnost nič drugega kot gola virtualna entiteta brez pozitivne ontološke obstojnosti. Vendar je to še vedno le ena raven. Upodabljanje s pomočjo filma in likovnih tehnologij razodeva očitno ideološko zasnovane ločnice ter varno vpeljana oksimorna razmerja – razdalja/bljžina – bodisi v svetu resničnosti kot tudi v njegovih fantazmatskih filmskih scenarijih. Spomnimo se vrhovne vojaške poveljnice Ripleyeve iz vznemirljive filmske uspešnice *Alien* in tega, kako se je morala krepko potruditi, da se je znebila dušljive ljubezni pošasti v 4. nadaljevanju filma iz sezone 1997. Stvor je v vrhovni vojaški poveljnici Ripleyevi prepoznal svojo biološko mater, to pa je bilo mogoče šele tedaj in zgolj zato, ker je Ripleyeva

tokrat, v primerjavi s prejšnjimi tremi nadaljevanji, v *Alien 4* nastopala kot klon, bila je torej umetno spočeto človeško bitje, ne pa prava ženska kot v vseh prejšnjih nadaljevanjih.

Sama biološka mati je lahko Aliena uničila le s popolno razsnovitvijo v vesolju. Navzlic temu pa je bila Alienova ljubezen prepojena tako z morbidnostjo kot tudi s skrajno romantičnostjo in izrazito empatijo. Soglašati je mogoče s S. Stenslyjem, da nam v svetu visoke tehnologije, kloniranja in biočipov, fantazmatsko empatično razmerje med dvema pošastima (ali kiborg klonoma) ali med človekom in pošastjo povedo več o družbenih odnosih, součinkovanjih in ljubezenskih političnih strategijah kot katerokoli siceršnje spolno razmerje, kakršnakoli oblastniška omejitev in kakršenkoli nadzor med ljudmi ne glede na spolno usmerjenost ali preferenco v svetu resničnosti. Daširavno je bila Ripley klonirana, je bila še vedno preveč človeška in zato še vedno ideološko preveč vprašljiva, da bi ustrezala zapletu v znanstveno fantastični zgodbi. V industriji filmske podobe in v njeni ideološki osnovi še vedno trčimo ob dejstvo, da je razmerje sluzastega stvora DOPUSTNO in MOŽNO zgolj z nečim, kar je polčloveško. Empatija in spolno razmerje med človeškim bitjem in nečim, kar se šele poteguje za priznanje svojstva človeškega bitja, sta prepovedano polje. To velja že za prvo filmsko sago o kibernetiskem kloniranju z naslovom *Bladerunner*: razmerje med eksterminatorjem in filmsko junakinjo Rachel se gladko odvija, ker sta oba replikanta, ne pa nemara moški, ki se pari z žensko klonirano entiteto. Zato učinkujeta kot brezhibno udejanjanje fantazmatskega ljubezenskega para (oba sta malone identična človeškima bitjema, vendar to v resnici nista).

Logika spolnega/empatičnega razmerja je takale: ljubezensko razmerje in spolno občevanje v vzajemni empatiji med sluzastim, po mikroorganizmih oblikovanim stvorom in človeškim bitjem seže v kapitalistični filmski industriji – vsedoslej namreč do njune izpolnitve še ni prišlo – vedno le do točke, v kateri se vzpostavi strateška razdalja. Sama bom tej razdalji rekla varnostna razdalja, ki naj ohranja »zdravo« mejaštvo med nami in brezobličnim drugim ter ga tako podredi ideološkim zahtevam, po katerih smemo proizvajati vsakršna siceršnja živa bitja (prva oseba množine se tu kajpak nanaša na kapitalistični proizvodni stroj kot mehanizem, ki mu v tem pogledu ni para), le da je – nemara torej »NJIM«, prej kot »nam« – prepovedano navezovanje spolnih odnosov in/ali empatične izmenjave z ustvarjenimi bitji. Mar ne odkrivamo take varnostne razdalje tudi v realnosti sami? Mar ne uvajajo podobne razdalje tudi zavestni člani srednjih slojev prvega sveta pri svojem odzivanju na tako imenovani tretji svet ali celo pri svojem odzivanju na drugi svet, pa čeprav leži v osrčju Evrope (pravimo mu vzhodnoevropski prostor)? S posredovanjem UNICEFA in sorodnih organizacij dovolj premožni srednji sloji in nadvse pre-

možni višji sloji pošiljajo vsak mesec po en ameriški dolar kakemu afriškemu otroku in mu na ta način omogočajo preživetje, vprašanje pa je, ali lahko ti otroci računajo ne le na preživetje, pač pa tudi na življenje? Na zunaj je tako razmerje videti empatično, če naj sodimo po pismih afriških otrok, saj jih prevevajo ljubezen in hvaležne misli. Toda ta odnos je povsem abstrakten, ne zahteva nikakršnega resničnega stika in nikakršne možnosti ni, da bi se prek tega stika kdo okužil z nalezljivo boleznijo ali kaj podobnega. Podoben je položaj Aliena v *Alienu 4*, ko išče ljubezni in nežnosti. Vsi ostajajo na varnostni razdalji. Varnostna razdalja nas uči, kdo sme biti pošasti mater, kakšni naj bodo videti pravi otroci in kod naj potekajo meje naše spolne – očetovske – materinske sle.

Vrniti se k radikalni politiki pomeni zahtevati univerzalnost politike in ne dovoliti, da nas kdo peha in tlači v vse ožjo past politične strategije nenehnega pretiravanja in nenehno obnavljajočih se identitet in potreb. To je ključnega pomena pri razumevanju spreminjajočega se položaja sebstva kot identitete. Pri tem se izkaže, da se razmerje subjekta z lastnim telesom, zgodovino, zemljepisom, prostorom itd. pred računalniško mizico sprevrača v nekakšno paradoksnu komunikacijo, saj ta ni neposredna, pač pa je komunikacija s štrlino izza njegovega zaslona, posreduje pa jo pogled tretjega očesa: pogled računalniškega stroja. Na kocki je tu začasna izguba subjektive simbolne identitete: subjekt je prisiljen zaznavati, da on – ona – ono ni to, kar sam-a/-o misli, da je. Tega nekoga – nekaj drugega, ki ga je mogoče zaznati kot telo, pošast, izloček, geografsko in organizacijsko politično strategijo, je mogoče pritakniti retoriki in logistiki prostora. Lahko nas odnese kamorkoli drugam in nikamor.

Umetno življenje

Umetno življenje raziskuje zakonitosti življenja, genetski inženiring pa je usmerjen v spreminjanje organizmov. Umetno življenje se lahko nanaša na življenje brez naravnih substanc, denimo na računalniško simulirane sisteme, ki rastejo in se razvijajo. Izziv je torej v generiranju živih organizmov s pomočjo neživih elementov; to pomeni, da tudi sintetične substance lahko služijo kot nosilci informacij za program življenja. Umetno življenje se je razvilo kot računalniški program tako imenovanega celularnega avtomata, ki ga je razvil madžarski matematik John von Neumann. Celularni avtomat se lahko razraščča, reproducira na osnovi določenih zakonov. Rezultat je živeča, samoorganizirana skupnost, ki je podobna življenjskim strukturam molekul DNK.

Oblike življenja, ki se na koncu 20. stoletja generirajo na pol poti med

visoko tehnologijo in človeškimi parametri, so razliko med naravnim in umetnim postavile pod velik vprašaj, prav tako razliko med duhom in telesom, med samorazvojem in razvojem po volji zunanjega razvijalca in mnoge druge razlike, ki so svojčas ločevale organizme od strojev.

Najzgodnejša mehanična naprava, ki se je bila sposobna generirati, je bila, kot piše Christopher G. Langton, zasnovana na tehnologiji vodnega transporta. To so bile zgodnjeegipčanske vodne ure. V srednjem veku in v renesansi je bila zgodovina tehnologije povezana z urarsko tehnologijo. Ure tako ponekod konstituirajo najbolj zapletene in napredne aplikacije tehnologije, odvisno od dobe, v kateri so nastale. Mehanizem ure je postal ohranjevalnik časa in hkrati »automaton«, samogibna priprava. V 18. stoletju je vrhunec te mehanične simulacije predstavljala Vaucansonova raca, ki so jo opisali kot »umetno raco, izdelano iz pozlačenega bakra, ki je pila, jedla, gagala ... in prebavljala hrano kot živa raca«. Leta 1735 je Jacques de Vaucanson pod vplivom sodobnih filozofov skušal z njo reproducirati umetno življenje. Iz tehnologije regulacije urnih avtomatov Langton izriše pot, ki nas popelje k razumevanju in oblikovanju splošne tehnologije procesnega nadzora. Na začetku 20. stoletja nas je formalna aplikacija logike mehaničnih procesov aritmetike napolnila k abstraktni formulaciji tehnoloških postopkov. Delo Kleena, Churcha, Gödela, Turinga in Posta je oblikovalo pojem logične sekvence stopničastih procesov, ki so vodili k razumevanju bistva mehaničnega procesa, po katerem povzročitelj dinamičnega obnašanja ni predmet, marveč abstraktni nadzorNIK strukture ali program – sekvenca preprostih akcij, selekcioniranih iz nekega končnega seznama elementov. Danes je formalni ekvivalent stroja algoritem – logika, ki subsumira dinamiko *automatona*, ne glede na podrobnosti njegove materialne konstrukcije.

Logika delovanja samogibne naprave nam obenem omogoča razumevanje kiborga, ali povedano natančneje, zapleteno logiko delovanja sistemov umetnega življenja. Kajti kiborg se lahko po svojih formalnih značilnostih vpisuje v taktično razmestitev, ki vodi od alkimistov do Frankensteinia Mary Shelley in vse do, denimo, filmskega Terminatorja današnjih dni. Genetske tehnologije in na novo razviti računalniški programi so omogočili produkcijo življenja kot bitij v računalniku.

Zadeva s kiborško paradigmo gre danes tako daleč, da že obstaja resna periodizacija, ki razlikuje med predkiborškimi entitetami, stroji in tehnologijami ter tistimi, ki se vpisujejo v red kiborga. Kiborg predstavlja fascinacijo z umetnim življenjem, kajti to je tudi kultura iz znanstvene fantastike, ki je ne moremo dojeti z običajnimi orodji komunikacije in jezika, na drugi strani pa predstavlja refleksijo Drugega, ki nam šele dovoljuje spoznati sami sebe. Predkiborških strojev smo se lahko bali; takšen stroj-mehanizem-paradigma-krea-

tura, je bil vselej nekakšen strašljiv privid. Ta dualizem je strukturiral dialog med materializmom in idealizmom, ki se je ustalil v dialektičnem potomstvu, imenovanem duh zgodovine. Sicer pa se stroji niso mogli sami premikati in se načrtovati ter niso bili avtonomni. Niso mogli izpolniti človeških sanj, lahko so jih zgolj posnemali.

Peter Weibel pravi: čeprav lahko dokažemo, da je mogoče človekovo dejavnost, podobno kot računanje, formalizirati s pomočjo matematike in čeprav je to formalizacijo mogoče mehanizirati, to ne pomeni, da je mogoče mentalne dejavnosti v celoti inkorporirati v tehnološko-strojni mehanizem. Če določeno človeško dejavnost povnanjimo in če jo lahko uspešno – podobno kot človek – opravlja tudi tehnologija, to še ne pomeni, da ima visoka tehnologija človeške lastnosti. Ko kažemo na to, da tudi stroji lahko opravljajo mentalne dejavnosti, meni Weibel, kažemo na nekaj znatno radikalnejšega: da so te mentalne dejavnosti iluzorne: mišljenje nam ne pove ničesar o subjektu. V tem je radikalnost zadeve. Če Descartes pravi, da smo *res cogitans*, mi pa zdaj lahko pokažemo, da nekatere miselne dejavnosti lahko opravljajo stroji, to ne pomeni, da so stroji subjekti: pomeni preprosto to, da smo svoje misli o subjektu napačno opredelili. Subjekt temelji na nečem drugem. Tovrstne stroje je lepo opazovati, ker pomenijo izziv našim humanitarnim zamilim o človeku. Ne gre za konec subjekta, kot meni poststrukturalistična teorija, marveč za konec zgodovinske definicije subjekta. Naše zgodovinske ideje o tem, kako utemeljiti subjekt ob teh novih strojih kot avtonomnih agentih, očitno izginjajo; te stroje imenujemo avtonomni agenti zato, ker moramo redefinirati sami sebe.

Nedvomno drži, da postmoderne strategije, tako kot kiborški mit Donne Haraway, spodkopavajo neštete organske celote (biološko celovito človeško telo), toda alternativa niso cinizem ali brezverje, torej nekakšna abstraktna eksistenca, ali poročila o tehnološkem determinizmu, ki da uničuje »človeka« s »strojem« oziroma »smiselno politično akcijo« s »tekstom«, marveč nenehno razlikovanje in pozicioniranje – drugačno artikulacijo tega odnosa.

Terminalno pozicioniranje

Oron Catts, Ionat Zurr in Guy Ben-Ary gojijo žive vlaknaste mikroorganizme in ustvarjajo žive skulpture, ki se množijo, razvijajo, širijo. V tem primeru je genetski inženiring, in ne umetno življenje, zamenjal oljnato barvo, gline in platno ter postal nori slikar/kipar tretjega tisočletja. Namesto slike ali kipa si bomo kot umetniško delo zelo kmalu privoščili ostudno brbotajočo membrano, ki bo v ritmičnih presledkih črpala iz našega domačega okolja.

Možnost, da bomo komunicirali z živo razraščajočo se, sluzavo in gobasto mehurčkasto tvarino, ki bo predstavljena kot umetniška spojina in bo imela realno vrednost na umetniškem trgu, s katero se bomo pogovarjali, nad katero bomo bedeli in s katero bomo živeli, ni nekaj, kar bi pripadalo zgolj domeni znanstvene fantastike. Odnos med živimi skulpturami in umetniškim sistemom je stvar bližnje prihodnosti. Živih skulptur ne bomo imeli vsi v svojem domu, ker vsi nimamo denarja niti za nakup »doma«, kaj šele možnosti, da bi del dnevene sobe (ali katerekoli stanovanjske sobne luknje) spremenili v fluidno razraščajoči se laboratorij.

Oron Catts pravi, da da njihovi gensko preoblikovani organizmi nekako zahtevajo skrb tudi v prihodnosti. Nekaj utopično kiborškega je v tem, ta občutek skrbi za živeči objekt. Zavedati se moramo, da biološko producirane tehnologije delujejo kot sistem dovajanja, izvrševanja, kot znanost o načinih predelovanja surovin v izdelke. Pri tem je tehnologija izjemno strateška kategorija, uči nas o lastnih strategijah empatije in življenja. Na tem mestu je celična mikroorganska živeča membrana razumljena kot medij, in ne kot postopek produkcije. Torej ne gre za inteligentno bitje, kot je človek, marveč za nekaj, kar ima sposobnost ponujanja podatkov s področja, ki zanima človeka. Je kot nekakšen hiperdokument. Gre za generiranje koda življenja, in ne za spraševanje o preživetju.

Nasprotno menim, da se moramo začeti spraševati prav o preživetju in empatiji. V vseh teh primerih gre namreč za terminalne oblike novega življenja. Sluzasta živeča membrana predstavlja interakcijo, geometrijo življenja in estetiko. Nelokalizirana bližina je povezana z lokaliziranimi multinacionalnimi laboratoriji! Toda vprašati se moramo, kaj se bo zgodilo z živo skulpturo, ko bo njena vrednost na umetniškem trgu padla. Podobno kot se je zgodilo z milijoni terminalnih bolnikov, ki so preživeli, a ne morejo živeti. Ključno je torej vprašanje, ki si ga zastavlja malokdo, razen morda radikalnih raziskovalcev novih medijev in teorij, kot so Bilwet in Jeff Kipnis: kaj se bo zgodilo s temi napol živimi kreaturami, ko ne bodo več kos času, ki ga določa kapital?

V populističnih in *hype* predstavitev umetnosti, ki prihaja naravnost iz laboratorijev v galerije in muzeje, se o tem ne govori. Tisto, kar je ključno v tej zgodbi ter je obenem zgodba o našem telesu in o genetskem inženiringu, pa tudi o sluzasti membrani in fluorescentni zajklji, je, kaj se zgodi s temi ostanke, deformiranimi telesi in napol živimi smetmi. Kot so zapisali Bilwet, s takšnim spraševanjem podamo drugačen pogled na celotno spojino človeka in tehnologije. Bilwet tako razvijejo radikalno branje *wetware*. *Wetware* je telo, ki ga podaljšujemo, ki je tehnološko dograjeno, preoblikovano, od znotraj oblaženo itd. In to je ena od poti genetskega inženiringa – preoblikovati genom in razviti nov fenotip. Rudy Rucker in podobni govorijo o čistem futuri-

stičnem napredku, o wetwaru – o vsadkih v možganih in živčevju, o biočipih, ki bodo prenašali ter razpečevali informacijo v našem in o našem telesu. Bilwet pravijo drugače: wetware ni več popolni človek, marveč preostanek človeka, terminalna lupina; tisto, kar ima zares prihodnost, ni človek, marveč njegovi tehnološki podaljški. Imamo neki preostanek človeka, napol žive entitete, ki predstavlja terminalno končno entiteto, o kateri kmalu ne bo več slišati; to, kar gre naprej, je popolnost vsadkov in protez. Gre za organiziranje nove fluidnosti, hibridnih napol človeških rekonfiguracij in simuliranih spojin, ki nas vse bolj silijo, da namesto o formah govorimo o deformaciji. Terminalna deformacija, nezmožnost empatije ... to so velika vprašanja tretjega tisočletja. Ob evtanaziji človeka se bo treba vprašati tudi o evtanaziji sluzastih živečih membran in fluorescentne zajklje.

Jeff Kipnis govori o strategiji deformacije proti informaciji, in morda je prav to velika téma kritičnega raziskovanja tretjega tisočletja.

Logika kapitala

Kapitalizem, kot zapišeta Gilles Deleuze in Félix Guattari v *Anti-Ojdipu*, je bil namreč vedno sistem notranjih meja, nanašajočih se, kontingentnih meja (ki se nenehno premeščajo in reproducirajo na širši lestvici). »Prelom« z modernizmom je tako spoznanje, da kapitalizem sprevrča vse periferije, vse meje v notranje meje. Ameriška meja, tretji svet, modernizem – vse to je danes znova v ospredju, toda ne kot nezasedeno področje kapitalistične hegemonije, marveč kot področje, ki je v tem smislu osrednje; ne kot trdna, zunanja zapora kapitalizma, marveč kot notranja zapora, ki jo je mogoče unovčiti. Namen modernizma, doseči »absolutno mejo« ali preseči idejo »meja« (z avantgardami ali idejami o koncu umetnosti), se je vedno soočal s svojo lastno notranjo mejo – namreč s tem, da je blago, da je podoba blagovne proizvodnje.

V tako posplošeni podobi požrešno mobilnega kapitala je pomembno dojeti, da sta virtualna tehnologija in virtualna realnost predstavljeni kot sklepni modus vse bolj prevladujoče estetizacije blaga, procesa, ki pomeni dokončno razgaljenje celotne institucije umetnosti kot pomembnega člana delovanja kapitalistične družbe. Obenem je ta virtualnost, simulacija, umetno generirano življenje več kot zgolj odsev baudrillardovskega simulakra, je njegova sklepna točka in nadgradnja. Druga teza, ki izhaja iz sicer postapokaliptičnega besednjaka Krokerja in Cooka, se glasi, da človeško telo ni več fiktivna snovnost in zgolj površina, marveč je kodirano skladno z vsemi družbenimi in tehnološkimi spremembami. Strukturirati notranje funkcionalne in zunanje estetske značilnosti postindustrijskega sveta in logiko njegove reprezentacije

pomeni hkrati strukturirati in operacionalizirati modalnosti ter parametre novih tehnologij in pozicijo ali etiko znanosti v današnji družbi. Jameson pravi, da je znanost – tisti njen del, ki misli, računa in meri – danes postala dominantna, umetnost, subjektivnost, seksualnost in proletariat pa so vse bolj geotizirani, če pa niso, so le še služabniki znanosti. Utrjujejo njeno dominantno pozicijo in estetizirajo njena trupla, tvarine in artifične kreature.

Kroker in Cook dodatno radikalizirata Jamesonovo tezo o umetnosti kot najpopolnejši obliki blaga. Umetnost, ki je na tem mestu razumljena kot najbolj konstitutivna za delovanje poznega kapitalizma, na način estetizacije ekscesa, je najrazvitejša blagovna oblika. Zato je institucija umetnosti ideološka sokrivka nenehne kapitalistične reprodukcije blagovne oblike in tudi celotnega procesa oblikovanja estetizirane rekomodifikacije znanosti. Po Krokerju in Cooku obstajajo štiri ključne ravni umetnosti, razumljene kot popolno estetsko blago. Ključno pri tem je spoznanje, da estetizirana rekomodifikacija znanosti omogoča vse celovitejše zavojevanje prostora (notranje meje, ki se nenehno spreminjajo v zunanje), vse večjo kolonizacijo človeškega telesa (proces te kolonizacije narekujejo moda, slog in reklame) ter da je jezik estetizirane rekomodifikacije jezik virtualnih podob in virtualne tehnologije, umetnega življenja in genetskega oblikovanja, vzgajanja in komodifikacije posameznih človeških organov. Estetizacija blagovne oblike s pomočjo virtualne in simulacijske tehnologije ter virtualnih podob pomeni, da gremo skozi še eno fazo ultramoderne tehnologije, pri čemer se čisti imaginativni sistem kaže kot realen, družbena perspektiva pa je zaradi simulacijskih postopkov povsem fiktionalna.

Estetizirana rekomodifikacija je področje virtualnih kamer, virtualne tehnologije in virtualne perspektive, umetnega življenja in fluorescentnih pošasti. Na delu so tri strategije: stara avantgardna strategija proizvajanja šoka iz realnega (kot semiotika sodobnega oglaševanja, mutiranja, kloniranja), neoavantgardna strategija ustvarjanja simulakrov virtualnih podob, ki delujejo zunaj človeške perspektive (denimo paraprostor, živa brbotajoča membrana in za zdaj umirjeni in dostojanstveni mikroorganizmi), ter strategija mutacije in menjave spolnih znakov in identitet (ki pa še vedno dovoljuje empatijo in seks le med enakostopenjskimi imaginarnimi in fiktionalnimi mutacijami in menjavami).

Kapital – demokracija – etika

Absolutna skrunitev in sekularizacija sta pomembna procesa. Sproža ju kapital sam. To logično inverzijo lahko povzamemo z Baudrillardovimi bese-

dami: »Navsezadnje je ravno kapital skozi vso zgodovino netil razkroj sleherne referenčnosti, slehernega človeškega smotra, do kraja zrahljal sleherni razloček med lažnim in resničnim, dobrim in zlim, zato da bi uvajal neizprosni zakon enakih in zamenljivih vrednosti, jekleni zakon lastne oblasti. Kapital je prvi začel z zastrahovanjem, abstrahiranjem, razzemljitvijo, raz-vezanostjo itd. (...). Danes se je ta logika zasukala zoper njega.«

Alain Badiou trdi, da nič zato, če se ta razkroj referenčnih jeder odvija na malone barbarski način, saj kljub vsemu ni čisto brez vsakršne – kot je Baudrillard že namigoval v 80-ih letih – ontološke vrednosti. Razkrojitveni procesi, ki so stranski učinki kapitalizma, postavljajo pod vprašaj mit navzočnosti in popolne vidnosti, nenazadnje pa sam fetiš absolutnega Enega. Sam stroj kapitala razodeva, da je bistvo navzočnosti večplastno, da je množstvo. To množstvo pa je Peter Weibel označil kot območja vidnosti in območja nevidnosti. Potrebno je jemati inkonsistentnost, ki jo vnaša kapital, kot inkonsistentnost množstva samega. Po drugi plati pa je demokracija v tem trikotniku, po Badiouju, zgolj ekonomska demokracija, z ničemer drugim povezana kot z birokracijo, medtem ko je nemara prav etika politika resničnega. Demokracija je norma, ki je vpisana v razmerje subjekta do liberalne države. Demokracija je oblika, ki jo vzdržuje država in se zavzema edinole in zgolj za minimalno soglasje o gospodarstvu in o delovanju državnih aparatov. Državna demokracija, trdi Badiou, nenehno in sproti napaja soglasno podporo organizirani skupnosti in zakonu normalnosti. Normalnost je način razsejanja norme. Položaj ali kodeks normativno vsiljenih predpisov vselej določa, kaj je množstvo. Ta proces vzpostavljanja in napajanja norme je Badiou poimenoval: poEdinsko štetje. Eno je eno kapitala in skladno ustreza tistemu, čemur bi lahko rekli samodrška – vladajoča – imperialna entiteta. PoEdinsko štetje je proizvod abstraktne pozicije. PoEdinsko štetje je za samodrško vladajočo entiteto, za logiko kapitala metoda, po kateri delujeta zahodna Evropa in Severna Amerika. Štejeta pač: ena, dve, tri nove države bodo del Celote, ki se ji reče (zahodna) Evropa. Naštete države pa niso nič drugega kot predmet zahodnoevropske fantazme. Toda s takim poEdinskim štetjem, s tako metodo ne bomo nikoli prišli do Drugega, to je: do Dveh.

S štetjem se ne bomo nikoli domogli do Drugega. Drugo je opredeljeno z začetkom štetja pri dve. Dve ni 1+1, zato pa – po navedbah Alenke Zupančič – namesto *to je Drugi* Lacan pravi *to je Dve*.

In še več: če rečemo, da je Drugi dve, težišče ni na razločku med Enim in Drugim, pač pa na razločku, ki imanentno gnezdi v Drugem. Tretja možnost je Drugo Drugega (Zupančič), kar pomeni, da tretja opcija med Enim in Drugim pravzaprav ni tretja pot ali možnost. Tretja opcija je dejansko že vgrajena v Drugem: Dve v Drugem tvori njegovo najbolj notranjo oviro. Drugo Druge-

ga pomeni, da Drugega ne kaže zaznavati kot dvojnika ali repliko Enega, pač pa njemu vzporednega! V takem pojmovnem ozvezdju Zgodovina sveta ni Zgodovina izgubljenega mitskega Enega, temveč Zgodovina z dvema vzporednima počeloma. Na ta način lahko na primer vzhodno Evropo, Afriko itd, dojemamo kot Dve in ne preprosto kot Drugo Enega, v njih pa zremo eno od možnih počel. Rada bi opozorila, da je biti hkrati navzoč, biti vzporeden, ne postati drugo Enega, Drugo za Enim, tudi ena od možnih strategij v umetnosti in kulturi z učinkom skrajnega raz-resničenja; s sopostavitvijo resničnosti in njenega fantazmatskega dodatka iz oči v oči; vzporedno druge ob drugi.

Postrežem lahko še z dodatno kritično opombo, čeprav ta ne more okrniti predlaganega pomembnega razhoda s poEdinskim štetjem. Kapital je uničil in raz-drobil strukturo institucije Enega tudi v teoriji in filozofski zgradbi prvega sveta, filozofija in teorija sami pa ravnokar skušata očrtati razumski, teoretski okvir temu procesu drobitve, da bi se jima ne bilo treba odpovedati zgodovinski, filozofski in teoretski zgradbi, v kateri je Eno še vedno zasidrano. Zato pomeni razhod s poEdinskim štetjem takorekoč izsiljeno izbiro, ne pa širokosrčnega dejanja vzajemnega razumevanja.

Razhod s poEdinskim štetjem, njegovo prenehanje je torej najpomembnejši proces v umetnostnem in političnem prostoru in v tem razhodu lahko zremo nov način ravnanja, dojemanja, delovanja v umetnosti in kulturi danes. Kajti z ozirom na to, da razhod, prenehanje s poEdinskim štetjem spodnaša Eno, pomeni slejkoprej izveden proizvod. To spodnašanje je mogoče zasledovati kot proces, ki se odvija vzporedno z zgoraj razgrnjenim, kot spodnašanje bodisi sveta kot njegovih fantazmatskih scenarijev. V takem kontekstu lahko potemtakem odkrivamo tudi pomen zakona popolne de-sakralizacije, ki ga ravno tako poganja kapital.

Filozofija in umetnost pa bosta imeli priložnost ponovnega reartikuliranja položaja umetnosti in prakse v razmerju do politike, če bosta le izkoristili nemogočo možnost izdelave projekta razhoda z državno politiko, ali natančneje rečeno, če bosta deležni položaja, ki jima omogoča izdelavo pojmov, ki bodo razkrili, kaj država, zgradba kapitala in njene kulturne in demokratične institucije zaznavajo in doživljajo kot nemogoče. Vztrajati pri nemogočem ter razgaljati in artikulirati to, česar ni mogoče videti, je način možnega razhoda s poEdinskim štetjem.

Teorija znotraj konteksta

Naj zdaj nadaljujem s teoretsko-političnim opredeljevanjem teorije in prakse, ob nanašanju na teorijo in kiberfeminizem. Ideja tega opredeljevanja, ozi-

roma zasedenja (konceptualno) specifične podlage, je v filozofski označitvi in artikuliranju ustrezne vzhodnoevropske pozicije. Ta ideja ne korenini v preprosti igri politike identitet, kjer se posebej ženske zavzemajo za svojo pravico do zasedbe kiber prostora. Prej gre za militantni odgovor na ta nepretrgani proces fragmentiranja in detajliranja. Še več, vztrajam celo pri tem, da je treba repolitizirati kiber svet z zavzetjem tal, ki niso geografski prostor ali lokacija na zemljevidu 'Nove Evrope', ampak so, kot pravi E. Said, koncept.

Moje reflektiranje te pozicije (post) feminizma in današnjih teorij spolov je torej neposreden odgovor na pogoste populistične opazke, da dandanes ni čas za ločevanje Vzhoda in Zahoda (Evrope) in da je zaradi ideologije globalizacije pomemben samo dom: »*No East, no West, home is the best!*« /Ne Vzhod, ne Zahod, dom je najboljši!/. Kljub ideološki zaslepljenosti takšne izjave, ki ne upošteva klavstrofobične tendence in totalitarnega priokusa, lastnega sleherni ideologiji zasebnosti, se moramo zopet vprašati, kje je ta dom? In v katerem duhovnem in pojmovnem kontekstu je situiran, če ga res imamo!

Namesto da bi sebe doživljala kot po spolu akademsko opredeljeno žensko ter s tem kot (kiber) feministko iz Vzhodne Evrope, predlagam radikalno preobrnitev možne interpretacije te vzhodnoevropske opredeljenosti ali paradigme. Svojo dejansko vzhodnoevropsko opredeljenost (ali, če želite, v Lyotardovem besednjaku: svojo vzhodnoevropsko pogojenost), bi rada artikulirala, predložila kot (post) feministično – kot kiberfeministično paradigmo. To pomeni, da Vzhodno Evropo pojmem kot žensko paradigmo, ali žensko stran v procesu spolne razlike in našega zakoreninjanja v realnem ali kiber prostoru. Ta zahteva korenini v veliko globlji univerzalni zahtevi po identiteti, politiki, strategiji in taktiki dejanja, teoretizaciji, emancipaciji in neuporabnosti. Razumemo jo lahko kot militantno teoretizacijo posamezne opredeljenosti v kritični razpravi ob vstopu v tretje tisočletje, v razpravi, ki zadeva poti in načine ter nenazadnje protokole vstopanja v (kiber) prostor upov, neuporabnosti, teorije in groze.

Pomote znotraj teorije

Dejansko ne gre za vprašanje podajanja v oddaljene geopolitične prostore, kot sta denimo Afrika ali Azija, ali celo Vzhodna Evropa, ampak bolj za kapitalizacijo idej in pojmov, ki postajajo teritorij zase. Takšen teritorij je teorija, internet z WWW (World Wide Web), pa je tudi na tej ravni. Ta dva velikska nova teritorija, razprostrta in razvita po številnih strežnikih, omogočata kapitalu, najbolj notranjemu gibalbu globalnega kapitalizma, še hitrejšo potrojevanje. Teorija, umetnost in kultura so ogromni arhivi, prav tako kot so to

tudi naša telesa. Nastajanje vsega se transformira v teritorij, saj je širjenje kapitala v kapitalizmu nekaj temeljnega. Na ta način se radikalno spreminja sama ideja teritorija.

Leto 2000 je razgrnilo povsem drugačno idejo naših predstav o teritoriju. Teritorija kot čisto geopolitičnega prostora ni več. Postal je veliko širši pojem. Naši intelektualni pojmi, knjige, dela in nenazadnje tudi vsi naši arhivi, so novi teritoriji. Izročanje, prispevanje konceptov je zatorej gesta večanja in razširjanja samega koncepta teritorija.

Druga odločilna sprememba, ki vpliva na VZHOD in ZAHOD, JUG in SEVER, se navezuje na to, da je v osemdesetih letih preteklega stoletja zadoščalo, če si bil VIDEN; v 2000 pa gre za vprašanje re-artikulacije in celo relokacije, kar je neprimerno več kakor čista vidnost.

V današnjem svetu so fotografske, elektronske in digitalne podobe na robu učinkovite dezintegracije. Celo z zelo majhnim osebnim računalnikom lahko manipuliramo s sleherno podobo. Posebej fotografske podobe izgubljajo svojo verodostojnost – na primer v procesu presojanja dogajanj v svetu. Podobe, še posebej pa fotografija, so dospеле na rob vprašljivosti lastnega notranjega realitetnega učinka. To ni le vprašanje resnice ali zlaganosti. Vprašanja verodostojnosti ali neverodostojnosti dobivajo prednost pred tistimi, ki zadevajo zgolj resničnost ali lažnost neke podobe. Problem se zato ne nanaša več le na mentalne podobe in zavest, ampak gre pri njem za paradokso potvorjenost novih medijskih podob, posebej računalniško proizvedenih fotografskih slik. Če umetnost, kot meni Scott Bukatman, izpostavlja enigma telesa, potem enigma tehnike izpostavlja enigma umetnosti.

Ob koncu tisočletja se je telo znašlo v kaosu strahu, bolečine in vojn – napadeno in razsrediščeno. Postalo je predvsem minljivo psihično-materialno dejstvo. Našo telesno materialnost je zavzel prevodnik (processor) velikosti kreditne kartice. Z eno samo tipko se lahko priklopimo na katerokoli *high-tech* napravo. In tako se naše sanje, da bi odšli nekam daleč stran, da bi ubežali dimenzijam samih sebe in nič, tu uresničujejo z obrati telesa v času in prostoru ter prostoru in času. Jasno je, kako velikanski učinek lahko dosežemo s tehničnim spreminjanjem smeri linearnega časa. Včasih je premikanje nazaj pri najpreprostejšem video obratu najustreznejše merilo naših občutij in misli. Telesom, značilnim za umetniška dela Vzhodne Evrope, ni lastno samo, da so zarisana kot teritoriji in da ustvarjajo nekakšno presečišče zunanjega in notranjega prostora, vidnosti in nevidnosti, ampak tudi, da se rekonstruirajo in vedno znova odkrivajo znotraj medija umetnosti. Iz njih smo skušali iztisniti monumentalne učinke, jih narediti za moderne relikvije, seksualne fetiše, okrašene in napolnjene s snovmi, kot so olje, kri in modra galica. Kot metaforični teritoriji so to telesa, ki so zgostila zgodovino in suspenz, tako da lahko

ugibamo, h kateri zgodovini sodijo obrazi in komu so bila ta telesa dana. Telesa so bila/so verige neskončnih zamenjav pomena, tako kot tudi samo zgodovino oblikujejo deloma razberljivi obrazi in telesa.

V takšnem kontekstu je mogoče vzpostaviti pomembno zvezo med podobo in močjo struktur, ki jo oblikujejo in obdajajo; podobi, videu ali filmu itd., pa pristopati kot delu širšega sistema vizualne in predstavnne komunikacije. Ta pristop temelji v ukvarjanju z oblikovanjem reprezentacijske politike. Politika reprezentacije v smislu video ali medijske podobe ni nekaj, kar bi se neposredno navezovalo na vsakdanjo politiko, ampak se nanjo navezuje toliko, kolikor je estetika podobe vselej vtisnjena v polje moči. Moč privzema različne forme in tako je tudi elektronska in medijska podoba kot reprezentativna forma na razne načine povezana z različnimi vrstami moči.

Kiber prostor obdeluje gradivo kot toksično snov. Materialnost se ekstrahira iz kiberprostora in se zvaja na nesmiselno, obsceno intervencijo; prehod je od objekta do *abjecta*, kot je to formulirala Julia Kristeva (in povzel Critical Art Ensemble in Pell). Podoba je vpeta v telo. Mogoče je identificirati proces odtujevanja telesa. Vdor napak, spodrseljajev in virusov v popolna, simulirana okolja in v kiberprostor bi si potemtakem lahko razlagali kot točko razvijanja novih estetskih in konceptualnih strategij, kot napako – kot objekt groze in gnusa, ki se ne more integrirati v matrico. Dejansko lahko o napaki razmišljamo kot o načinu – po besedah Jacquesa Derridaja – razvijanja logike ponovnega označevanja /re-marking/ (remarque). Ta logika je podobna funkciji napake ali simptoma nečesa, kar se je sprva zdelo informativno, kar pa je nenadoma postalo ogrožajoče in utelešeno. To je postopek, ki bi ga lahko definirala kot obarvanje nevtralnega, objektivnega dogodka, ki nenadoma postane ogrožajoče in utelešeno. Napaka je dejansko »stvar«; snov, ki govori in pove več kakor sama oseba.

Gre hkrati tudi za nadomeščanje globine prostora z globino čas, za katero je značilno cepljenje gledišč. Za soudeležnost pri percipiranju prostora s strani živega (žive osebe), neživega (objekta, stroja, ki gleda) in nečesa drugega (napake, zmote, pomote), kar bomo morali odslej vzeti v zakup. Pogled tega gledišča, njegova vizualizacija, so nekaj, kar se že nahaja tako rekoč v očesu kamere (kamer) in ostaja »v stanju latentne neposredne navzočnosti v ogromnem kupu odpadkov materiala spomina, neomajno odločenega, da pride zopet na površje, ko bo napočil čas« (Paul Virilio). Vnovično prisvajanje prostora tega spomina, virtualnega spomina, v modernem smislu potemtakem ne pomeni več uporabljanja sledov – kajti virtualni spomin ni več v funkciji preteklosti, ampak prihodnosti – marveč uporablanje napak, zmot, pomot!

Hitrost kroženja TV in radio informacije (v smislu enosmerne distribuci-

je) je že prekoračena z negibno hitrostjo računalniških kalkulacij, kar pomeni, da dobiva hitrost interneta vse večji pomen. Pomota, zmota, napaka, je pot, ki vodi k transformaciji od subjekta do *abjekta*, ki ga zaradi njegove nesmiselne, obscene intervencije lahko razumemo kot novo (spodletelo) subjektivno stališče.

Zgodovina – ekstimacija

Obstaja določen način odčitavanja Vzhoda (Evrope), te zaenkrat še zmerom »nepoznane« dežele. »Vzhodna Evropa« je bila vedno podvržena različnim branjem. Nanjo se je pogosto gledalo kot na deželo romantičnih, mitoloških dogajanj. Filtrirani marksistično-leninistični pogled je skozi tehnološko zaostalost ponujal mit mogočne bratske skupnosti in popolne seksualne svobode (zaradi materialistične narave tega mita tu ni bilo prostora za etiko in moralo, pač pa se je toliko bolj odpirala možnost najhujših grehov); ali pa po drugi stani mit ekskluzivno totalitarnega projekta in uresničenja vzhodnjaškega despotizma, znotraj katerega se nepretrgoma pretakajo revščina, beda, sluz in kri. Prav ta slednji mit se dandanes predstavlja v najstrahotnejši obliki, saj se preseljuje iz območja simbolnega v območje realnega, medtem ko še vedno vsi hrepenimo, da bi ostal zahodnjaška fantazma. Dogajanja v nekdanji Jugoslaviji so materializacija, vdor realnega v prostor simbolnega. Temu moramo prišteti še tok beguncev, ilegalnih priseljencev. To še toliko bolj drži, če upoštevamo procese integracije (ko so vzhodnoevropske države, prisiljene igrati vlogo policijskih psov) in postopke dezintegracije (pridobivanja ustreznega potnega lista). Kar nas zanima, je »notranja re-artikulacija«, ki se poraja onstran neokolonialnih stališč zahoda: tisti, ki živi »tu«, ne da bi bil kot tak tudi prepoznan. Priča smo procesu zrcaljenja in refleksije lastnega jaza in lastnega »evropskega« stališča, ko se recikliranje različnih zgodovin ne nanaša na zahodna, ampak na vzhodna stališča in vzhodne razmere. Alternativna zgodovina Vzhoda naznanja zahtevo po redefiniranju tega odnosa znotraj sodobnih konstrukcij in relacij moči.

Gre le za vprašanje časa

Počasni čas. Hitri čas. Obrnitev časa. Pomembno je, da razumemo ravno ta konstruirani značaj paradigme čas-prostor, ki je podvržen nepretrgani reartikulaciji. Isto velja za realno-časovne telekomunikacije, ki delujejo z absolutno hitrostjo elektromagnetnih valov in lokalnim uporabnikom Interneta omo-

gočajo komuniciranje s katerikoli krajem na zemlji, kot bi geografska ali prostorska razdalja ne obstajala. Odnos s tehnologijo je bistvenega pomena; tehnologija ponuja vse več časa povečani dimenziji izmišljenosti in spektralnosti.

Življenje v dobi absolutne fikcionalizacije časa zato predpostavlja potrebo po nenehnem opozarjanju, da se to ali ono dogaja v realnem času. Čas se fikcionalizira na takšni ravni, da izgubljam dimenzijo realnosti časa.

Da bi razumeli pomembnost tega, kar se dogodi v prehodu v paradigmo prostor-čas, moramo neprestano tako rekoč v času zarisovati, interpretirati spremembe v paradigmi prostor-čas, hkrati pa tudi izkušati dražljaje, ki jih proizvajajo razne tehnologije gibljivih in digitalnih podob, na primer fotografija, filmski aparat in virtualna resničnost.

Čas nas priteguje in zato moramo artikulirati ta odnos v času in prostoru. Uporabila sem dve paradigmi, ali časovna modela, ki ju je v osemdesetih letih razvijal Gilles Deleuze v svojih dveh knjigah: *Podoba-gibanje* (prvič izdana leta 1983) in *Podoba-čas* (prvič izdana leta 1985). Dve glavni čas-stroj paradigmi podobe, ki ju je zasnoval Deleuze: podobo-gibanje in podobo-čas, sem opisala kot prostorski prikaz časa, da bi nakazala tretji model: virtualno-podobo, ki lahko na ustrezen način pojasni časovne in prostorske značilnosti kiber prostora.

Znotraj virtualne podobe nastopi predvsem obrnitev temeljne relacije časa in prostora, kot jo je vzpostavil Deleuze: namesto časa, prikazanega skozi prostor, kot ga izkušamo v kinematografski podobi, se prostor v virtualni podobi kaže skozi čas. V virtualni podobi izgine interval: realni-čas ni neposredni čas, ampak je čas brez intervalov, v katerem ima prostor nično vrednost. Še več, ne-kraj, ki ga lahko definiramo kot interval kiber prostora, proizvaja pomen, v katerem je distribucija informacije rezultat sintetiziranega procesa kalkulacije. Tu ne gre za diferenciranje in integracijo pomena pri podobi-gibanje in niti za vnovično povezovanje iracionalnih delitev pri podobi-čas, ampak za simulacijski proces. Namesto organske forme ustroja, lastnega podobi-gibanje, in serijske forme ustroja podobe-čas, proizvaja virtualna podoba sintetično formo.

V skladu z naslednjimi časovnimi, prostorskimi in strukturnimi značilnostmi predlagam naslednje posamične modele podob-časa:

podoba-gibanje – interval indirektni-čas – zunanost prostora – organska forma

podoba-čas – interval direktni-čas – prvenstvo prostora – serijska forma
virtualna-podoba – interval realni-čas – ne-prostor – sintetična forma

Če pri obeh Deleuzovih formah lahko še vedno najdemo nekatere ele-

mente naravnosti v določeni psihološki dimenziji občutka realnosti časa, pa v virtualni podobi interval realnega časa opozarja na dejstvo, da ni več nikakršne realnosti časa. Interval realnega časa označuje popolno ponarejenost / artificiality/ časa; interval realnega časa pokriva prav to travmatično izkušnjo dokončne izgube časa. V prejšnjem stoletju pa je konstruirani dimenziji časa še vedno pripadal občutek naravnosti.

Proizvodnja časa – kakor sem strokovno poimenovala novi način proizvajanja, ki nadomešča starejšo modernistično proizvodnjo prostora – je proces, ki vključuje temporaliziranje časa; ta se s tem spreminja znotraj tehničnega procesa, ki ga oblikuje. Pri tem lahko odkrijemo proces stalne napetosti med naravo tehničnih orodij, ki omogočajo posredovanje časa, in človeško izkušnjo časa. Ta napetost se najbolj neposredno odraža v digitalizaciji spominskih podpornih sistemov in v digitalizaciji arhivov. Naša izkušnja časa se naglo zarisuje v perspektivi in ustvarja napetost med mednarodno naravo elektronskega in digitalnega pogleda ter telesnimi dejstvi, iz katerih v pretežni meri sestoji človekovo življenje. Jasno pa je tudi, da bodo bodoči tehnični posegi v človekove genetske »sestavine« pospešili procese evolucije, ki se bodo odvijali s tolikšno hitrostjo (če bo ta izraz sploh še ustrezen), da se bodo morala zdajšnja pojmovanja zgodovine, nasledstva, spomina in telesa, dramatično reorganizirati, če naj razlikovanje tistega, kar je »človeško«, in »kar ni«, ne postane igra monopolija med tehničnimi znanostmi in kapitalom.

Posebna hvala Martini Soldo, Ljubljana za prevod nekaterih delov tega eseja iz angleščine v slovenščino in Aleksandri Rekar, MASKA, Ljubljana, za redakcijo dela slovenskega teksta ter Edi Čufer in Emilu Hrvatinu.

Literatura

- Alain Badiou, predavanje na konferenci Art and Reality, Benetke; organizacija Ciro Bruni, GERMS, Pariz, 15-17, marec, 2001; sodelujoči: M. Richir, A. Badiou, H. Szeemann, M. Gržinić, D. Goldoni, J. M. Chouvel, in drugi.
- Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham in London: Duke University Press 1993.
- Jean Baudrillard, »The Precession of Simulacra«, v: *Art and Text*, Spring 1983, str. 28.
- Richard Beardsworth, *Derrida & the political*, New York in London: Routledge, 1996.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Anti-Oedipe*, Pariz: Les Éditions de Minuit, 1972.

- Marina Gržinič, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*, Dunaj: Edition selene in Springerin, 2000.
- Donna J., Haraway »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technoloy and Socialist Feminism in 1980's«, v: *Socialist Feminism review*, št. 80, 1985, str. 65-107.
- Donna Haraway, »The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriated Others«, v: *Cultural Studies*, ur. Lawrence Grossberg, Cary Nelson in Paula A. Treichler, New York in London: Routledge, 1992.
- Arthur Kroker, David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York: St. Martin's Press, 1986.
- Mutations de l'image* (ur. Maria Klonaris, Katerina Thomadaki), A.S.T.A.R.T.I., Pariz 1994.
- Jelica Šumič Riha, »A Matter of Resistance«, v: *Filozofski vestnik* 18, 2/1997, Ljubljana (posebna številka: Power and Resistance, uredila Jelica Šumič Riha in Oto Luthar).
- Alenka Zupančič, »Nietzsche in nič«, v: *Filozofski vestnik* 21, 3/2000, Ljubljana.
- Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Durham: Duke University Press, 1993.
- Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, London: Verso, 1997.
- Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.