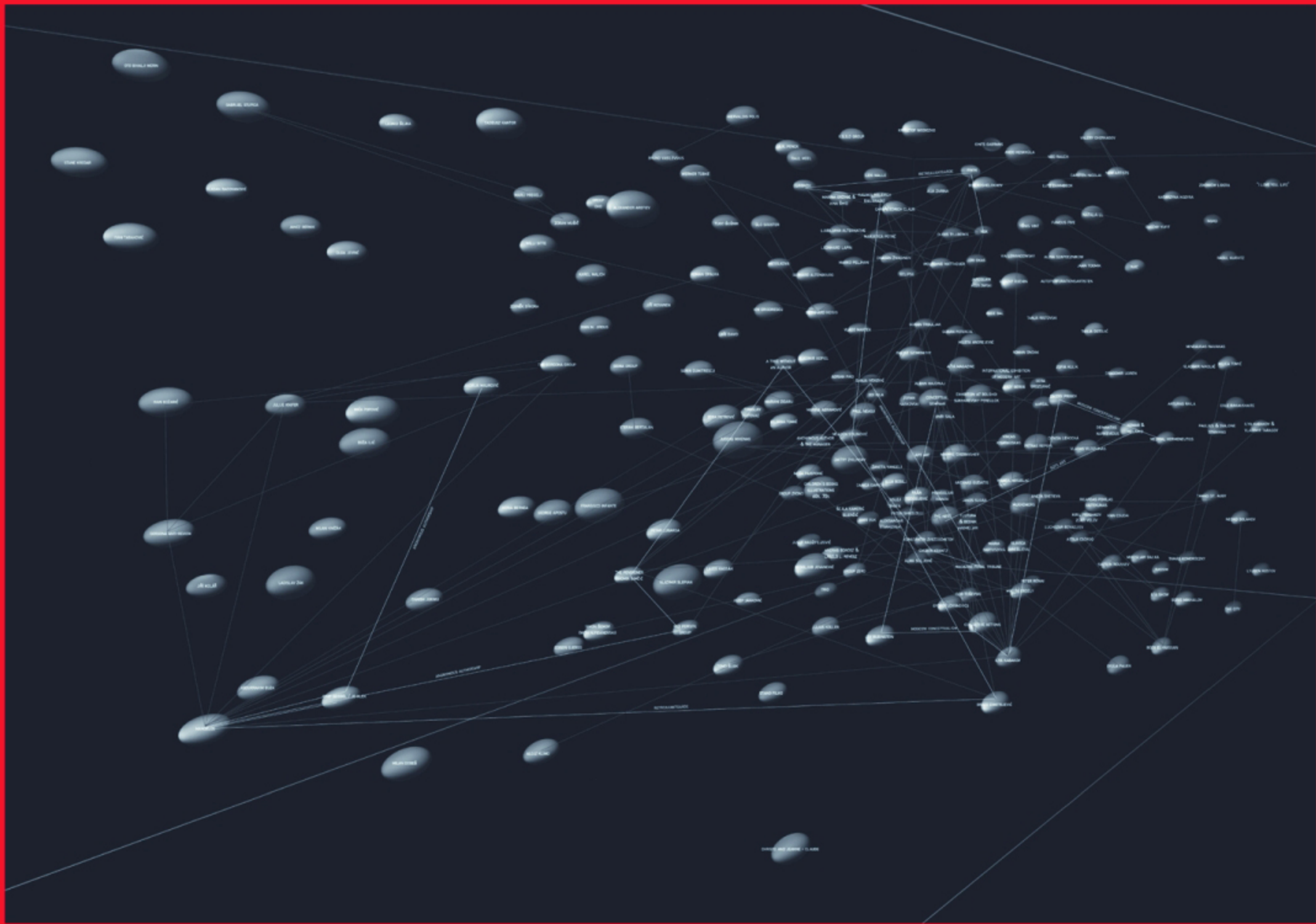


MARINA GRŽINIĆ

**ESTETIKA KIBERSVETA
IN UČINKI DEREALIZACIJE**



PRIZMA
PRIZMA



ZALOŽBA
Z R C

Zbirka PRIZMA
Urednica zbirke Jelica Šumič-Riha

Marina Gržinić
Estetika kibersveta in učinki derealizacije

© avtorji, objavljene reprodukcije

Jezikovni pregled
Aleksandra Rekar
Prevod besedil v slovenščino
Seta Knop, Ravel Kodrič, Petra Pogorevc, Aleksandra Rekar, Martina
Soldo *Oblikovanje*
Milojka Žalik Huzjan
Izdajatelj
Filozofski inštitut ZRC SAZU
Za izdajatelja
Rado Riha
Založnik
Založba ZRC, ZRC SAZU
Za založnika
Oto Luthar
Glavni urednik
Vojislav Likar
Tisk
Čukgraf, Postojna

Izid knjige je omogočil PRISTOP
Družba za komunikacijski management, d.o.o., Ljubljana.

Reprodukcija na ovitku:

Irwin: *Vzhodna umetniška mapa*, 2002 (produkcija: Irwin in New moment)

Digitalna različica (pdf) je pod pogoji licence CC BY-NC-ND 4.0 prosto dostopna:
<https://doi.org/10.3986/961650004X>

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

007:111.852
7.01:004.946

GRŽINIĆ, Marina

Estetika kibersveta in učinki derealizacije / Marina Gržinić ;
[prevod besedil v slovenščino Seta Knop ... et al.]. - Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU,
2003. - (#Zbirka #Prizma / Založba ZRC, ZRC SAZU)

ISBN 961-6500-04-X
125851904

MARINA GRŽINIĆ

**ESTETIKA KIBERSVETA
IN UČINKI DEREALIZACIJE**

LJUBLJANA 2003

Knjiga je plod raziskovalnega dela v okviru Filozofskega inštituta ZRC SAZU, kjer sem zaposlena kot raziskovalka. Večina besedil v tej knjigi je bila najprej objavljena v tujini kot poglavja različnih knjig, v mednarodnih izdajah slovenskih založnikov ali pa sem jih še veliko pred temi objavami napisala za potrebe predstavitev na mednarodnih konferencah in šele pozneje objavila v domačem okolju. Za objavo v tej knjigi sem vsa besedila dodatno predelala; nekatere teze sem revidirala, razdelala in dopolnila. To naknadno delo »teoretične (re-)kon-strukcije« je potekalo v okviru raziskovalnega projekta z delovnim naslovom Virtualna in estetska konstitucija (post)modernega subjekta in njene politič-nofilozofske in epistemološke implikacije; projekt izvajam skupaj s sodelavci, in sicer v okviru raziskovalnega programa projektov, ki ga financira Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport RS.

Zahvala gre najprej prevajalkam tekstov iz angleščine v slovenščino: Aleksandri Rekar, Seti Knop, Martini Soldo in Petri Pogorevc. Kar zadeva jezikovno plat dela, sem tudi tokrat večna dolžnica predvsem Aleksandri Rekar, ki je opravila temeljit jezikovni pregled celotnega besedila.

Zahvala gre vsem sodelavcem Filozofskega inštituta ZRC SAZU, kjer lahko v nadvse prijateljskem okolju opravljam raziskovalno delo, založbi in njenemu glavnemu uredniku, dr. Vojislavu Likarju, ter direktorju ZRC SAZU, dr. Otu Lutharju.

Posebej se želim zahvaliti urednici zbirke Prizma, v okviru katere je izšla knjiga, dr. Jelici Šumič-Riha. Njene nadvse prodorne pripombe so me spodbudile k dodatnim razlagam in tako dosegle, da je besedilo, tako vsaj upam, bralcem prijaznejše.

Franciju Zavrlu, iz agencije Pristop, gre zahvala za denarno pomoč pri tisku knjige; vse kaže, da knjige še dolgo ne bi bilo, če dela založbe ne bi podprla nadvse prijazna in velikodušna pomoč gospoda Zavrla. Za podporo pri uresničitvi knjige gre zahvala tudi skupini Irwin, s katerimi me povezujeta dve desetletji profesionalnega sodelovanja in globoko prijateljstvo.

Tej zahvali dodajam še imena prijateljev, sodelavcev, somišljenikov in sopotnikov, ki mi stojijo ob strani, tako pri pisanju knjig kot pri umetniškem udejstvovanju: Aina Šmid, Emil Hrvatini, Alenka Domljan, Lev Kreft, Zvonka Simičič, Dragica Marinič, Nataša Sukič, Saša Šavel, Jane Štravs, Vlasta Vičič,

Kathy Huffman (Manchester), Maria Klonaris in Katerina Thomadaki (Pariz), Nataša Govedić (Zagreb), Stevan Vuković in Miško Šuvaković (Beograd), Tanja Ostojić (Berlin/Beograd), Dunja Blažević in Nermina Kurspahić (Sarajevo), Suzana Milevska (Skopje), Trinh T. Minh-ha (San Francisco), Barbara Holub (Dunaj), Hiroši Jošioka (Kjoto) in Mačiko Kusahara (Tokio).

Na koncu mi ostane le še prijetna dolžnost, da se zahvalim družini: mami Nadii, babici Dragici in ljubljenu sinu Davidu.

Knjigo, tako kot vedno, posvečam soprogu Borutu Mauhlerju.

Ljubljana, avgust 2003

Marina Gržinić

VSEBINA

UVOD	9
I. EVROPA, KIBERSVET IN (REALNI) DRUGI	17
MATRICE ESTETSKEGA IN POLITIČNEGA: SPEKTRALIZACIJA EVROPE	17
1. VZHODNA EVROPA KOT NEDELJIVI PREOSTANEK ALI KOS DREKA	20
2. EMANCIPACIJA, UPOR ALI	25
3. DESNA, ŽENSKA STRAN: MATEMATIČNA SPODLETELOST in vzhodnoevropska »matrica pošasti«	33
4. LEVA, MOŠKA STRAN: DINAMIČNA SPODLETELOST in zahodnoevropska »matrica družbenega izmečka«	35
DRUGI IN DVOJNI ZAČETEK	38
1. ZGODOVINA – EKSTIMACIJA	38
2. TEORIJA ZNOTRAJ KONTEKSTA	39
3. LOGIKA KAPITALA	40
4. KAPITAL – DEMOKRACIJA – ETIKA	41
5. POMOTE ZNOTRAJ TEORIJE	45
ESTETIKA KIBERSVETA IN UČINKI DEREALIZACIJE	49
1. GLOBALNO – MULTIKULTURNO – DUHOVNO	49
2. 0100101110101101.org	52
3. KDO SO MATERE POŠASTI?	56
4. UMETNO ŽIVLJENJE	58
5. TERMINALNO POZICIONIRANJE.....	61
GLOBALNI KAPITALIZEM IN AKTIVISTIČNA TEORIJA	64
1. JAZ SEM REPLIKANT	64
2. IDENTITETA	65
3. INKARNACIJA IN PREKORAČITEV TEMELJNE FANTAZME	75

II. KAPITALIZEM KOT KANIBALIZEM IN ZGODOVINA	79
INSTITUCIJA UMETNOSTI IN KANIBALIZEM SISTEMA	79
TEHNOLOGIJE PRENOSA: BIOTEHNOLOGIJA IN	
PARADIGMA KULTURE	92
III. GRAVITACIJA NIČ	104
TEMPORALIZACIJA ČASA IN SPOMIN	104
1. TELO IN BIOMEHANIKA	105
2. TELO, SPOMIN IN ČAS	112
EKSPOZIČIJSKI ČAS, AVRA IN TELEROBOTIKA	117
1. IZHLAPEVANJE AVRE OD FOTOGRAFIJE DO VIDEA	118
2. TELEROBOTIKA IN VRNITEV AVRE.....	122
IV. ZUNAJ BITI	126
AGAMBEN IN ANTROPOLOŠKI STROJ	126
1. IZREDNO STANJE.....	126
2. ANTROPOGENEZA.....	129
3. PARADIGMATIČNE FIGURE ČLOVEŠKEGA	133
4. OTOPELOST IN DOLGČAS	136
5. ZUNAJ BITI	130
V. BIBLIOGRAFIJA	146

UVOD

Knjiga je zastavljena kot teoretično in filozofsko-politično premišljevanje o novomedijskih in sodobnoumetniških pogojih konstitucije postmoderne subjekta ter o implikacijah, ki jih ima takšna konstitucija za umetnost, kulturo, teorijo, politiko in praktično, aktivistično ravnanje.

Delo je strukturirano tako, da se vrača na »mesto zločina«; odpira se torej z referenco na mojo zadnjo povsem avtorsko knjižno objavo v slovenskem prostoru, *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda* in s podnaslovom *Teorija, politika, estetika: 1985-1997* (Koda, ŠOU, Ljubljana, 1997). Paradigma »vrnitev na mesto zločina« nekako izrisuje moj raziskovalni pristop k zadevam estetike, filozofije, politike in kulture v povezavi s teorijami o virtualnem, z novimi tehnologijami in medijskimi realnostmi. Gre za v temelju nehvaležno delo (skorajda perverznega) nenehnega vračanja h ključnim vprašanjem sodobnosti na področju estetike, teorij novih medijev, politike institucije globalne umetnosti in kulture, ki jih lahko povzamem kot:

- postsocialistična ali lastna vzhodnoevropska paradigma;
- način, kako kapital (kanibalistični kapitalski stroj), prvi kapitalistični svet ali Imperij (severnoameriškega in zahodnoevropskega sveta) vstopa v drugi in tretji svet;
- časovno-prostorska paradigma, ki jo zdaj, tako sem to tezo zastavila že leta 1998, povsem »obvladuje« čas, vse bolj pospešena temporalizacija časa v povezavi z novimi tehnologijami; in
- radikalna akcija v povezavi s konstitucijo (post)moderne subjekta v globalnem svetu.

Vse to je globoko povezano z vprašanji, kaj je danes radikalno pozicioniranje na področju umetnosti in kulture ter teorije; ali se to pozicioniranje lahko manifestira kot radikalna estetsko-etična drža in politični (protiglobalistični) aktivizem; ter kako živeti, delovati in ustvarjati v lastnem, konkretnem kulturno-teoretičnem prostoru tako, da odpremo možnosti za neko drugačno, »anarhično odgovornost«, in ne samo za oblastniško-izkoriščevalsko obliko življenja ter delanja tukaj in zdaj. V imenu lagodnega

akademskega življenja ne smemo prezreti niti strahovite amnezije domačega slovenskega prostora, ki briše/ali pozablja produktivno zgodovino sodobne, radikalne kulturno-umetniške produkcije in se mačehovsko obnaša do sodobnih filozofskih raziskav ter zaničuje radikalne interpretacije pogojev za subjektovo delovanje. Svojega dela raziskovalke torej ne razumem kot udobno akademsko življenje, še manj kot abstraktno teoretično podajanje snovi, hkrati pa se ne pustim ujeti dnevnopolitičnim zahtevam metafizičnega višjega poslanstva v nacionalnem prostoru, ki kar kliče po brisanju njegovih radikalnih produktivnih predpostavk. Kajti prav *meta* v metafizičnem, kot poudarja Giorgio Agamben, se predstavlja kot predpona, ki sklene preobrazbo živalskega *physis*a (narave) v smeri vse bolj izpopolnjene in izpraznjene formalizirane človeške zgodovine Zahoda (ali prvega kapitalističnega sveta).

Kot sem zapisala že večkrat, gre tudi pri tej knjigi za meje in tudi za to, da se vprašamo, ali lahko zares nedolžno bivamo znotraj različnih režimov umetnosti, tehnologije in podatkovnih zbirk – in kako naj si potemtakem utremo pot do morebitne relevantne reartikulacije filozofije in teorije. Pri tem gre za združevanje filozofije in estetske teorije ter fikcije, zgodovine in raziskovanje političnega, ki danes z zavzetostjo za resno preučevanje demokracije in (nacionalnih) politik vstopa na področje sodobne umetnosti, znanosti in tehnologije. Rezultat je vzpostavitev skrajno protislovne matrice reprezentacijskih politik, branj in pisanj, ki jih je mogoče pojmovati kot umetnost, kot znanost, kot zgodovino, kot filozofijo, kot poučenost in nepoučenost.

V tej knjigi mi ne gre zgolj za nasprotja (družbene antagonizme), temveč tudi za sumljive, implicirane in zaskrbljene zgodbe, interpretacije, artikulacije, konstrukcije, fantazme ter implikacije diskurzov, instrumentov in sredstev tistega, kar se danes kaže kot konstitutivna prvina (globalnega) sistema umetnosti, kulture, teorije in filozofije.

V *prvem delu* knjige predlagam tako imenovano obrnjeno analizo, ki z zornega kota tranzicijskih sistemov Vzhodne Evrope vzame pod lupo kulturno-umetniški in politični sistem prvega kapitalističnega sveta ali Zahoda, Imperija, kot Hardt in Negri poimenujeta severnoameriški in zahodnoevropski svet. Gre za heterogena sistema, ki nista v odnosu recipročnosti, ampak enosmernega izkoriščanja, ki ga imenujem ljudožerski akt Zahoda, ki si prisvaja (kot obsesivno nevrotični stroj) tranzicijske institucije umetnosti in produkcije, zgodovino in spomin (ter jih izloča dobesedno neprebavljene!). V drugem poglavju vključim v to konstelacijo še tretji svet.

Prvi in drugi svet se danes v okviru nove Evrope predstavljata kot Ena Evropa. Torej je delitev, pri kateri vztrajam, v realnem že odpravljena! Zato si tudi zastavim natančno vprašanje, kako napisati teorijo o nečem, kar nima več realne eksistence in nobenega statusa, pač pa se ponuja samo kot »izjemna situacija«, ki jo, tudi zato, povežem, zlasti v zadnjem delu knjige, z (Agambenovim) »izrednim stanjem«. Zdi se namreč, da se z nekdanjo ali tako imenovano Vzhodno Evropo ne ukvarja nihče več, ker je izbrisana (na Zahodu so razglasili, da je ni več, na Vzhodu pa so si to trditev še kako prisvojili); je preprosto abstrahirana, tako kot včasih rečemo, da je nekaj evakuirano, prostor pa izbrisan, izvzet, odzvet, ali če uporabim termin Alaina Badiouja, je rezultat določene substrukcije, ki pa je totalna.

Nova Evropa – tista, ki se bo dokončno oblikovala leta 2004 in jo bodo predstavili kot razširjeno Evropsko unijo ali kot Trdnjavo Evropa z novo, tako imenovano schengensko mejo – ki briše meje na eni in vzpostavlja razlike na drugi strani – se nam podaja kot domala neideološka tvorba, ki je vsa usmerjena predvsem v razumevanje tranzicijskih evropskih držav. Zanimajo me te zgodbe, ta naracija o Evropi, ki se zdaj pojavlja kot nova zgodba o zaupanju, menjavi, razumevanju in skupni prihodnosti. Zanimajo me zgodbe, ne zgolj »gola dejstva«, zgodbe, ki se o (novi) Evropi pišejo na področju umetnosti in kulture ter znanstvenega diskurza, nastajale pa so v kontekstu častitljive teoretično-filozofske zahodne misli. Zato sem se tudi fantazmatske tvorbe nove Evrope lotila iz notranje teoretično-kritične pozicije, s filozofskim in teoretičnim besednjakom, ki sta jo razvili prav ta častitljiva zahodnoevropska in ameriška filozofsko-teoretična tradicija in sodobnost. Torej ta vpis/izbris Vzhodne Evrope kot fantazmatske pripovedi ni naravno dejanje, čeprav se ponuja kot takšen. Prav tako ni nič samoumevnega v načinu, kako bomo opredelili, kdo je ta vzhodnoevropski subjekt – ter kako in kje, na kakšen način naj bi bil/je vanjo vključen.

Fantazmatske tvorbe o novi Evropi zadevajo tudi subjekte in oblike subjektivizacije ter konstitucijo identitete v Evropi. Subjekt, ki ga tukaj, sklicujoč se na psihoanalitično teorijo, pojmem kot čisto praznino, je povezan z oblikami, ki mu priskrbijo minimalno fantazmatsko identiteto. Zanimajo me radikalne oblike fantazmatskih identitet na področju umetnosti in kulture (v delih umetnikov/skupin, kot so Laibach, Tanja Ostojić, Irwin ...), ki ne postavijo na glavo samo odnos med subjektom in objektom, temveč tudi oblike njegove akcije in/ali pasivizacije. Točka identifikacije je tukaj ključnega pomena, saj ne predpostavlja gole identifikacije s seboj, pač s pogledom (tisti

tako razvpiti Ideal jaza), ki se gradi skozi fantazmatske narativne zgodbe in ki temu (vzhodnoevropskemu) subjektu veleva, kakšen naj bo videti in kdo naj navsezadnje bo.

V knjigi se potemtakem lotevam dveh mitov, kapitalizma in tranzicijskega postsocializma (o tem že mitičnem neksusu podrobneje govorim tudi v drugem delu knjige, ko se lotevam Institucije sodobne umetnosti v postsocializmu in domačem slovenskem prostoru), da lahko pred bralca razgrnem elemente antagonizmov, postopke brisanja in difrakcije, ki jih te mitske zgodbe prekrivajo. Pri tem se odrečem vnovičnemu uverženju teh zgodb v neko drugo, gladko in tekočo zgodbo; teze tukaj podam tako, da podvojijo notranje diskontinuitete. Takole bom zapisala: tvorbo Evropa bomo razumeli takrat, ko se bomo zmožni identificirati prav s točko njene spodletelosti; ko bomo zmožni razumeti praznino, ki jo poskušajo zatajiti vse te neštete simbolizacije in zgodbe. Novo Evropo preči neka temeljna zagata in konflikti, ki jih, kot pokažem, sklicujoč se na filozofijo in psihoanalizo, preprosto ni mogoče zakrpati, popraviti ali odpraviti, zato ta temeljni antagonizem zgolj vseskozi prestavljajo in zakrivajo.

Kako so novo evropsko tvorbo fantazmatsko »dopolnili« z novimi medijskimi tehnologijami in medmrežjem, da danes lahko učinkuje kot nadvse koherentna zgodba? Moja teza se glasi, da internet ni samo fantazmatski ideal Zahoda, temveč tudi travmatično realno, po katerem se mora ta nova Evropa šele »izoblikovati«. Internet učinkuje dvojno: kot nematerialni prostor prihodnosti, ki omogoča breztelesne migracije, in kot pošastna tvorba, ki se ponuja kot tisti – navsezadnje edini – »resnični« prostor sodelovanja in komunikacije ter produkcije umetniških projektov in delovanja kritičnih list. Internet je pošastna spektralna utelesitev tega osnovnega antagonizma nove Evrope, ki ga lahko definiram tukaj in zdaj (do odvratne potankosti pa ga izpeljem v prvem delu knjige, sklicujoč se na teoretike, kot so Žižek, Kant, Šumič-Riha, Copjec, Badiou in drugi), da se namreč osrčja združene Evrope drži neki temeljni antagonizem, ki ni nič drugega kot ontološka, in ne epistemološka neenakost med zahodom in vzhodom Evrope. V vsakem primeru ni nedolžna tvorba, kajti že na ravni fantazme sodeluje pri ustvarjanju mita o menjavi in popolni komunikaciji, ki ima za posledico tudi zamenjavo političnega preizpraševanja Vzhoda z dobrodelnimi akcijami.

Kaj je tisto, kar danes na področju umetnosti in kulture lahko imenujem groza Realnega? Moj odgovor se glasi: abstraktno pozicioniranje. Abstraktno pozicioniranje, denimo, je v rabi kot nekakšen zaslon, s katerim naj bi se

na področju umetnosti in kulture obvarovalo nekakšno zunajideološko ustvarjalnost ter diskurze o lepem, dobrem in humanem v novi Evropi. Logika abstraktne fantazmatske tvorbe namreč ne zakriva nič drugega kot abstrakcijo odnosov v realnosti, ki je v realnem prostoru nove Evrope povsem aseptična artikulacija polja sodobne umetnosti in kulture.

V *drugem delu* analiza vzame pod drobnogled notranjo fantazmatsko ogrodje, ki sooblikuje sodobno ideologijo (zahodne) institucije umetnosti in kulture. Vpliv novih tehnologij in novih medijev je med dve navidez ločeni ravni, ekonomsko stavbo in kulturno-umetniško nadstavbo, v produkcijo na eni in nadstavbo (distribucijo) na drugi strani, vnesel postprodukcijo. To pomeni, da je učinek digitalizacije »golega življenja« ter umetnosti in kulture, torej opremljenost obeh s posebnimi (digitalnimi) učinki, nekaj, kar se neposredno (in ne več nasprotno) zrcali na družbeno stavbo in jo popolnoma prežema.

»Institucijo« sodobne umetnosti pojmujem kot skupek realnih materialnih ustanov, kot so galerije in muzeji, podprte z delovanjem umetniškega trga, oblikovanjem zbirke sodobne umetnosti ter bastionom nadvse civiliziranega duha, ki je skupek odnosov, smernic, predpisov in dejavnikov. Ti so danes bolj kot kdajkoli operativni v smislu nekakšne pospešene in presežne produkcije misli na Zahodu, ki jo imenujem industrija umetnostnoteoretične ter politično-družbene in kritične misli. Industrija teorije na Zahodu pa pospešeno sodeluje pri procesu uverženja umetnosti in kulture – tudi svetov, ki so zunaj prvega kapitalističnega sveta – v kontinuirano zgodbo o napredku zahodnega ustvarjalnega duha. Analizo torej usmerjam na notranjo logiko tega procesa uverženja, ki ne samo (materialno) povnanja dejstvo, da sodobna institucija umetnosti parazitira nad kompleksno matrico družbeno-ekonomsko-političnih sil (spomnimo se številnih v zadnjih letih zgrajenih muzejev in galerij na Zahodu), marveč za svoje delovanje še kako potrebuje množico fantazmatskih tvorb, ki uravnavajo njeno jedro. V tem, kako deluje institucija umetnosti, se pravzaprav artikulirajo in materializirajo številni antagonizmi, ki niso več dejavni in prepoznavni samo na področju tako imenovane »ekonomske stavbe«. Ko se danes sprašujemo o možnostih za oblikovanje radikalne politične in družbene akcije, je mogoče v tem, kako so zasnovani posamezni projekti (svetovne in lokalne razstave, izoblikovane zbirke sodobne umetnosti itd.), natančno artikulirati zagate delovanja sodobnih zahodnih in tudi tranzicijskih družb ter vse bolj opazne zablode liberalnega demokratskega projekta.

Če se v prvem delu knjige posredno lotevam tudi branja Documente X, ki je leta 1997 potekala v Kasslu, v drugem delu nadaljujem s podrobno analizo

Documente 11, ki so jo natanko pet let pozneje, torej leta 2002 – tako kot veleva časovni ritem te velike svetovne razstave umetnosti z vsakič drugim glavnim kustosom razstave in potemtakem vsakokrat z novim konceptom –, razgrnili pred svetovno javnostjo. Za razumevanje konstrukcije fenomena delovanja Documente, ki vsakih pet let obarva svetovno – zdaj globalno – dogajanje na področju umetnosti in kulture, je treba vpeljati drugačne parametre in tudi teoretični besednjak. Za Documento je značilno, da si ne prizadeva spremeniti zgolj realno razmerje sil na področju kulture in umetnosti, temveč, in to je veliko usodnejše, v prostor zahodne kulture – in z nezanimljivim vplivom na območje Vzhoda, drugega in tretjega sveta – vsakič znova instavrirati operativno matrico (vsakokrat!) spremenjenega položaja umetnosti in kulture v razmerju do kapitala. Mapiranje te logike (če uporabim ta Jamesonov *terminus tehnikus*) pa je zadeva različnih teoretično-filozofskih branj in rekonstrukcij. Razmerja med standardiziranimi tehnologijami in lokalnim/globalnim, kot je leta 1997 zapisala Donna Haraway, pa niso oblikovana vnaprej, marveč se nenehno izdelujejo, konstruirajo. To, kar je za ene javna stabilnost, je namreč za druge zasebno trpljenje.

Documenta 11 postane nadvse pošastna, če jo »zagrabimo« v razmerju do nove politike globalnega kapitalizma, ki je biopolitika ali oblika dominacije nad tako imenovanim golim (reproduktivnim) življenjem. V analizi pokažem, da je v povezi z logiko delovanja biotehnologije kot oblike gospodovanja kapitala nad življenjem v globalnem času mogoče misliti sodobno kulturo na način genetične (kulturne) paradigme. Ta kulturni kapital se veže na instrumente biopolitike, kot sta kloniranje in tehnologija transferja zelenih estetskih značilnosti, katerih motiv ne samo, ampak predvsem narekuje zahodni trg umetnin.

Dozdeva se nam nekako takole: da namreč vse čudovite zgodbe o umetnosti in kulturi, ki govorijo o umetnosti in novi senzibilnosti, o odkritju naših hibridnih, predvsem pa drugačnih in večplastnih identitet ter o velikodušni (iz)menjavi med različnimi svetovi, v končni fazi ne štejejo nič in zgolj še bolj utrjujejo neko fantazmatsko Drugost, ki pa nima nič opraviti z zares radikalnim Drugim prostorom umetnosti in kulture ter, ne nazadnje, politike in družbenega. Kajti fantazmatski Drugi je tukaj samo zato, da zakriva spoznanje, da zunaj kontingentnih simbolnih praks ni nobenega vélikega *Drugega*, ki bi tem praksam zagotavljal konsistenco.

Še več, to, kar šteje, je le samoreprodukcija globalnega umetnostnega sistema prvega kapitalističnega sveta. Zlahka vidimo, da si lahko ideologija, pa naj je kapitalistična ali postsocialistična, nadene različne družbene

oblike: spremeni lahko celo vsebino svojih idej, samo da preživi kot globalno (kulturno)politični in ekonomsko-kapitalski sistem.

Zapišem lahko, da je na delu nekakšen grozljiv proces kanibalizacije. Zahodni stroj je počasi in sistematično izbrisal specifične projekte in kulturne paradigme ter vzpostavil parametre enosmerne analize in enosmernega spoprijemanja s specifično zgodovinsko in sodobno umetniško produkcijo. Gre za nekakšen proces izključevanja in brisanja, ki ga ni mogoče ustaviti; njegovo logiko razkrinkamo samo, če v proces analize vključimo teoretično psihoanalizo, feministične študije, postkolonialne študije, sodobno filozofijo, teorijo novih medijev in politično filozofijo.

V *tretjem delu* me zanima zaznavanje velikih in radikalnih obratov v dojetju umetniških konceptov, ki so nastali s prestrukturiranjem časa in prostora, do katerega je prišlo po zaslugi vpliva novih tehnologij in medijev. Če je za obdobje modernizma veljalo, da je umetnost naddeterminanta, skozi katero opazujemo, oblikujemo ter beremo znanost in druge plasti tako imenovane družbene vrhnje stavbe, je zdaj jasno, da je sodobna znanost (biogenetika, računalniška znanost, kibernetika itd.) naddeterminanta, po kateri se ravnata tako umetnost kot kultura in, ne nazadnje, tudi politika (oblast je danes vse bolj biomoč). V prid tej trditvi govorijo tudi umetniški projekti, ki potekajo v znanstvenih laboratorijih in bolj spominjajo na laboratorijske raziskave kot na umetniške projekte, (o tem govorim tudi v prvem delu knjige). To ima za posledico spremenjen pogled na čas in prostor, na temporalizacijo časa ter na difrakcijo spomina in zgodovinske izkušnje. Če sledimo logiki kapitala, ugotovimo, da se vsakdo in povsod prej ali slej utegne znajti v negotovem položaju nenehnega barantanja s seboj in s svojim telesom, s spominom, izkušnjo in (osebno) zgodovino.

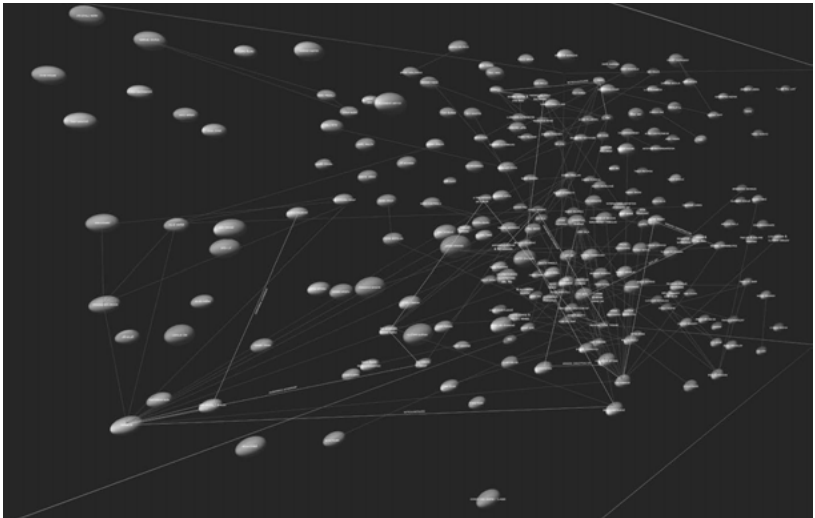
V *četrtm, sklepnem delu* se po drugi, in upam si trditi, da povsem nepričakovani poti, z Agambenom torej, vrnem k izhodiščnemu vprašanju, ki ga lepo povzema eden od podnaslovov v prvem, otvoritvenem besedilu knjige, glasi pa se »EMANCIPACIJA, UPOR ALI ...«. Če smo sprejeli tezo, da kapitalski stroj na globalni ravni deluje tako, da dobesedno kanibalizira vse in vsakogar, Agamben pa jo dodatno radikalizira s tem, da zahodni kanibalizem poimenuje za zastrašujočo zgodbo o zahodnem antropološkem stroju, ki s pozicije kapitala »humanizira« vse in vsakogar ter čedalje bolj hibridizira človeško in živalsko, se potemtakem ključno vprašanje vsakega (anarhično) odgovornega teoretsko-filozofskega premišljevanja glasi: Kaj nam je storiti?

Skupaj z Agambenom predlagam pozicioniranje, ki se postavlja *zunaj*

zdajšnje zahodne in (menedžersko-tehnokratske) tranzicijsko postsocialistične institucije sodobne umetnosti, družbenega in političnega.

Agamben je zapisal – *zunaj biti*. On ne odpre vrat, da bi lahko zadihali v zaprtem prostoru zahodne ontologije in metafizike, da bi zajeli sapo v zadušljivem prostoru zahodnega antropološkega stroja, ki se vrti v prazno, ampak zapusti »hišo«. *Zunaj biti* pomeni odpreti neko povsem drugo časovnost, ali če hočete, začeti s projekcijo nekega povsem drugega filma in nič več zgubljeni časa s preoblikovanjem ene – četudi utemeljitvene – sekvence. Torej predlagam pozicioniranje v smeri demokratičnega projekta, ki nam bo morda omogočil ustvariti druge oblike bivanja in odprl najmanj dva (tri ali več) vzporedna zgodovinska prostora.

Nič utopičen primer *dveh hkratno sobivajočih zgodovin* ali zgodovine z *dvema vzporednima začetkoma* je recimo interaktivni novomedijski projekt z naslovom *Vzhodna umetniška mapa* skupine Irwin iz leta 2002. Irwinova mapa v razponu od leta 1920 do 2001 vsakemu zgodovinskemu umetniško-kulturnemu obdobju na Zahodu določi *vzporedno, hkratno in sobivajočo* Zahodu torej, še radikalnejšo umetniško-kulturno produkcijo na Vzhodu (Evrope).



Irwin, *Vzhodna umetniška mapa*, 2002 (izsek)
 produkcija projekta Irwin in New Moment

I. EVROPA, KIBERSVET IN (REALNI) DRUGI

MATRICE ESTETSKEGA IN POLITIČNEGA: SPEKTRALIZACIJA EVROPE¹

V knjigi *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavantgarda* s podnaslovom *Teorija, politika, estetika: 1985-1997*, ki sem jo objavila leta 1997, sem na kratko razvila pojmovanje, da je zdaj, ob koncu drugega in začetku novega, tretjega tisočletja, mogoče opredeliti dve matrici aktivnih dejavnikov v razmerju do Vzhodne in Zahodne Evrope ter realnosti novih medijev: zahodnoevropsko »matrico družbenega izmečka« in vzhodnoevropsko »matrico poštasti«.

Prva usmeritev – zahodnoevropska »matrica družbenega izmečka« – zadeva posameznike in skupine, ki delujejo kot nekakšna entiteta brez trdne zgodovinske ali zemljepisne pozicije, pri čemer zavestno zavzemajo držo družbenega izmečka. Toda ta »matrica družbenega izmečka«, ki se večinoma nanaša na pozicioniranje tako imenovanih kritičnih zahodnoevropskih in severnoameriških udeležencev, uporabnikov in on-line komunikacijskih skupin, je obenem nekakšen parazit, ki skuša iz že vzpostavljenih družbenih struktur izvleči vse, kar je mogoče. Matrica družbenega izmečka predlaga novo avtonomno gospodarstvo in nove strukture, ki bi se razvile iz prilasčanja in prestrukturiranja obstoječih struktur. Predlaga, da se vrnemo k zgolj pisanju (po elektronski pošti) kot možni kontrakturni interkomunikacijski strategiji, in ne preprosto k razvijanju interneta; da torej podobe-slike, prodorno industrijo internetne programske opreme in čedalje bolj sofisticirane programe za oblikovanje spletnih strani potisnemo v ozadje. Ob preobleki v takšno utopičnost je mogoče prek tehnologije najti strategije za bojevanje ter delovanje, in ne samo za reproduciranje.

Kot je leta 1997 dejal Peter Lamborn Wilson alias Hakim Bey v svojem predavanju na srečanju in konferenci aktivistov on-line liste *Nettime* v Ljubljani,

¹ Primerjaj z Marina Gržinić v: *Spektralizacija tehnologije: od drugod do kiberfeminizma in nazaj/Spectralization of Technology: From Elsewhere to Cyberfeminism and Back*, ur. Marina Gržinić in Adele Eisenstein (besedila so prispevale Sollfrank, Oldenburg, Reiche, Huffman, Ursprung, Jahrmann in Gržinić), MKC, Maribor, 1999; in tudi Marina Gržinić, »Spectralization of Europe«, v: *Net_Condition*, ur. Peter Weibel in Timothy Druckrey, MIT Press, Cambridge, Mass. in ZKM, Karlsruhe, 2000.

imenovani *Beauty and the East*, je danes drugi svet izbrisan; ostajata samo prvi in tretji svet. Namesto drugega sveta, je dokazoval Bey, zdaj zeva velika luknja, iz katere skočimo naravnost v tretji svet. To luknjo in drugo usmeritev sem poimenovala »matrica pošasti«, kot travestijo skupnega naslova konference *Beauty and the East* (že ta je parafraza zgodbe *Beauty and the Beast*, *Lepotica in zver*). Kar zadeva razlike med Vzhodom in Zahodom, je treba pojasniti, da si soudeleženci iz »črne luknje«, tako imenovani vzhodnoevropski kritični uporabniki svetovnega spleta, ne prizadevajo preprosto zrcaliti prvi svet – razvite kapitalistične države –, marveč artikulirati in interpretirati lastno pozicijo v teh spremenjenih razmerjih. Vprašanje, komu je dovoljeno pisati zgodovino umetnosti, kulture in politike na območju, nekoč znanem kot Vzhodna Evropa, je treba zastaviti skupaj z vprašanji, kako in kdaj.

Ti matrici ne zastavljata samo vprašanj, ki zahtevajo razmislek, temveč ponujata tudi prvine političnega in analitičnega presečišča, ki jih je treba še dodatno artikulirati, in to veliko radikalnejše. To bom skušala narediti v pričujočem besedilu.

Kaj če – v nasprotju s fantazijo interneta o njegovi vse preplavljajoči globalizaciji, upodobljeni v utopičnih sanjah o (povsem virtualni?) skupnosti, v kateri bodo menjalni odnosi harmonični in univerzalni – vzhodnoevropske pošasti niso samo fantazmatične pošasti, ampak (vsaj nekateri od vzhodnoevropskih akterjev, kot so umetniki, medijski aktivisti, teoretiki itd.) strah zbujujoči sosedi, ki zavračajo filantropično zahodno ideologijo razumevajoče in dobrodelne (iz)menjave?

Skušala bom opredeliti in nakazati prelom (prej kot kontinuiteto) med tem, kar pogosto omenjajo kot dve stopnji v zahodno-vzhodni evropski skupnosti. Prvo stopnjo, ki jo lahko pojmujejo kot obdobje do leta 1989, torej pred padcem berlinskega zidu, zaznamuje odnos med Zahodno Evropo in komunistično Vzhodno Evropo. Drugo stopnjo, ki naj bi se začela z letom 1989 (to leto je bilo vsiljeno Vzhodnoevropejcem kot tisto, ki zdaj brez izjeme označuje *le passage à l'acte* Vzhodne Evrope k »svobodi in demokraciji«), zaznamuje odnos med Zahodnoevropejci in njihovimi postsocialističnimi sosedi. Pomembno se mi zdi tudi dodatno opredeliti ta prelom in ga definirati podobno prelomu med Freudovim prvim in drugim konceptom transferja. Torej gre v obeh primerih za specifičen postopek podeljevanja določenih pravic Vzhodu s strani Zahoda in za možnost prehoda Vzhodne Evrope iz enega statusa v drugega.

Danes skuša skorajda divja kampanja zapolniti vrzel med tema prelomoma

na Vzhodu in simulirati kontinuiteto. Slogani te kampanje (zahtevajo jo na Zahodu, servisirajo pa na Vzhodu – ali nasprotno) so raje BIOGRAFIJA kot TEORIJA in raje TERAPIJA kot TEORIJA. Drugi slogan je skorajda razumljen kot blagodejen protistrup, ki ga predlagajo številni zahodnoevropski (medijski) aktivisti (četudi ne vsi), da bi z njim utišali zahteve Vzhodnoevropejcev po repolitizaciji civilnega in kulturnega v novi Evropi.

Zgoraj povedano velja razumeti tudi kot uvodno pojasnjevanje, kako naj razumemo besedo »Evropa« v naslovu tega besedila, ki se glasi: »Spektralizacija Evrope«. Razumeli bi jo lahko podobno, kot razumemo gesto dobrega/slabega junaka v hollywoodskem akcijskem filmu ali grozljivki, s katero naredi red na nastlani mizi, kjer bo potekala akcija. Ne gre torej za blag pristop k vsaki drobnjariji na mizi in njihovo nežno prestavljanje kam drugam, ampak za kretinjo izbrisa, odstranitev vsega (»čiščenje terena«).

Trenutek pred to kretinjo izbrisa je podoben praznini, ki jo je Slavoj Žižek, v navezavi na Lacana, opredelil približno takole: lacanovski odgovor na vprašanje, ali je možno imenovati, zaznati to praznino pred gesto subjektivizacije za subjekt, se glasi DA, četudi so Althusser, Derrida in Badiou na to vprašanje odgovorili negativno. Subjekt je sočasno oboje: ontološka celota, vrzel v absolutnem zoženju subjektivnosti in pretrganje stikov subjekta z realnostjo. To lahko ustrezno ponazorimo z že opisanim »čiščenjem terena«, ki tako odpira prostor za nov simbolični začetek, podprt z vedno znova obujenim označevalcem-gospodarjem.

Tudi tukaj bom uvodoma poskusila podati nekaj usmeritev, kako razumeti spektralizacijo. Jacques Derrida v svoji knjigi *Marxovi duhovi* uveljavlja izraz »duh in/ali prikazen«, da bi označil izmuzljivo psevdomaterialnost, ki sprevača klasično ontološko nasprotje med resničnostjo in iluzijo. Žižek dokazuje, da bi nemara morali tu iskati zadnje zatočišče ideologije, formalno matrico, na katero so cepljene različne ideološke tvorbe:

»Priznati bi morali dejstvo, da zunaj duha in/ali prikazni ni realnosti in da se krog realnosti lahko sklene samo ob pomoči tega nenavadnega spektralnega dopolnila. Zakaj torej zunaj duha in/ali prikazni ni realnosti? [Ker za Lacana] resničnost ni 'stvar sama', ampak je [prejkone] vedno že simbolizirana ... težava pa tiči v dejstvu, da simbolizaciji navsezadnje vedno spodleti, da ji nikoli ne uspe v celoti 'pokriti' realnega ... [To realno] se vrne v preobleki spektralnih pojavitev. 'Duha in/ali prikazni' ne gre zamenjevati s 'simbolno fikcijo' ... realnost nikoli ni neposredno 'ona sama'; pojavlja se le prek svojih nepopolnih, spodletelih simbolizacij, spektralne pojavitve pa vznikajo prav

iz te vrzeli, ki za vselej loči realnost od realnega in zaradi katere ima realnost značaj (simbolne) fikcije: duh in/ali prikazen podeli telesnost temu, kar ubeži (simbolno strukturirani) realnosti«. ²

Tu velja iskati tudi delno razlago za naslov moje knjige iz leta 1997: *Rekonstruirana fikcija*.

1. VZHODNA EVROPA KOT NEDELJIVI PREOSTANEK ALI KOS DREKA

Lahko bi dejali, da moderni subjekt ne obstaja brez razumevanja tega, da sem na neki ravni, iz neke druge perspektive, zgolj kos dreka. Moderna subjektivnost se pojavlja, kadar subjekt vidi samega sebe kot izpahnjeneza iz pozitivnega reda stvari. To izpahnjeno lahko ponazorimo, če jo primerjamo z razkrojem v realnosti sami: na eni strani to, kar je skorajda brez substance, na drugi surovi preostanek realnega, za katerega ne vemo, kako ga vključiti v podobo o tej realnosti. Ta razkroj, ki tako rekoč od znotraj destabilizira podobo realnosti, lahko lepo opišemo z nekakšno razcepljenostjo med božanskim in pošastnim. Rečemo lahko, da je *kiborg* (okrajšava za besedno zvezo *cybernetic organism*), ki je hibridna-diskurzivna-simbiotična entiteta med človekom in strojem, kot si ga je zamislila Donna Haraway (avtorica *Kiborškega manifesta* iz leta 1984), gledan s stališča neke eksteriorne, zunanje intimnosti, za katero je Lacan skoval izraz *ekstimmnost*, prav ta kos dreka in hkrati sublimni objekt. Za kiborg velja prav ta nenehna razcepljenost, da je sublimno bitje, ki pa se lahko nenadoma sprevrže v kos dreka: na eni strani ga dojemamo kot božansko bitje, čeprav je napol stroj, pustimo se fascinirati s tako rekoč »duhom«, ki ga poganja, na drugi, kot je lepo prikazano v enem od nadaljevanj filma *Terminator*, pa se lahko hitro spremeni v kup železja, ki učinkuje kot surovi preostanek realnega, kos zmečkane pločevine, kos dreka, za katerega ne vemo več, kako ga natančno všteti v podobo.

Podobno je s »stanjem stvari«, ko se najdemo v virtualni resničnosti, kjer se subjekt čuti »izpahnjeneza«. Kaj se dogaja v klasični situaciji virtualne resničnosti? Uporabnik/uporabnica se znajde v posebnem intersubjektivnem odnosu s svojim dvojnikom/dvojnico. Biti v virtualni resničnosti pomeni videti lastne roke, kako jemljejo virtualni objekt, lastno telo, kako počenja to

² Prim. Slavoj Žižek, »Introduction: The Spectre of Ideology«, v: *Mapping Ideology*, ur. Slavoj Žižek, Verso, London in New York, 1994, str. 26–28.

ali ono; ta dvojniki je, skratka, nekakšna eksteriorizacija, nekakšna spektralna tvorba ali dvojniki – nesmrtni libidinalni objekt –, slovita lacanovska *lamela*. To spektralno stvaritev lahko pojmujeemo kot štrlino, kot neuničljiv objekt življenja onstran smrti, ki nima čvrstega mesta v simbolnem redu. To ne pomeni samo, da kiberprostor nenehno razkriva, da tam zunaj (zunaj virtualnega sveta) čaka na nas nekakšen grozljiv preostanek, ki ga ni mogoče v celoti integrirati v virtualni svet, temveč da lahko tudi ta preostanek sem ter tja ugledamo v samem virtualnem in kiberprostoru.

Ta razcep med podobo in realnim – včasih se kaže tudi kot brezoblični preostanek na računalniškem zaslonu, če smo v položaju, da naletimo na projekte avtorja z nazivom »=cw4t7abs« ali Netočka Nežvanova (N. N.) – ponazarja prav razkroj realnosti; na eni strani v to, kar je skoraj brez substance in se pojavlja, denimo, na internetu, ter na drugi v surovi preostanek realnega, ki smo ga pozabili »vključiti« v podobo. Pri N. N. imamo opraviti z nekakšnim brezobličnim preostankom, skorajda s pljunkom na računalniškem zaslonu. N. N. je namreč skovala poseben jezik, tako da je posamezne črke zamenjala z znaki in celotno angleško pisavo balkanizirala, in sicer tako, da se posamezne angleške besede izpisujejo, kot jih v domačem balkanskem okolju izgovarjamo. Ta odvrtni preostanek je lepo viden tudi v projektih *NSK ambasada* skupine Irwin iz Ljubljane, kjer se namesto z ambasado srečamo z ekstimmnostjo javnega prostora v zasebnem stanovanju, ki pa nas duši s skoraj klavstrofobično domačnostjo. Skupina Irwin je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja organizirala ambasade in konzulate v zasebnih prostorih, kot so kuhinja, hotelske sobe itd. Ne resnična ambasada, marveč mizanscena ambasade okoli kuhinjske mize! Ali ruska umetnika – Oleg Kulik, ki grize kot popadljiv pes, in Aleksander Brener, ki nastopa kot bokсар –, vsa ta mejna dela in izkušnje ponazarjajo ekstimmnost odvrtnega preostanka, preden se bo ta skozi večje speljano interpretacijo nemara preobrazil v umetniško sublimno.

Predlagam, da za hipec skočimo v aktualni evropski prostor, o katerem poteka spletna razprava v okviru diskusijskih konferenc, ki razvijajo kritični pogled na medije in svet; takšni sta, denimo, *Nettime list* in *Syndicate list*. Tam lahko preberemo nekaj zanimivih prispevkov o Vzhodni Evropi, ki jih bom strnila v naslednje spoznanje: »Kljub začetni evforiji, ki jo je Zahodna Evropa po padcu berlinskega zidu kazala za Vzhodno Evropo, je slednji spodletelo. Vzhodni Evropi se ni posrečilo, da bi se vpisala na zemljevid pomembnih političnih, kulturnih in umetniških dogodkov v Evropi.« Razočaranje nad Vzhodno Evropo, ki je bila v procesu oblikovanja stabilnega družbenega

prostora neuspešna, lahko odkrijemo tudi v delih takšnih uglednih filozofov, kot sta Badiou in Rancière.

Že opisano »čiščenje terena« je mogoče odlično ponazoriti tudi z zgodbo o tem, kako so leta 1997 v nemškem Kasslu zasnovali Documento X, deseto izvedbo te najpomembnejše manifestacije na področju likovnega/vizualnega dogajanja na svetu. Glavna kustosinja Documente X, Catherine Davide, je namreč v glavno razstavno dogajanje, ki šteje do sto mednarodnih umetnikov, vključila le dva, tri umetnika iz Vzhodne Evrope. Če naj verjamemo intervjujem s Catherine Davide, se je to zgodilo zato, ker pravzaprav ni bilo kaj izbirati. Po izjavah prirediteljev je bila praznina ali *de facto* izbris vzhodnoevropskih umetnikov iz Documente posledica praznine, lastne Vzhodni Evropi, in ne posledica selekcije. Zdi se, da je Vzhodna Evropa zdaj drugič izgubljena, potem ko se ji je leta 1989 že obetalo, da bo znova najdena, kajti, kot rečeno: če ženska ne obstaja, je to zato, ker ne more biti znova najdena.³

Toda v skladu z Žižkovo interpretacijo menim, da je negativna gesta Vzhodnoevropejcev, ki so komunističnemu režimu rekli NE!, veliko pomembnejša – tako rekoč ključna – za razumevanje tega, kar se je pojavilo kot katalizator poznejše spodletele pozitivacije. Za Lacana funkcionira negativnost kot pogoj nezmožnosti ali zmožnosti poznejše navdušene identifikacije – pravzaprav polaga temelj zanjo.

Kaj je Vzhodna Evropa po dopolnitvi svoje usode zdaj, ko je od padca berlinskega zidu minilo skorajda dobro desetletje in pol?

Lacan se pri tolmačenju mita o Ojdipu osredotoči na področje, ki je v običajnih tolmačenjih Ojdipovega kompleksa izpuščeno: Kaj je onstran Ojdipa – kaj je Ojdip sam –, potem ko je izpolnil svojo usodo? Vprašanje, ki se nam lahko zastavi ob gledanju filmov, kot sta *Iztrebljevalec* in *Sedem*. Kaj se zgodi dan zatem, ali povedano drugače, potem ko se življenje vrne v utečene kolesnice? Kot pravi Lacan v *Seminarju II*, nas že od začetka tragedije vse napeljuje k dejstvu, da je Ojdip zgolj zemeljski (pre)ostanek, Stvar, ki je izbrisana z vsake površine.

Ojdip, ki sledi izpolnitvi svoje simbolične usode (ko nevede ubije očeta in se poroči s svojo materjo), je na koncu zgolj nedeljivi preostanek, brezobličen madež koščka realnosti. Je utelešenje tega, čemur Lacan pravi *plus-de-jouir*, presežek užitka, ki ga ne more razložiti nobena simbolna idealizacija. Toda ko

³ Prim. Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, MIT Press, Cambridge, Mass. in London, 1994, str. 221.

Lacan uporablja pojem *plus-de-jouir*, se poigrava z dvoumnostjo tega izraza v francoščini, saj obsega tako »presežek« užitka kot »nič več« užitka. Ojdip je, sledeč izpolnitvi svoje usode, *plus d'homme*, kar obenem pomeni, da je več kot človek in da *ni* več človek. Ojdip je človek zgolj pogojno: je človeška pošast in kot takšen paradigmatičen primer modernega subjekta, saj je njegova pošastnost strukturna, in ne naključna. Pred nami je območje, ki ga lahko v skladu s psihoanalizo imenujemo območje med dvema smrtma – med simbolno in realno smrtjo. Končni objekt groze je prav to življenje onstran smrti, ki ga Lacan imenuje *lamela*, kot nemrtev-neuničljiv objekt, se pravi življenje, ki je izpraznjeno, odstranjeno iz simbolne strukture.

Kaže, da se je po padcu berlinskega zidu Vzhodna Evropa znašla prav v tem grozljivem vmesnem prostoru, pri čemer se je spremenila v nedeljiv preostanek, brezobličn madež koščka realnosti, ki je, kot kaže, pogoltnil ves potencial, ki ga je proizvedel med prejšnjim obstojem. Zato lahko opredelim položaj Vzhodne Evrope – in to je ključno za razumevanje spremenjenega, tako imenovanega spodletelega položaja Vzhodne Evrope za Drugega – kot korelativen Ojdipovemu in zapišem, da je Vzhodna Evropa *plus d'Europe orientale*.

Vzhodna Evropa je *presežek* Evrope (kot je bila pred padcem berlinskega zidu: premalo evropska – ali vsaj ne dovolj) in obenem *ni* Evropa. Vzhodna Evropa je torej pogojno Evropa in hkrati pošastna tvorba. Zato ni naključje, da se je leta 1997, sicer bolj za šalo, »Vzhod« znašel na mestu pošastne zveri (konferenca *Beauty and the East*); to, kar je bilo na zunaj videti kot šala ali nehotena napaka, me je spodbudilo, da sem se v iskanju pomena tega navidezno nedolžnega »spodrsrljaja« nemudoma zapodila k interpretaciji.

Vzhodna Evropa je prisiljena zavzeti položaj – ali pa je že v njem – ekskrementalnega preostanka. Dovolite mi, da na tem mestu spremenim optiko diskurza in ugotovim: to ni nujno slabo. Z zornega kota *lamela* – »modernej subjekt ne obstaja brez pojmovanja, da sem, na neki drugi ravni, iz druge perspektive, zgolj kos dreka« – lahko rečemo, da je to dejansko prvi pogoj, ki je potreben Vzhodni Evropi, če naj prevzame vse značilnosti moderne subjektivnosti. Kot pravi Žižek: »Če hoče kartezijanski subjekt vznikniti na ravni izjavljanja, mora biti zveden na 'skoraj nič' odvrgljivega izločka na ravni vsebine izjave.«⁴ Šele s te inherentno ekskrementalne pozicije lahko Vzhodna

⁴ Prim. Slavoj Žižek, »Alain Badiou kot bralec svetega Pavla«, v: *Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti*, Analecta, Problemi št. 5–6, Ljubljana, 1998, str. 135.

Evropa vznikne kot subjekt ali je končno prepoznana kot subjekt.

Morda se lahko Vzhodna Evropa šele zdaj, ko je na ravni vsebine izjave »skoraj nič« (pripravljena, da jo vržejo na odpad), ekskrementalni izmeček (ali ni bila denimo na Documenti X leta 1997 zreducirana prav na to ničnost?), na ravni izjavljanja povzdigne v subjekt. V primeru korelacije med kartezijansko subjektivnostjo in njenim ekskrementalnim dvojnikom naletimo na razcep med subjektom izjavljanja in subjektom izjave. Če se hoče kartezijanski subjekt pojaviti na ravni izjavljanja, mora biti na ravni vsebine izjave spremenjen v drek. To je ničelna točka subjektivnosti: nekaj začnemo biti šele potem, ko smo bili prej popoln nič, ko smo šli (dopolnjujoč jo) skozi ničelno točko. Nič, ki ima vrednost nečesa, je po Žižku najbolj strnjen obrazec lacanovskega zaprečenega subjekta.

Klasična ontologija je bila osredotočena na trojico resničnega, lepega in dobrega. Za Lacana se ti trije pojmi bližajo meji in kažejo prav na nasprotno situacijo: da je dobro diabolična maska zla, da je lepo maska grdote in da je resnično maska središčne praznine. Lahko postrežem s kar nekaj primerov.

Dobro kot diabolična maska zla: projekt ruskega umetnika Olega Kulika, ki je v obdobju med letoma 1990 in 2000 na razstavah nastopal kot pes. Gol, premikajoč se po vseh štirih in priklenjen v kotu galerije je na razstavah budno in povsem mirno opazoval dogajanje okrog sebe in obiskovalce, ki so si ponavadi ogledovali razstavne eksponate drugih umetnikov na razstavi. Kulikovo pozicioniranje ni maškarada prevzete drugačne, pa čeprav živalske identitete; Kulik je bil na teh razstavah zares pes, ne razstavni objekt v formi psa. Razlika je ključna, kajti ko so ga nekateri obiskovalci začeli dražiti, je udaril nazaj s strahovito močjo, kot udari nazaj pes, priklenjen na verigo, če ga dražimo: laja, in če se mu približamo, ugrizne! Kulik je spraval v bolnišnico kar nekaj bebavih obiskovalcev (ki se niso znali primerno vesti do psa na verigi).

V sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je beograjski umetnik Raša Todosijević skušal v nizu performansov z naslovom *Was ist Kunst? (Kaj je umetnost?)* dobiti odgovor na to vprašanje. Čeprav je sprva kazalo, da bo povabljenka na prizorišču del mizanscene, na katero se bo Todosijević nanašal le od daleč, tako da bo to retorično vprašanje zgolj nenehno ponavljal, so zadeve kmalu dobile povsem diaboličen značaj. Todosijević je kot nekakšen novodobni Mefisto skušal iz žensk dobesedno izvleči odgovor na vprašanje, tako da jih je v najbolj šokantni maniri body arta s črno barvo klofotal po obrazih.

Lepo kot maska grdote: Irwinova serija stotih slik, tudi naslovljena *Was ist Kunst?* V osemdesetih letih 20. stoletja so na slikah iz serije *Was ist*

Kunst? bili portretirani člani iz slovenskega javnega življenja izobčene skupine Laibach (tedaj so jim prepovedali javno nastopanje v Ljubljani in Sloveniji), skupaj s preslikanimi podobami portretiranih žensk, ki so v času nacizma ustrezale arijskim idealom tretjega rajha. Laibachovi portreti so bili vrezani v ikonografijo skrbno izbranih žena tretjega rajha, torzi članov skupine Laibach pa so krasili tudi nekatere druge izmed številnih slik projekta *Was ist Kunst?*

Resnično kot maska središčne praznine, okoli katere gravitira vsaka simbolna struktura (na primer romunska zastava, ki jo je v času tako imenovane romunske revolucije krasila luknja, izrezana na mestu zvezde). Skratka, kot zapiše Žižek, onstran dobrega, lepega in resničnega obstaja območje, ki ni zapolnjeno z vsakdanjimi banalnostmi, ampak pomeni grozljiv vir, ki je konstitutiven za ozadje dobrega, lepega in resničnega. Če gre za politično-etični moto psihoanalize, je ta zaobsežen v pogledu, da vse velike katastrofe minulega stoletja (od stalinizma do holokavsta) niso posledica zavedenosti z morbidno usodno privlačnostjo tistega onstran, marveč, nasprotno, nenehnega prizadevanja, da bi se izognili soočenju z njim in neposredno vzpostavili – pri tem pa si prihranili spopad z njim – vladavino resničnega in dobrega.⁵

2. EMANCIPACIJA, UPOR ALI ...

Način, kako sem konceptualizirala oblikovanje moderne subjektivnosti in zarisala okvir vzhodnoevropske matrice pošasti, dopušča nadaljnjo razpravo o možnih načinih delovanja (in življenja?) v Evropi in na internetu, poleg tega nam dopušča vnovičen razmislek o emancipaciji in upor.

Da bi prišli do odgovora, kako delovati in živeti v Evropi in na internetu, si na hitro oglejmo štiri diskurze, ki jih je razvil Lacan pri ukvarjanju z resnico in dogodki. Lacan pozna diskurz gospodarja, univerzitetni diskurz, diskurz histerika in diskurz analitika. Gospodar imenuje dogodek, spremeni ga v novega označevalca-gospodarja, ki bo jamčil za kontinuiteto posledic dogodkov. Gospodar torej integrira dogodek v simbolično realnost. Histerik zavzema dvoumno držo razcepljenosti do dogodka. Gospodar želi ohraniti kontinuiteto, histerik vrzel. Univerzitetni diskurz teži k odpravi učinkov in jih želi nevtralizirati, kot da se ni nič zgodilo. O diskurzu analitika pa pozneje!

Kot pravi Jelica Šumič-Riha, moramo razlikovati med modernistično emancipacijo in sodobnim postmodernističnim uporom. Modernistična rešitev,

⁵ Prim. Slavoj Žižek, »Alain Badiou kot bralec svetega Pavla«, str. 141.

ki vztraja pri zvestobi politiki – pri tem je politika razumljena kot dragocen zaklad –, nakazuje, da se navsezadnje ni zgodilo nič. Zato predlagam, da modernistično emancipacijo opredelimo kot univerzitetni diskurz. Kajti lacanovski univerzitetni diskurz skuša odpraviti učinke dogodkov na simbolno strukturo, zato ne prepoznava nobene spremembe v aktualnem političnem položaju ter pušča dejanski poraz politike nemišljen, anatemiziran.

Na drugi strani lahko postmodernistični upor označimo kot histerični diskurz, kot nenehno proizvajanje dvoumnega »ne«, ki preprosto uperi upor zoper misel.⁶ V luči takšnega razlikovanja lahko zelo natančno razumemo tudi dokaj vplivno križarsko vojno proti teoriji in teoretičnemu artikuliranju politike, ki smo ji danes priča v aktivističnih in teoretičnih debatah na internetu in okrog njega, kot jo netijo zlasti nekateri novopečeni medijski teoretiki in aktivisti.

Ali naj se torej obnašamo kot histeriki in postavimo vse pod vprašaj – ali pa naj se upremo obstoječemu simbolnemu redu in zavrremo vlogo, ki nam jo ta red pripisuje?

Da bi še podrobneje razumeli pomen Lacanovih štirih diskurzov za današnje politične posege v medijsko teorijo in umetniško prakso, poskušajmo odgovoriti na vprašanje, ki v razpravah o medijih in aktivizmu doslej še ni bilo zastavljeno. Kateremu od štirih diskurzov ustreza slovit kiborg, ki ga je kot »našo politiko in ontologijo« zasnova Donna Haraway?

Moj odgovor se glasi: Donna Haraway je postulirala kiborga kot histerični diskurz. To lahko doumemo, če z njo odpotujemo v virtualni prostor. Da bi naposled prispela v virtualni prostor, se Donna Haraway pomika skozi tri druga območja: realni prostor ali Zemljo, zunanji prostor ali zunajzemeljskost in notranji prostor ali telo ter si pri tem omisli tudi slovit Greimasov semiotični štirikotnik, ki ga v *Obljubah pošasti* oriše na naslednji način:⁷

⁶ V zvezi s temi distinkcijami prim. Jelica Šumič-Riha, »A Matter of Resistance«, v: *Filozofski vestnik*, št. 2/1997. Posebna številka *Power and Resistance*, ur. Jelica Šumič-Riha in Oto Luthar, Filozofski inštitut ZRC SAZU, Ljubljana, 1997, str. 127–153.

⁷ Prim. Donna Haraway, »The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Other«, v: *Cultural Studies*, ur. Lawrence Grossberg, Cary Nelson in Paula A. Treichler, Routledge, New York in London, 1992; in tudi Marina Gržinić, *V vrsti za virtualni kruh: čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*, ZPS, Ljubljana, 1996.

REALNI PROSTOR

ZUNANJI PROSTOR

VIRTUALNI PROSTOR

NOTRANJI PROSTOR

(Naj omenim, da so vsi grafikoni in diagrami v pričujočem besedilu izdelani v maniri popularnih knjig, kot so *Postmodernizem za otroke*, *Marx za otroke* itd.)

Kot konceptualno ustreznico semiotičnemu štirikotniku Donne Haraway bom postavila lacanovski diskurz histerika. Ta je, spet z otroškega zornega kota, videti takšen:⁸

\$	S_1
a	S_2

Vsi štirje lacanovski diskurzi izražajo štiri pozicije subjekta. Označevalce teh štirih struktur predstavljajo naslednji matem: S_1 je gospodar-označevalec, S_2 predstavlja vednost, \$ (zaprečeni S) subjekt in *a* presežni užitek. Vse te entitete zavzemajo različni prostor v strukturah štirih diskurzov. Pomembno je to, da imajo štirje prostori v vseh štirih diskurzih ustaljen pomen. To pomeni: ne glede na to, kateri matem (S_1 , S_2 , \$ ali *a*) bo v strukturi diskurza zasedel zgornji levi položaj, ta položaj je vedno rezerviran za tako imenovani dejavnik. Ustaljeni pomeni posameznih prostorov v vseh štirih diskurzih so naslednji:

dejavnik	drugi
resnica	proizvodnja

Ključnega pomena je tudi umeščanje *objekta a* znotraj strukture lacanovskega diskurza: v histeričnem diskurzu je objekt *a* umeščen na prostor resnice (resnica je v vseh štirih diskurzih umeščena na spodnjo levo stran), medtem ko je za subjekt \$ (zaprečeni S) v histeričnem diskurzu določena vloga dejavnika (dejavnik je umeščen v vseh štirih diskurzih na zgornjo levo stran).

⁸ Prim. *Scilicet 1–4. Scritti di Jacques Lacan e di altri*, Feltrinelli Editore, Milano, 1977, str. 191.

⁹ Prim. Jacques Lacan, *Televizija*, prev. Alenka Zupančič, Problemi–Eseji 31/1993,

V lacanovski psihoanalizi pomeni objekt a dvoumno razumevanje pojma *plus-de-jouir*, ki pomeni obenem »presežek« in »nič več« užitka.

Zdaj se lotimo branja semiotičnega štirikotnika Donne Haraway. Zavedati se namreč moramo, da znotraj njenega semiotičnega štirikotnika zavzema virtualni svet mesto resnice. Harawayeva poudarja, da je resnico vseh štirih prostorov možno najti le v virtualnem. Na drugi strani pa Donna Haraway konceptualizira kiborga kot kos dreka in sublimni objekt hkrati. Moč kiborga je v njegovem položaju ekstimmnosti, ki je med sublimnim in odvratnim. V lacanovski psihoanalizi pa predstavlja prav objekt a presežek in nič več užitka hkrati. Gleda na to, kako Harawayeva pozicionira virtualni prostor ter kiborga kot prostor resnice in sublimno/odvratni izmeček, ta dva lahko zavzameta samo položaj, ki ga zaseda objekt a kot resnica v lacanovskem diskurzu histerika. Zato je sploh mogoče vzpostaviti primerjavo med njenim semiotičnim štirikotnikom in histeričnim diskurzom, saj vsi vpleteni, virtualni prostor/resnica in objekt a/kiborg, zavzemajo spodnji levi položaj.

To tudi pomeni, da je, četudi je mogoče najti resnico življenja v virtualnem, prostor dejavnosti še vedno utemeljen v realnem – na Zemlji. Dejavnik je še vedno treba poiskati na zelo trdnih tleh, v realnem prostoru. Saj je realni prostor iz *Obljub pošasti* na istem mestu kot \$ v histerični navezi: \$ nad a predstavlja subjekt-dejavnik, ki mu povzroča travmo prav vprašanje, kakšno vlogo naj igra v želji Drugega oziroma v kiborški viziji prihodnosti.

Kiborg je šel poiskat resnico v virtualnem, dejavnost pa prepustil tistim, ki so še naprej na Zemlji!

Naj aktualiziram to »staro« tezo iz leta 1999 z najnovejšo filmsko kiborško sago *Terminator 3: Vstaja strojev* (2003). V zadnjem delu filma, ko je že jasno, da se je zlobni kiborški duh v obliki stroja – kljub nasprotovanju dveh povsem človeških glavnih junakov, ki jima pomaga »dobri« terminator Schwarzenegger – polastil medmrežja in tudi resnice človeškega virtualnega obstoja, tadva le skleneta (v slogu ameriških marincev): »Odslej je prihodnost edinole v naših rokah!« Schwarzenegger pa je obležal kot kup dreka (ups! železa) v puščavi, nekoč imenovani Svet!

In še to: proizvodnjo, četrti termin v matrici diskurzov, v lacanovski histerični navezi zavzema vednost – S_2 , v matrici Harawayeve pa notranji prostor ali telo. Velike investicijske poteze kapitala so danes namenjene prav popolni kolonizaciji telesa: visokotehnološki produkciji vidnosti telesa kot vednosti o njem, njegovemu mapiranju in saniranju ter, nenazadnje, njegovemu medicinskemu podprtju in dokončni znanstveni zasedbi.

Ali naj se obnašamo kot histeriki in postavimo vse pod vprašaj, ali naj se upremo obstoječemu simbolnemu redu ter zavrremo vlogo, ki nam jo predpisuje zakon? Odgovor bo sledil že kmalu, potem ko bomo na hitro preučili četrti tip diskurza: diskurz analitika. Kaže tudi, da smo medtem izgubili matrico pošasti, ki nam preprosto pravi: jaz sem tu ta nekoristni izmeček. Ali pa morda ne!

Jacques Lacan formulira svoj položaj analitika takole: »Bolj ko smo svetniki, bolj nam je do smeha, to je moje načelo, celo izhod iz kapitalističnega diskurza – kar pa ne bo noben napredek, če se zgodi le za nekatere«. ⁹ Lacan daje vedeti, da je upor proti kapitalizmu mogoče teoretsko misliti samo z vidika nekakšne instance upora, ki ni – v strogem pomenu besede – ne zunanja ne notranja, ampak je prej umeščena v zunanosti znotraj same bližine notranosti, se pravi v lacanovski ekstimnosti (*eks[teriornosti-in]timnosti*).

Upor, raje razumljen v luči ekstimnosti kot v luči gole drugačnosti, je potemtakem izpeljava neprebavljivega jedra znotraj kapitalizma, izpeljava drugosti, ki zmore prekiniti krožni tok gonje za rastjo.¹⁰

Diskurz analitika je podan takole:¹¹

a \$

S₂ S₁

V diskurzu analitika objekt a zaseda mesto dejavnika, medtem ko vednost (predstavlja jo S₂) zaseda prostor resnice (ta je, ponavljam, vedno, v vseh štirih diskurzih umeščena na spodnjo levo stran). Dejavnik je v lacanovskem diskurzu analitika zveden na objekt a, ki obenem pomeni dvoumno razmerje med sublimnim in kosom dreka, je neki preostanek, podoben izvržku. Mimogrede, mar ni matrica pošasti nakazovala prav podoben položaj subjekta? Saj sem zapisala, da je šele z nekakšne inherentne ekskrementalne pozicije morda mogoče Vzhodno Evropo prepoznati kot subjekt, oziroma, da se je ta Vzhodna Evropa prepoznala kot subjekt, ko je bila zvedena zgolj na nekakšen preostanek, izvržek.

Poleg tega je tukaj vednost, S₂, v položaju resnice pod dejavnikom a, ki se nanaša na domnevno vednost analitika, obenem pa, kot pravi Žižek, »signalizira, da tukaj pridobljeno znanje ne bo nevtralnno, 'objektivno',

št. 3, Ljubljana, 1993, str. 60.

¹⁰ Prim. Jelica Šumič-Riha, navedeno delo.

¹¹ Prim. Lacan, *Scilicet I–4*, nav. delo, str. 191.

znanstveno ustrezno znanje, marveč znanje, ki zadeva subjekt v resnici njegove subjektivne držee.¹² Morda leži tukaj pot moje izrecne preusmeritve k teoriji in proti terapiji, kadar je govor o vzhodnoevropski matrici pošasti.

Na tem mestu želim narediti majhen ovinek, ki pa za mojo tezo ni nepomemben. Izreči stavek »Jaz sem pošast« je možno zgolj in edino pod posebnimi pogoji. O podobni situaciji razpravlja Robert Pfaller, ko analizira izjavo »Jaz sem v ideologiji«. Pfaller namreč (skozi Althusserja!) zapiše, da lahko samo pod določenim pogojem rečemo, da smo v ideologiji. »Samo če delujemo znotraj znanosti, lahko rečemo kaj takega, ne da bi lagali ali bili domišljavo skromni. Samo pod pogojem, da smo prispeli do pozitivnega prostora znanosti, smo upravičeni reči, da smo v ideologiji.«¹³

Tako lahko – *mutatis mutandis* – nedvoumno zatrdimo, da lahko samo tedaj, ko smo znotraj teorije, ko se sklicujemo na teorijo, brez laži ali domišljave skromnosti rečemo: »Jaz sem pošast.« V dodatno oporo nam je tudi Žižkova nadaljnja izpeljava odnosa med znanostjo in ideologijo, ki jo razvije, opirajoč se na omenjeni paradoks, ki ga je obdelal Pfaller. Žižek trdi, da ideologija ne izključuje znanosti, ampak jo prej skuša vključiti v svoje področje.¹⁴ Žižek opisuje odnos med ideologijo in znanostjo kot odnos »v klinču«, podoben položaju v boksarskem dvoboju, ko tekmovalc nasprotniku ne zadaja udarcev, ampak ga zgolj uklešči v prijem. Tako je razlika med ideologijo in znanostjo vidna samo z zornega kota znanosti. Prav tako je mogoče reči, da v odnosu med terapijo in teorijo »terapevtski pristop ali zahteva« spravi v klinč teoretično tezo o pošasti, saj, prav nasprotno, zahteva, da se do Vzhodnoevropejca obnašamo kot do »preživele« neme žrtve, s katero bo zdaj on (Zahodnoevropejec, kajpada) delil izkušnjo prek drobnih biografskih anekdot in sledi. Edino tako se kot Vzhodnoevropejci – v večini primerov, toda ne v vseh – lahko vključimo v dolgo verigo skupnega »teoretičnega« oblikovalskega tkanja zahodne civilizacije.

Kako se lahko torej svetnik izogne pablazneli mašineriji kapitalistične

¹² Prim. Slavoj Žižek, »Four Discourses, Four Subjects«, v: *Cogito and the Unconscious*, ur. Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham in London, 1998, str. 80.

¹³ Prim. Robert Pfaller, »Negation and Its Reliabilities: An Empty Subject for ideology?«, v: *Cogito and the Unconscious*, ur. Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham in London, 1998, str. 235.

¹⁴ Prim. Slavoj Žižek: »Introduction: Cogito as a Shibboleth«, v: *Cogito and the Unconscious*, ur. Slavoj Žižek, Duke University Press, 1998, str. 8.

proizvodnje zahodne civilizacije? Lacan predlaga rešitev, ki je navsezadnje vsa v identifikaciji s tem, kar preostane – v identifikaciji z izvržkom. Svetnik, po vzoru katerega oblikuje Lacan analitikovo zavračanje tega, da bi bil uporaben, da bi podlegel zahtevam kapitalizma (in s tem vnovič definiral pojem dejavnosti), je tukaj prej učinek strukture kot vokacije. Ali kot je dejal Žižek: »Odgovor na vprašanje: kje v štirih izdelanih položajih subjekta srečamo lacanovski subjekt, subjekt nezavednega, je tako, paradokсно, v samem diskurzu, v katerem subjekt podlega 'subjektivnemu manku' in se poistoveti z ekskrementalnim preostankom, ki se za vselej upira subjektivizaciji.«¹⁵

Skratka, med emancipacijo in uporom lahko, v skladu z Lacanom, predlagamo docela politično rešitev, radikalno repolitizacijo vzhodnoevropskega položaja, ki pa navsezadnje ne pomeni nič drugega kot identifikacijo z neuporabnim odpadnim preostankom, s kosom dreka!

II.

Omenila sem, da na koncu drugega in začetku tretjega tisočletja ti matrici, zahodnoevropska »matrica družbenega izmečka« in vzhodnoevropska »matrica pošasti«, ne zastavljata samo vprašanj, ki zahtevajo razmislek, ampak ponujata tudi prvine političnega in analitičnega presečišča, o katerih je treba vedno znova radikalno razpravljati in jih artikulirati. Če razliko med Vzhodom in Zahodom (Evrope) vzpostavljamo zgolj na zgodovinskih premisah, nas to lahko vodi k diskurzivni meji, jaz pa bi rada nadaljevala na drugačen, četudi ne do zgodovine brezbrizen način! Še podrobneje bom skušala razložiti nekaj splošnih načel med matricama in njuno kompleksno delovanje.

Zato se moja prva teza v tem drugem delu prvega poglavja glasi: *Vzhod in Zahod nista predikata, kar pomeni, da ne povečujeta toliko našega znanja o temi, ampak prej opredeljujeta način, kako je našemu znanju spodletelo.*

Spodletelost je namreč, v skladu z Joan Copjec, domnevno ena sama in ni spolno zaznamovana.

Razliko med dvema načinoma, kako pride razum v protislovje sam s seboj, je prvi vzpostavil Kant v *Kritiki čistega uma* in *Kritiki razsodne moči*. V obeh delih je ponazoril, da spodletelost razuma ni preprosta, marveč temelji na antinomični zagati med dvema ločenima potema: prva spodletelost

¹⁵ Prim. Žižek, »Four Discourses, Four Subjects«, str. 108–109.

je matematična (kvantitativna), druga je dinamična (relacijska). Lacan pa je v *Seminarju XX* z naslovom *Še* opredelil dva obrazca seksuacije (SPOLNE RAZLIKE) kot dve poti ali načina spodletelosti: moški in ženski. Joan Copjec je v svoji knjigi *Read my Desire* (1994), ki jo lahko opredelimo kot nekakšen priročnik lacanovstva, močno poudarila ta antinomična načina prav kot načina spodletelosti.

Antinomije in obrazci seksuacije so podani v shemi, ki je razdeljena na levo in desno stran. Leva stran sheme je označena kot moška, medtem ko je desna stran ženska. Leva, moška stran ustreza kantovskim dinamičnim antinomijam, desna, ženska stran pa kantovskim matematičnim antinomijam.

Moja druga teza se glasi: *Vzhodnoevropska matrica pošasti zavzema levo, žensko stran in je homologna z njo, tako da predstavlja kantovsko matematično spodletelost. Zahodnoevropska matrica družbenega izmečka je homologna z levo, moško stranjo ali s kantovsko dinamično spodletelostjo.*

Nemara boste v dvomu vprašali: Kako je to možno? Kaj dopušča takšno homologo umeščanje?

Ključnega pomena je, da Lacan v svojih obrazcih seksuacije uporablja in pojmuje izraze kot argument in funkcijo, in ne kot subjekt ter predikat. (Izraza, ki sta uporabljana v kantovskih obrazcih, sta subjekt in predikat.) To nadomeščanje označuje pomembno pojmovno razliko, ki je za nas ključnega pomena. Načelo razvrščanja po Joan Copjec tako ni več deskriptivno, se pravi, ni več stvar skupnih značilnosti ali substance. Copjec pravi: »Ali nekdo pade v razred moških ali žensk (in jaz bi dodala, ali nekdo pade v matrico izmečka ali pošasti), je bolj odvisno od tega, katero pozicijo izjavljanja predpostavlja.« Morda se spomnite, da sem v prvem delu te razprave navedla Žižkovo razločevanje med subjektom izjavljanje in subjektom izjave: »Če hoče kartezijanski subjekt vznikniti na ravni izjavljanja, mora biti zveden na 'skoraj nič' odvrgljivega izločka na ravni vsebine izjave.«¹⁶ Na osnovi tega sem zapisala, da je morda šele zdaj, ko je Vzhodna Evropa dojela, da je na ravni vsebine izjave »skoraj nič« – ko je dojela, da je tako rekoč že pripravljena, da jo odvržejo na odpad kot ekskrementalni izloček, čas, da se dvigne na raven izjavljanja kot subjekt.

Pomembno je, da antinomije beremo kot položaje na Moebiusovem traku. Kot pravi Joan Copjec, obstaja med matematičnimi in dinamičnimi antinomijami nezgrešljiva asimetrija: če se premikamo z ene na drugo, se zdi, kot da vstopamo v popolnoma drugačen prostor.

¹⁶ Prim. Slavoj Žižek, »Alain Badiou kot bralec svetega Pavla«, str. 135.

3. DESNA, ŽENSKA STRAN: MATEMATIČNA SPODLETELOST in vzhodnoevropska »matrica pošasti«

Ko sem živela in delala na Japonskem, sem se naučila, da se moraš – še preden začneš karkoli govoriti – predstaviti, pokazati moraš svojo vizitko; takoj moraš pokazati sloviti »meši«, kot se imenuje vizitka po japonsko. Opravičujem se, ker ste morali tako dolgo čakati: Marina Gržinić – neuporaben izmeček, »vzhodnoevropska« pošast.

Zato bom to razpravo najprej nadaljevala z navezavo na desno, žensko stran ali matematično spodletelost. Toda pozor – ker ste že opazili, kako zelo uživam v tem, da sem ta neuporabni izvrtček –, s pošastmi ne bom začela, ker bi od vas hotela sočutje. V nasprotju z dokaj običajnim predsodkom, da psihoanaliza namenja ženski drugoten pomen in položaj in da je ta za psihoanalizo drugotnega pomena, zgolj gola alteracija moškega, dajejo ti obrazci spodletelosti slutiti, kot pravi Joan Copjec, da na desni strani obstaja nekakšna prioriteta ali celo prednost.

To razumevanje obrazcev se ujema tudi s privilegijem, ki ga je matematičnim antinomijam podelil Kant; ta prisojata matematični antinomiji bolj neposredno vrsto gotovosti kot njenemu dinamičnemu protipolu. V Kantovi analizi se prav dinamične antinomije (moška stran obrazcev ali v našem razumevanju zahodnoevropska matrica družbenega izmečka) v marsičem dozdevajo sekundarne, nekakšna razrešitev bolj izpopolnjene zagate, ki jo ponazarja matematični konflikt.¹⁷ Da bi dosegla svoj namen, bom v nadaljevanju zelo shematična.

Kaj je matematična antinomija? Prvič, vsaka antinomija je sestavljena iz dveh propozicij: teze in antiteze. Matematični antinomiji, ki smo si jo sposodili pri Kantu, botruje poskus, da bi – če govorimo splošno – mislili svet. Teza matematične antinomije se glasi: svet ima začetek in konec in je tudi prostorsko omejen. Antiteza te matematične antinomije se glasi: svet nima začetka in ni omejen v prostoru, marveč je v razmerju do časa kot tudi do prostora neskončen.

»Potem ko Kant preuči oba argumenta, pride do sklepa, da vsak od njiju resda uspešno ponazarja zmotnost drugega, nobeden pa ne more prepričljivo

¹⁷ Prim. Copjec, navedeno delo, str. 217.

vzpostaviti svoje resnice. Ta sklep ga pripelje do skeptične slepe ulice; rešitev, do katere pride, je naslednja: raje kot da bi obupavali nad dejstvom, da ne moremo izbrati med dvema alternativama, moramo priti do spoznanja, da nam ni treba izbirati, saj sta obe alternativni napačni. Ugotovitvi teze in antiteze, za kateri se je prvotno zdelo, da oblikujeta protislovje, se izkažeta kot nasprotni.«¹⁸

Omenimo lahko, da najdemo strukturo protislovja, ki je v osnovi matematične antinomije, v šalah žižkovskega tipa. Izjavi tipa »V naši vasi ni več ljudožercev« sledi vprašanje »Kdaj ste pa pojedli zadnjega?«. Oblika vprašanja torej ne dovoljuje naslovljencu, da bi zanikal obtožbo, ki je implicitno vsebovana v vprašanju, ampak lahko le izbira med nasprotji.

Toda vrnimo se h Kantu. Potem ko je ponazoril nezmožnost obstoja sveta, lahko Kant opusti tako trditve teze kot antiteze. Kantovi ugotovitvi v zvezi z rešitvijo prve matematične antinomije formalno podvajata tisti, ki ju je Lacan izrekel o ženski; ta – tako kot svet – ne obstaja. Lacan trdi, da koncepta »ženske« ni mogoče vzpostaviti, ker naloga, da bi v celoti razgrnili pogoje, ki jo določajo, v dejanskosti ne more biti izpeljana. Ker smo končna bitja, omejena s časom in prostorom, je naše znanje podložno zgodovinskim okoliščinam. Naše pojmovanje ženske ne more prehitevati teh meja, zato ne moremo priti do koncepta celote ženske.

In zdaj pridemo do najpomembnejše točke:

»Eks-sistenca žensk ni samo zanikana; prav tako ni obsodbe vredna kot normativen in izključujoč pojem; nasprotno pa Lacan zagovarja stališče, da se lahko le s tem, ko odklonimo zanikanje – ali potrditev – njene eksistence, izognemo normativnemu in izključujočemu mišljenju. Se pravi, samo s priznavanjem tega, da koncept ženske ne more obstajati, da je znotraj simbolnega reda strukturno nemogoč, lahko izzivamo vsako zgodovinsko konstrukcijo. Navsezadnje tem zgodovinskim konstrukcijam nič ne preprečuje, da ne bi zahtevale svoje univerzalne resničnosti.«¹⁹ Na tem mestu je ključnega pomena spoznanje, da je ženska posledica, in ne vzrok nedelovanja negacije. Ženska je spodletelost meje, in ne vzrok spodletelosti.²⁰

Če zdaj sledimo tem grobim in shematičnim izsekom iz odličnega poglavja o oblikah seksuacije v knjigi Joan Copjec *Read My Desires*, se moramo vrniti k naši matrici pošasti – in znova sprejeti posledice takšnega

¹⁸ Prim. Copjec, str. 218.

¹⁹ Prim. Copjec, str. 225.

²⁰ Prim. Copjec, str. 226.

homolognega umeščanja, oziroma stvar speljati do konca in naprej.

Moja tretja teza se glasi: *podobno Lacanovemu pojmovanju neobstoja ženske lahko govorimo o neobstoju matrice pošasti. Če (matrice) pošasti ne obstajajo, je to zato, ker jih ne moremo najti. Matrica pošasti ne more biti vzpostavljena, ker naloga, da v celoti razgrnemo njene okoliščine, v dejanskosti ne more biti izpeljana. Naše pojmovanje (matrice) pošasti ne more prehitevati teh meja, zato ne moremo vzpostaviti koncepta celote matrice.*²¹

Eks-sistenca (matrice) pošasti ni le zanikana, prav tako ni obsodbe vredna kot normativen in izključujoč pojem; nasprotno Lacan zagovarja stališče, da se lahko samo s tem, ko zavračamo zanikanje – ali potrditev – njene eksistence, izognemo normativnemu in izključujočemu mišljenju. Se pravi, samo s priznavanjem, da koncept (matrice) pošasti ne more obstajati, da je znotraj simbolnega reda strukturno nemogoč, lahko izzivamo vsako zgodovinsko vzpostavitev te matrice. Dokler je mogoče dokazati, da svet ali (matrica) pošasti ne more oblikovati celote, univerzuma, upada možnost presoje o tem, ali nam ti pojavi ali označevalci dajejo informacijo o realnosti, ki je neodvisna od nas. Ključnega pomena je spoznanje, da je matrica pošasti posledica, in ne vzrok nedelovanja negacije. Je spodletelost meje, ne vzrok spodletelosti.²² Spoznati moramo, da je matrica pošasti dejansko proizvod simbolnega.

4. LEVA, MOŠKA STRAN: DINAMIČNA SPODLETELOST in zahodnoevropska »matrica družbenega izmečka«

Kjer sta se zdeli teza in antiteza matematičnih antinomij napačni, ker sta obe nepravilno zagovarjali obstoj sveta, Kant postavlja tezo in antitezo dinamičnih antinomij, dinamične spodletelosti, kot domnevno resnični. V prvem primeru je veljal konflikt med dvema propozicijama za nerešljiv (saj sta bili v svojih trditvah o istem objektu med seboj v protislovju); v primeru dinamične spodletelosti pa je konflikt razrešen s trditvijo, da ti propoziciji med seboj nista v protislovju.

Teza dinamične antinomije je po Kantu naslednja: vzročnost, ki je skladna z naravnimi zakoni, ni edina vzročnost, katere delovanje poraja svet. Pri teh pojavih moramo nujno v celoti upoštevati tudi vzročnost svobode. Kantovska

²¹ Prim. Copjec, str. 221.

²² Prim. Copjec, str. 226.

antiteza v dinamični antinomiji ali spodletelosti se glasi: Nič takšnega ne obstaja, kot je svoboda, pač pa se vse na svetu dogaja izključno v skladu z zakoni narave.

Kant pravi, da je antiteza v dinamični antinomiji resnična, prav tako kot Lacan potrjuje obstoj človeškega univerzuma. Ker je obstoj univerzuma v primeru žensk veljal za nemogoč, ker ni bilo mogoče zamejiti verige označevalcev, bi se logična domneva glasila, da je tvorba univerzuma na moški strani odvisna od postavitve meje.

Poleg tega je proces, povezan s premikom z ženske strani na moško, proces odvzemanja. Teza in antiteza matematične spodletelosti sta – po Kantu – povedali preveč. Na dinamični strani je ta presežek odvzet, in ta postopek odvzemanja, odštevanja, določa mejo. To pomeni, da gre na dinamični strani vedno za to, da povemo premalo. Nedokončanost na dinamični strani gre vstric z nedoslednostjo na matematični.

Nadalje je, kot pravi Joan Copjec, vprašanje o obstoju, ki je sprožilo konflikt na ženski strani, na moški strani utišano, saj je prav obstoj – ali bivanje – tisto, kar je odvzeto od tamkaj vzpostavljenega univerzuma. Kant nas uči, da tisti, ki bi rekel, da človek obstaja, temu človeku – ali konceptu človeka – ne bi dodal popolnoma nič. Potemtakem bi lahko trdili, da temu konceptu ne primanjkuje ničesar. Vendar ne vključuje bivanja in je v tem smislu neustrezen.

In vendar, teh spodletelosti, ženske in moške strani, ne gre obravnavati simetrično ali ju pojmovati kot dopolnilo ene drugi. Ena kategorija ne dopolnjuje ali ne nadomesti tistega, kar manjka drugi. Medtem ko je univerzum žensk preprosto nemogoč, je univerzum moških možen le pod pogojem, da iz tega univerzuma nekaj izvzamemo. Univerzum moških je potemtakem iluzija, utemeljena, kot pravi Joan Copjec, na paradoksnih prepovedi: v svoj univerzum ne vključi vsega. Spolni odnos spodleti iz dveh razlogov: je nemogoč in prepovedan. Zato ne bomo nikoli dosegli celote.

Naj povzamem: udobna rešitev bi bila, če bi rekli: tako kot vzhodnoevropska matrica pošasti tudi zahodnoevropska matrica družbenega izmečka ne obstaja. Vendar na levi strani, homologno z Lacanovo tabelo seksuacije, nimamo težav z njenim umeščanjem. Kant nas je naučil, da tisti, ki bi dejal, da zahodnoevropska matrica družbenega izmečka obstaja, ne bi popolnoma ničesar dodal konceptu zahodnoevropske matrice družbenega izmečka. Raje kot da bi definirali univerzum moških, ki ga dopolnjuje univerzum žensk, lahko matrico družbenega izmečka – v navezavi na Lacana – definiramo kot *prepoved* vzpostavljanja univerzuma, matrico pošasti pa kot *nezmožnost*, da bi ga vzpostavili.

Od tod izhajajo moji sklepi:

1. Zahodnoevropska matrica družbenega izmečka obstaja, matrica pošasti pa ne. To je zato, ker so – kot sem pokazala v prvem delu te razprave – Vzhodnoevropejci, zaznani kot kos dreka, subjekti v čistem pomenu besede. Na desni strani, na strani matematične spodletelosti, imamo torej subjekt v najčistejši obliki.
2. Ko Lacan pravi, da ima resnica strukturo fikcije in da je »ne-vse«, da ji manjka struktura totalitete, s tem osvetljuje dejstvo, da se resnica prek teh dveh momentov (fikcije in pomanjkanja totalitete) dotika realnega. Vzhodnoevropska matrica pošasti ima status ne-vsega in strukturo fikcije prav zato, ker je del reda realnega. Zato ne preseneča, da teoretiki (denimo Peter Weibel) govorijo o Vzhodni Evropi kot o generatorju konceptov na področju umetnosti in kulture, povezanih s travmatskim Realnim.
3. To, česar se lahko naučimo iz umeščanja teh dveh matric, podobnih obrazcem spolne razlike, je, da se v postsocializmu skozi površino umetniških del prebija nekakšna travmatska realnost.
4. »Ni rdeče, je kri!«, je postsocialistični preostanek, ki ga (še?) ni mogoče vključiti v globalni nesnovni in virtualni medijski svet.

DRUGI IN DVOJNI ZAČETEK

V kontekstu razmerja med globalizacijo, postsocializmom, kapitalizmom, estetiko, aktivizmom in podobo želim poudariti nekatera vprašanja, ki pobliže zadevajo razmeščanje estetskih izhodišč, teorijo in zgodovino, poleg tega pa tudi neskladnost in nemogoče.

1. ZGODOVINA – EKSTIMACIJA

Kot sem pokazala v prvem poglavju, torej obstaja določen način odčitavanja Vzhoda (Evrope), te za zdaj še »nepoznane« dežele. »Vzhodna Evropa« je bila vedno podvržena različnim branjem. Nanjo so pogosto gledali kot na deželo romantičnih, mitoloških dogajanj. Filtriran 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, zato pa se je toliko bolj odpirala možnost najhujših grehov) ter na drugi stani mit ekskluzivno totalitarnega projekta in uresničenja vzhodnjaškega despotizma, znotraj katerega se nepretrgoma pretakajo revščina, beda, sluz in kri. Prav zadnji mit se dandanes predstavlja v najstrahotnejši obliki, saj se seli z območja simbolnega na 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 in procese integracije, zaradi katerih bodo vzhodnoevropske države – tiste, ki bodo vstopile v Evropsko unijo – prisiljene igrati vlogo policijskih psov.

To, kar nas zanima, je »notranja re-artikulacija«, ki se poraja onstran neokolonialnih stališč Zahoda. Zanima nas tisti, ki živi »tu«, ne da bi bil kot tak tudi prepoznan. Smo priče procesu zrcaljenja in refleksije lastnega jaza ter lastnega »evropskega« stališča, ko se recikliranje različnih zgodovin ne nanaša na zahodna, marveč na vzhodna stališča in vzhodne razmere. Alternativna zgodovina Vzhoda naznanja zahtevo po redefiniranju tega odnosa znotraj sodobnih konstrukcij in relacij moči.

2. TEORIJA ZNOTRAJ KONTEKSTA

Ideja tega opredeljevanja oziroma zasedanja specifične pozicije je torej vpisana v načinu, kako bomo artikulirali svojo vzhodnoevropsko pozicijo. Ta zahteva ne korenini v preprosti igri politike identitet, kjer se zdi, da se zlasti ženske (skozi na novo obujeno feministično pozicioniranje) zavzemajo za pravico do zasedbe političnega in kiberprostoru. Prej gre za militantni odgovor na ta nepretrgani proces fragmentiranja in detajliranja. Še več, vztrajam celo pri tem, da ni treba samo repolitizirati prostor Evrope, temveč tudi in celo bolj sam kibernetski svet, in to z zavzetjem tal, ki niso zemljepisni prostor ali lokacija na zemljevidu »Nove Evrope«, ampak so, kot pravi E. Said, koncept.

Moje reflektiranje te vzhodnoevropske pozicije, ki jo v skladu s pozicijo post(socializma) imenujem postfeminizem in kateri pripada tudi današnja posodobljena teorija 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 edini, ki kaj velja!) Kljub ideološki zaslepljenosti takšne izjave, ki ne upošteva klavstro-fobične tendence in totalitarnega priokusa, lastnega sleherni ideologiji zasebnosti, se moramo vnovič vprašati, kje je ta dom. In v katerem duhovnem in pojmovnem kontekstu je umeščen, če ga res imamo! Namesto da bi se doživljala kot po spolu akademsko opredeljeno žensko, ki se ukvarja z novimi tehnologijami in kiberprostorom, torej kot (kiber)feministko iz Vzhodne Evrope, predlagam radikalno preobrnitev možne interpretacije te vzhodnoevropske opredeljenosti ali paradigme. Svojo dejansko vzhodnoevropsko opredeljenost (ali, če želite, z Lyotardovim besednjakom: svojo vzhodnoevropsko pogojenost) bom 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 umeščanja v realnem ali kiberprostoru. 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, ne nazadnje, protokole vstopanja v (kiber)prostore upov, teorije in groze.

3. LOGIKA KAPITALA

Kapitalizem, kot zapišeta Gilles Deleuze in Félix Guattari v *Anti-Ojdipu*,²³ 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 sprevača vse periferije, vse meje v notranje meje. Ameriška meja, tretji svet, modernizem – vse to je danes znova v ospredju, toda ne kot nezasedeno območje kapitalistične hegemonije, marveč kot območje, ki je v tem smislu osrednje; ne kot trdna, zunanja zapora kapitalizma, marveč kot notranja zapora, ki jo je mogoče kapitalizirati. Namen modernizma, doseči »absolutno mejo« ali preseči idejo »meja« (z avantgardami ali idejami o koncu umetnosti), se je vedno soočal z lastno notranjo mejo – namreč s tem, da je blago, da je vključeno v kapitalistično blagovno proizvodnjo.

V tako posplošeni podobi požrešnega mobilnega kapitala je pomembno dojeti, da sta tudi 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 sta ta virtualnost in umetno generirano življenje več kot zgolj odsev baudrillardovskega simulakra, sta njegova sklepna točka in nadgradnja. Pri tem, kot izhaja iz sicer postapokaliptičnega besednjaka Arthurja Krokerja in Davida Cooka,²⁴ 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 ter logiko njegove reprezentacije pomeni hkrati strukturirati in operacionalizirati modalnosti ter parametre novih tehnologij in pozicijo ali etiko znanosti v današnji družbi. Fredric Jameson pravi, da je znanost – tisti njen del, ki misli, računa in meri – danes dominantna, po kateri se ravnajo umetnost, subjektivnost, seksualnost in proletariat; našete prakse so vse bolj getoizirane ali zgolj še služabnice znanosti. Utrjujejo njeno dominantno pozicijo ter estetizirajo njena trupla, tvarine in arteficialne kreature. Pri tem je ključno spoznanje, da estetizirana

²³ Prim. Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Anti-Oedipe*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 1972.

²⁴ Prim. Arthur Kroker in David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1986.

rekomodifikacija znanosti omogoča vse celovitejšo osvojitve 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.

Kroker in Cook dodatno radikalizirata Jamesonovo tezo o umetnosti kot najpopolnejši obliki blaga. Umetnost je razumljena kot najbolj konstitutivna za delovanje poznega kapitalizma, kot estetizacija ekscesa je najrazvitejša blagovna oblika. Zato je institucija umetnosti ideološka sokrivka nenehne kapitalistične reprodukcije blagovne oblike in tudi celotnega procesa oblikovanja estetizirane rekomodifikacije znanosti. Estetizacija blagovne oblike s pomočjo virtualne in simulacijske tehnologije ter virtualnih podob pomeni, da gremo skozi še eno fazo ultramoderne tehnologije; pri tem se čisti imaginativni sistem kaže kot realen, družbena perspektiva pa je zaradi simulacijskih postopkov povsem fiktionalna. Estetizirana rekomodifikacija tehnologije je področje virtualnih kamer, virtualne tehnologije in virtualne perspektive, umetnega življenja in fluorescentnih pošasti. Dejavne so tri strategije: stara avantgardna strategija proizvodnje 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 zgolj med enakostopenjskimi imaginarnimi in fiktionalnimi mutacijami ter menjavami).

4. KAPITAL – DEMOKRACIJA – ETIKA

Absolutna skrunitev in sekularizacija sta pomembna procesa, ki ju sproža kapital sam. To logično inverzijo lahko povzamemo z Baudrillardovimi besedami, da je navsezadnje prav kapital skozi vso zgodovino netil razkroj sleherne referenčnosti, slehernega človeškega smotra ter da je do kraja zrahljal sleherni razloček med lažnim in resničnim, med dobrim in zlim, zato da bi uvajal neizprosni zakon enakih in zamenljivih vrednosti, jekleni zakon lastne oblasti. Kapital je prvi začel z ustrahovanjem, abstrahiranjem, razzemljitvijo, raz-vezanostjo itd. In danes se je, po Baudrillardu, ta logika

zasukala zoper njega.²⁵

Alain Badiou²⁶ trdi, da nič zato, če ta razkroj referenčnih jeder poteka malone barbarsko, saj kljub vsemu ni povsem brez – kot je Baudrillard namigoval že v osemdesetih letih – ontološke vrednosti. Procesi razkrajanja, ki so stranski učinki kapitalizma, postavljajo pod vprašaj mit navzočnosti in popolne vidnosti, nenazadnje tudi fetiš absolutnega Enega. Po drugi plati je po Badiouju demokracija v tem trikotniku zgolj ekonomska demokracija, ki ni povezana z ničemer drugim kot z birokracijo. Badiou nameni prav etiki status politike realnega. Demokracija je norma, ki je vpisana v razmerje subjekta do liberalne države. Demokracija je oblika, ki jo vzdržuje država, zavzema pa se edino in zgolj za minimalno soglasje o gospodarstvu in 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 množvo.

Ta proces vzpostavljanja in napajanja norme je Badiou poimenoval: štetje za Enega. Eno je eno kapitala in ustreza tistemu, čemur bi lahko rekli samodrška – vladajoča – imperialna entiteta. Štetje za Enega je proizvod abstraktne pozicije. Štetje za Enega 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 Evropa. Naštete države pa niso nič drugega kot predmet zahodnoevropske fantazme. Toda s štetjem za Enega, s tako metodo ne bomo nikoli prišli do Drugega, to je: do Dveh.

Na tem mestu bomo, sklicujoč se na tekst Alenke Zupančič,²⁷ zapisali Drugi je Dve in to tezo prevzeli za dodatno repolitizacijo Vzhoda in Zahoda. Težišče torej ni na razločku med Enim in Drugim, marveč 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 Drugega pomeni, da Drugega ne kaže

²⁵ Prim. Jean Baudrillard, »The Precession of Simulacra«, v: *Art and Text*, Spring, 1983, str. 28.

²⁶ Prim. Alain Badiou, predavanje na konferenci *Art and Reality*, Benetke, 15.–17. marec 2001.

²⁷ Prim. Alenka Zupančič, »Nietzsche in nič«, v: *Filozofski vestnik*, št. 3/2000, Ljubljana.

zaznavati kot dvojnika ali repliko Enega, marveč kot njemu vzporednega! V takem pojmovnem ozvezdju Zgodovina sveta ni Zgodovina izgubljenega mitskega Enega, marveč Zgodovina z dvema vzporednima počeloma. Odlična reartikulacija takšne Zgodovine je *Vzhodna umetniška mapa* skupine Irwin iz leta 2002. Irwinova mapa v razponu od leta 1920 do 2001 vsakemu zgodovinskemu umetniško-kulturnemu obdobju na Zahodu določi *vzporedno, hkratno in sobivajočo* Zahodu torej, še radikalnejšo umetniško-kulturno produkcijo na Vzhodu (Evrope).

Tako lahko na primer Vzhodno Evropo, Afriko itd. dojemamo kot Dve, in ne preprosto kot Drugo Enega, in v njih uzremo tudi eno od možnih počel. To, da o Drugem razmišljamo kot Dva, pomeni, da si odpiramo možnost za druge svetove, paradigme, za tiste, ki so zunaj zahodnega kapitalističnega sveta. Kajti to pomeni, da Drugega ne jemljemo preprosto kot dvojnika ali dvojčka ali kot drugi pol imaginarnega para (tako kot se pogosto interpretira žensko, ki naj bi bila drugi pol para, ali kot se pojmuje Vzhodno Evropo, ki naj bi bila zrcalna slika Zahodne Evrope ali preprosto zgolj njen simptom), marveč kot DVA.

Toda pojdimo lepo po vrsti. Kaj je rezultat takšne teoretizacije? Prvič postavimo na glavo relacije med enim in drugim. Ko postavimo, in tukaj povzemam Zupančičevo, Eno nasproti Drugemu, je jasno, da Eno potrebuje Drugega, kajti potrebuje demarkacijsko črto, sicer med njima ni odnosa. Zato je Drugi zgolj negativ tistega Enega. Zato je potrebno zasukati perspektivo in namesto Drugega vpeljati Dve.

Torej obstaja inherentni avtoreferencialni trenutek v Drugem, ki ga dela ne-celega. To je tudi razlog, zakaj so ženska, resnica ali Vzhodna Evropa uzrti kot Drugi ali ne-celo. Ne zato, ker ženski nekaj zares manjka, marveč zato, ker je ta ne-celost zajeta v samem performativnem postopku izjavljanja. Homofonija med Vzhodno Evropo in žensko tudi pomeni, da ženska ni simptom moškega, a tudi, da Vzhodna Evropa ni zgolj izkrivljena podoba Zahoda. Vzhodna Evropa ni simptom Zahoda, čeprav lahko tako funkcioniira. Obstaja namreč tendenca, ki vidi v Vzhodni Evropi zgolj simptom Zahoda, oziroma ki Vzhodno Evropo zaznava kot fantazmatsko željo Zahoda. Enako velja za žensko. Toda v obeh primerih velja, da biti simptom ni ontološki status – ne Vzhodne Evrope ne ženske.

Povedano drugače, če bi bila ženska zgolj simptom moškega, bi lahko zapisali, da obstaja spolno razmerje. Toda namesto tega imamo opraviti s fantazmatskim razmerjem, ki povsem pokriva spolno razmerje. Preprosto se

moramo izogniti artikulaciji, da žensko in Vzhodno Evropo opisujemo kot simptom. Izogniti se moramo pojmovanju obeh kot simptoma, ki potemtakem postaneta predmet »razburjivega« procesa neskončne artikulacije faličnega označevalca. To je tisto, kar počnejo tudi Alain Badiou in vsi našeti v prvem poglavju te knjige, ki Vzhodno Evropo zaznavajo kot napako, kot zlom v revolucionarnem sistemu.

In še nekaj je, kar je ključno pri tem razumevanju Vzhodne Evrope: Drugi ni nekaj, kar obstaja, kar zgolj je! Kot izpelje Zupančičeva, jaz pa uporabim za politizacijo polja: Drugi je nekaj, kar je v nenehnem procesu nastajanja; Drugi se postaja. Zato tudi lahko rečemo, da ženska ne obstaja ali da Vzhodna Evropa ne obstaja. To je ključna razlika med Enim in Drugim, med žensko in moškim, med Vzhodno Evropo in Zahodom. V nasprotju s tem pa Eno obstaja. Eno nima nič opraviti s procesom postajanja. Eno utemeljuje svojo oblast v označevalcu, ki v procesu imenovanja vedno znova potrjuje samega sebe. Geneza procesa postati Eno ne obstaja. Tisti prvi je tukaj tako rekoč od vekomaj, Eno je postal z diktatom. Ali še natančneje, tukaj je zaradi nekega dekreta. Eno je tako rekoč nastalo z udarcem. Zato se s štetjem nikoli ne bomo dokopali do Drugega. Preštevanje nas ne more pripeljati do Drugega. Drugo je opredeljeno z začetkom štetja pri dve. Dve ni 1+1, zato pa – kot poudarja Zupančičeva – Lacan namesto *to je Drugi* pravi *to je Dve*.

Če ponovim, Zahod šteje ena, druga, tretja država Vzhoda bodo postali del štetja za Eno Evropo. Toda, kot sem že pokazala, Dva ni enako ena plus ena!

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

Razhod s štetjem za Enega; njegovo prenehanje je torej najpomembnejši proces v umetnostnem in političnem prostoru in v tem razhodu lahko uzremo nov način ravnanja, dojemanja ter delovanja v umetnosti in kulturi danes. To spodnašanje je mogoče zasledovati kot proces, ki poteka vzporedno z zgoraj razgrnjenim, kot spodnašanje bodisi sveta bodisi njegovih fantazmatskih scenarijev. V takem kontekstu lahko potemtakem odkrivamo tudi pomen zakona popolne desakralizacije, ki ga tudi poganja kapital.

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.

Filozofija in umetnost pa bosta imeli priložnost vnovično reartikulirati položaj umetnosti in prakse v razmerju do politike, če bosta le izkoristili nemogočo možnost izdelave projekta ločitve od državne politike, ali povedano natančneje, če bosta deležni položaja, ki jima omogoča izdelavo pojmov, ki bodo razkrili, kaj država, zgradba kapitala ter njene kulturne in demokratične institucije zaznavajo in doživljajo kot nemogoče. Vztrajati pri nemogočem²⁸ ter razgaljati in artikulirati to, česar ni mogoče videti, je način možnega razhoda s štetjem za Enega.

5. POMOTE ZNOTRAJ TEORIJE

Dejansko ne gre za vprašanje podajanja v oddaljene geopolitične prostore, kot sta denimo Afrika ali Azija, nemara celo Vzhodna Evropa, ampak prej za kapitalizacijo idej in pojmov, ki postajajo teritorij zase. Takšen teritorij je teorija, na tej ravni pa je tudi internet z WWW (World Wide Web). Ta velikanska nova teritorija, razprostrta in razvita po številnih strežnikih, omogočata kapitalu, temu najbolj notranjemu gibal globalnega kapitalizma, še hitrejše potrojevanje. Teorija, umetnost in kultura so ogromni arhivi; to velja tudi za naša telesa. Tako se radikalno spreminja sama ideja teritorija.

Leto 2000 je razgrnilo povsem drugačno idejo naših predstav o teritoriju. Teritorija kot povsem 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 potemtakem gesta večanja in razširjanja samega koncepta teritorija.

Zakaj danes obstaja potreba po pojmu arhiv in potreba po njem? Arhiv hkrati prinaša tehnične, politične in pravne pomene. Pomembno je razlikovati arhiv od izkušenj spomina in tudi od arheologije. Arhiv ni kartografija neke tehnologije, marveč topografsko vzpostavljanje prostora. Teorija je zdaj postala arhiv. V arhivu vedno nekaj manjka. Popolna preglednost arhiva ne zadošča, pomembne so povezave med posameznimi deli gradiva, pomembni so preseki in ravni, še najbolj pa slepe točke arhiva. Vprašala bom, kaj skušata prikrivati

²⁸ Prim. Alain Badiou, predavanje na konferenci *Art and Reality*, Benetke, 15.–17. marec 2001.

umetnost in medijski svet, ko prikazujeta popolno preglednost nekaterih arhivov?

Usoda arhiva je, da nanj vplivajo, ga skrivajo ali zamolčijo: manjkajoče sekvence, neobdelano gradivo, ki bo šlo v koš za smeti, napake pri vizualnem zapisovanju, zamegljena spolnost iz podzemlja. Skladiščiti, kopičiti, kapitalizirati, to je osnovni namen arhiva. Vedno je preveč (hiper)dejstev za spomin in premalo (hipo)podatkov. To premalo in preveč lahko razumemo tudi kot pglavitni strategiji oblikovanja podatkovne zbirke in arhivov na svetovnem spletu.²⁹ V primeru hekerske strategije dobimo premalo, aktivistično razumevanje svetovnega spleta pa ponuja preveč. To je razlog, zakaj je arhiv, kot pravi Derrida, obenem *hipermnemičen* (preveč) in *hipomnemičen* (premalo). Arhiv je vselej povezan z nečim, čemur je usojeno uničenje. *Impresija, represija, supresija* (Derrida), to je prva usoda arhiva – in to je radikalizirano razumevanje umetnosti in akcij v *imenu strežnika*.

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

V današnjem svetu so fotografske, elektronske in digitalne podobe na robu učinkovite dezintegracije. Celo z nič kaj prida zmogljivim osebnim računalnikom lahko manipuliramo s sleherno podobo. Zlasti fotografske podobe izgubljajo verodostojnost – na primer v procesu presojanja dogajanj v svetu. Podobe, še posebno fotografija, so dosegle rob vprašljivosti lastnega notranjega realitetnega učinka. To ni zgolj vprašanje resnice ali zlaganosti. Vprašanja verodostojnosti ali neverodostojnosti dobivajo prednost pred tistimi, ki zadevajo zgolj resničnost ali lažnost določene podobe. Problem se zato ne nanaša več samo na mentalne podobe in zavest, ampak gre pri njem za paradokso potvorjenost novih medijskih podob, zlasti računalniško proizvedenih fotografskih slik. Če umetnost, kot meni Scott Bukatman, izpostavlja enigma telesa, potem enigma tehnike izpostavlja enigma umetnosti. Kakšna bi bila zgodovina teorije in prakse medijev brez elektronske pošte, telefonske kartice, brez multimedijev in cederomov? Tudi naša prihodnost se bo razlikovala v smislu procesov spominjanja in shranjevanja informacij, ker

²⁹ Prim. *The Body Caught in the Intestines of the Computer*, ur. Marina Gržinić v sodelovanju z Adele Eisenstein, MKC, Maribor in Maska, Ljubljana, 2000; slov. prevod, *Telo, ujeto v računalniško drobovje*, prev. Aleksandra Rekar, MKC, Maribor in Maska, Ljubljana, 2000 (besedila so prispevale Hakola, Huffman, Klonaris/ Thomadaki, Lialina, Lister, Nedkova, Ostojić, Vesna, Volkart in Gržinić).

imamo možnost (čeprav ne vsi) uporabljati te tehnologije.

Na koncu tisočletja se je telo znašlo v kaosu strahov, bolečine in vojn – napadeno in razsrediščeno. Postalo je predvsem minljivo psihično-materialno dejstvo. Našo telesno snovnost je zavzel prevodnik/procesor v velikosti kreditne kartice. Z eno samo tipko se lahko priključimo na katerokoli *high-tech* napravo. Tako se naše sanje, da bi odšli nekam daleč stran, da bi ubežali razsežnostim samih sebe in niču, tu uresničujejo z obrati telesa v prostoru skozi čas. Jasno je, kako velikanski učinek lahko dosežemo le s tehničnim spreminjanjem smeri linearnega časa. Včasih je premikanje podobe nazaj z najpreprostejšim tehničnim video obratom (t. i. *rewind*) najustreznejše merilo naših občutij in misli.

V takšnem kontekstu je mogoče vzpostaviti pomembno zvezo med podobo in močjo struktur, ki jo oblikujejo in obdajajo, k podobi, videu, filmu itd. pa pristopati kot k delu širšega sistema vizualne in predstavnne komunikacije. Ta pristop temelji na 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 oblasti. Oblast privzema različne oblike; tako je tudi elektronska in medijska podoba kot reprezentativna oblika na različne načine povezana z različnimi vrstami moči.

Kiberprostor obdeluje gradivo kot toksično snov. Materialnost se ekstrahira iz kiberprostora in se omejuje na nesmiselno, obsceno intervencijo; prehod poteka od objekta do *abjekta*, kot je to formulirala Julia Kristeva (in kot sta povzela Critical Art Ensemble ter Pell). Podoba je vpeta v telo. Proces odtujevanja telesa je mogoče identificirati. Vdor napak, spodrseljavev 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 vnovičnega označevanja (*re-marking/remarqué*). Ta logika je podobna funkciji napake ali simptoma nečesa, kar se je sprva zdelo informativno, a je nenadoma postalo ogrožajoče in utelešeno. To je postopek, ki bi ga lahko opredelila kot *obarvanje* nevtralnega, objektivnega dogodka. Napaka je dejansko »stvar«, če ne »stvor«, ki govori in pove več kot subjekt sam.

Pri tem gre tudi za nadomeščanje globine prostora z globino časa, za katero je značilno cepljenje gledišč. Gre za soudeležnost pri zaznavanju prostora s strani treh elementov: živega (žive osebe), neživega (objekta, stroja, ki gleda) in nečesa drugega (napake, zmote, pomote), in prav to »drugo« bomo

odslej morali všteti v celoten proces. Vizualizacija tovrstnega gledišča je nekaj, kar se že nahaja tako rekoč v očesu kamere in ostaja »v stanju latentne navzočnosti, v ogromnem kupu odpadkov, ki so del spomina, vendar neomajno odločeno, da, ko napoči čas, spet pride na površje« (Paul Virilio). Vnovično privzemanje prostora tega spomina, virtualnega spomina, v modernem smislu potemtakem ne pomeni več uporabljanja sledov, marveč uporabljanje napak, zmot, pomot, kajti virtualni spomin ni več v funkciji preteklosti, marveč prihodnosti!

Hitrost kroženja televizijske in radijske informacije (v smislu enosmerne distribucije) je že prekoračila negibna hitrost računalniških kalkulacij, kar pomeni, da ima hitrost interneta vse večji pomen. Pomota, zmota, napaka je pot, ki vodi k preobrazbi od subjekta do *abjekta*; napako, zmoto zaradi njene nesmiselne, obscene intervencije lahko razumemo tudi kot novo (vendar vselej spodletelo) subjektovo stališče.

ESTETIKA KIBERSVETA IN UČINKI DEREALIZACIJE

1. GLOBALNO – MULTIKULTURNO – DUHOVNO

Multikulturalnost je kulturna logika globalnega kapitalizma, kot je nova duhovnost njegova ideologija. Pri multikulturalnosti ne gre za izenačevanje, marveč za abstraktno razmnoževanje, zato globalni kapitalizem potrebuje partikularne identitete. V trikotniku globalnih, multikulturalnih in duhovnih vprašanj ne kaže v *postpolitičnem* (Ranciére) zreti konflikta med globalnimi in nacionalnimi ideološkimi nazori, ki jih zastopajo tekmujoče stranke, ampak je treba predvsem zaznati njihovo abstraktno sodelovanje. Abstraktno sodelovanje je tista notranja podmena postpolitičnega v času globalizacije. Kot je dognal Jacques Ranciére v svoji teoriji postpolitičnega, prihaja do sodelovanja razsvetljenih tehnokratov (denimo ekonomistov, pravnikov in oblikovalcev javnega mnenja) ter liberalnih multikulturalistov. Tej povsem abstraktni različici povezovanja ter delovanja na skupnem trgu in v skupnem političnem prostoru (kaže se v neverjetni poplavi menedžerskih strategij obvladovanja kulture, pospeševanja umetniškega trga, reklamiranja kapitalskih naložb itd., pa vse do teorije, ki se danes predstavlja s čedalje preprostejšimi grafikonskimi oblikami in power point tabelarnimi razlagami) je treba prišteti še novo navezo med postsocialističnimi »nacionalnimi« razsvetljenimi tehnokrati in med-narodnimi multikulturalisti. Ta nova naveza podaja tudi legitimnost različnim nacionalnim prostorom nekdanjih vzhodnoevropskih držav, ki zdaj čakajo na sprejem v Evropsko unijo. Procesu abstraktnega sodelovanja potekajo skozi množico mednarodnih, čezmejnih in nadnacionalnih razstav (projektov) in skozi prirojeno novodobno zgodovinopisje, ki ga je mogoče opisati kot mednarodno legitimiranje postsocialističnih nacionalnih razsvetljenih tehnokratov v neverjetni navezi z liberalnimi multikulturalisti. Eni drugim strežejo, hkrati pa strežejo tudi abstraktnemu 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 razumom.

Toda dandanes prava grozljivost ne veje iz prizorov grozljivo nasilnih umetniških projektov, saj bi lahko, paradokсно, dejali, da ti delujejo 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 ustrahovanja in aktivizma. Izkušnja, iz katere poganja psihoza, tiči v dejstvu, da to abstraktno sodelovanje učinkuje samo kot varovalni ščit (ta navsezadnje ščiti zgolj obsceno razgaljene umetnostne institucije in oblastvene umetniške strukture) ter briše sleherno sled drugačnosti, aktivizma, umeščanja itd. Obramba umetniških institucij pred pravo nevarnostjo – politizacijo lastnega položaja ter stanja na področju umetnosti in teorije/kritike – tako napenja lok krvave, napadalne, rušilne grožnje, da bi z njo zaščitila lasten abstrakten, steriliziran položaj. Prav to znamenje je dokaz absolutne neobstoynosti fantazmatske opore, in ne samo inkonsistence resničnosti. Namesto da bi, kot bi dejal kdo drug kot Slavoj Žižek, vztrajali pri govoru o mnogoteri resničnosti, 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.

Vedno znova si moramo zastaviti vprašanje: kako torej v tovrstnih razmerah zastaviti učinkovito umetniško strategijo in utemeljiti interpretacijo, da prebijemo to neznosno abstraktnost bivanja v postpolitičnem času globalizacije. Možen način delovanja je najti projekte in utemeljiti artikulacijo na postopkih, ki smo jih imenovali učinek derealizacije, raz-resničevanja.

Kaj je to? Učinek derealizacije se razodeva kot učinek sopostavljanja resničnosti in njenega fantazmatskega dodatka iz oči v oči: kot primerjanje, ki poteka drug ob drugem. S tem imam v mislih so-postavitveno primerjavo aseptične družbene vsakdanjosti, tako rekoč življenja samega na sebi, in njenega fantazmatskega dodatka. Lahko bi našteali kar nekaj projektov, ki na specifičen način segajo po tej strategiji derealizacije, a tudi depsiologizacije resničnosti in umetnosti (dasiravno bi se morali zavedati, da abstraktno razmeščanje izhodišč vztraja pri psihološkem vzvodu ter pri psihologiji posameznega umetnika in njegovega dela).

Da bomo še natančnejši, si oglejmo, kako je strategijo derealizacije uprizoril Rus Ilja Kabakov v svojem razstavnem projektu iz leta 2000, ki ga je zasnoval za razstavišče v Parizu. V razstavnem prostoru je umestil rekonstrukcijo kuhinje, kakršno je običajno premogel proletariat sredi realsocialističnega obdobja, ko smo Rusijo poznali še kot Sovjetsko zvezo. Ta kuhinja je bila natančna replika kuhinje, ki si jo je v sovjetskih časih delilo več družin; enako velja za količine krompirja, ki ga je bilo komaj za juho. Toda ob tem

je Kabakov, tako rekoč iz oči v oči, postregel s projekcijo norih filmskih sekvenc, vzetih iz filmov taistih »zlatih« sovjetskih časov, ki so jih posneli, da bi v njih pričarali življenje v popolnem žaru komunistične prihodnosti, z ljudmi nasmejanih obrazov, zagnanih v delo, v boj. Projekcije so potekale v razstaviščnem prostoru sočasno ob razgledovanju siromašne kuhinje. Kaj zato, če je v resničnem življenju zevala neznanska grozljiva praznina, če si je kuhinjo delilo več družin in če je bilo krompirja komaj za juho, pomembneje je bilo postreči s tem fantazmatskim dodatkom življenju, ki se je vil vzporedno z bedno resničnostjo. Kabakov je razgalil preprosto in uborno sovjetsko kuhinjo vpricho njene fantazmatske protipodobe, ki sta jo netila ter vzdrževala film in likovna ideologija.³⁰ S tovrstnim postopkom, ki nam omogoča razgaljenje naših najglobljih fantazij v vsej njihovi neobstojnosti, ponuja umetniška praksa edinstveno priložnost, kako izpričati fantazmatsko oporo človekovega bivanja.

Tukaj in zdaj želim znova opozoriti, da je o derealizaciji mogoče govoriti tudi v primeru tistega, kar sem v prejšnjem poglavju imenovala: biti vzporeden, hkrati navzoč, in ne postati Drugo Enega, Drugo za Enim! Tudi takšna teoretizacija ima za učinek skrajno derealizacijo.

In naprej, pomembno je razumeti, da je tisto, kar je Kabakov uprizoril v razstavnem prostoru, natanko logika, ki je dejavna v virtualnem okolju. V galerijskom prostoru je namreč uprizoril sopostavitev tako rekoč filmskega plana in kontraplana, ki se v času sovjetske realnosti nista odvijala eden zraven drugega, marveč eden za drugim, v smislu filmske kontinuitete časa in naracije. Šele z logiko virtualizacije prostora in naše percepcije, ki omogoča prav to vzporedno sopostavitev, je bilo možno dojeti, da je filmsko dogajanje iz zlatih sovjetskih časov učinkovalo kot nekakšno lepilo, ki je realsocialistične zadeve zlepilo tako, da so se še naprej vrtele tako rekoč same od sebe. Na tem mestu je ključna prav uporaba logike virtualnega stroja, učinkujočega kot virtualizirana optična naprava, ki nam daje brati in dojeti posamezne ravni realnosti, a tudi postopke, ki jih na področju reprezentacije uvajajo moderna tehnologija in novi mediji. Artikulacijo učinkov derealizacije torej ni omogočil semiotični kvadrat, marveč šele pozunanjenje najbolj notranjega mehanizma virtualnega stroja.

³⁰ Prim. *The Real – The Desperate – The Absolute*, ur. Marina Gržinić (besedila so prispevali Dimitrijević Dyogut, Govedić, Jovanović, Milevska in Gržinić), Galerija sodobne umetnosti, Celje, 2001.

2. 0100101110101101.org

Ali naslednji možen primer, spletni projekt *life_sharing* skupine 0100101110101101.org (na <http://0100101110101101.org>), ki je nastal leta 2001 po naročilu The Walker Art Center iz ZDA.

life_sharing je bizaren zdrs, 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. V okviru spletnega projekta *life_sharing* skupine 0100101110101101.org. se lahko v realnem času, tako rekoč 24 ur na dan, dan za dnevno, sprehajamo po poddirektorijih, mapah in različnih dokumentih, ki jih je pripravil 0100101110101101.org; sprehajamo se po arhivih besedil drugih avtorjev s komentarji 0100101110101101.org, po elektronskih sporočilih, ki tudi prihajajo na to spletno stran v realnem času. Pred seboj imamo torej celo banko virtualnih dokumentov in podatkov o življenju 0100101110101101.org. Če smo vztrajni, se lahko dokoplujemo tudi do podatkov, kot so številke bančnih računov in osebni podatki te organizacije.

Namesto da bi se oddaljili od običajnosti vsakdanjega življenja in se podali v ekstazo večine umetniških projektov na spletnih straneh, ki se opirajo na tisočere možnosti spletnega oblikovanja in inovativnih vmesnikov, ki nas kar naprej poskušajo zabavati, nam *life_sharing* ponudi korenito spremembo. Skrene in se oddalji od tisočernih možnosti oblikovanja, da bi nas vrnil v običajnost vsakodnevnega življenja – k odvratni nemoči birokracije, nenehni izmenjavi elektronske pošte, k tisočim pisem in k nenehnemu pogajanju za pridobitev novih projektov.

Kdove koliko časa je potrebnega in kje bomo pristali? 0100101110101101.org vrta računalniškemu sistemu luknjo v glavi, nekakšno odtujeno situacijo odmika od »stvarnosti« umetniškega sistema, nas, odjemalce spletnih strani, pa prizemlji nazaj v vsakdanje življenje. Kot če bi bile informacije, ki so last posameznika, nenadoma neznansko povečane in povsem dosegljive, skupaj z vso umazanijo in dejavnostjo, ki napolnjujeta življenje. Kot če bi nam nekdo dovolil, da vohunimo pod njegovo kožo, da gledamo (recimo temu tako) v drobno telo in računalnika. To dejanje vsebuje nekaj odvratnega in odbijajočega, a sočasno zelo močnega.

V nasprotju z mračnjaškimi aluzijami novodobništva – ki mu internet

in WWW omogočata naravno umetniško izmenjavo in popolno komunikacijo, *life_sharing* jasno dokazuje, da je življenje izdelek, sestavljen iz bolj ali manj popolnoma umetelnih izdelkov, in da ne sloni na poglobljenih neposrednih izkušnjah.

Procesi vizualizacije *life_sharing* na <http://0100101110101101.org> poudarjajo prav to umetno, medijsko podprto, (po)narejeno in nenaravno v človeškem življenju, mislih in občutjih. 0100101110101101.org sloni na nalaganju dveh nezdružljivih okolij in obema omogoča, da zasedata ozemlje drug drugega. Eno je simbolno okolje reprezentacije (uresničiti projekt internetnega arta z določeno strukturo), drugo je življenje samo po sebi (neprijetna bližina življenja, možnost, da vstopiš v življenje drugega/druge in se soudeležiš njegove/njene zasebnosti, ki postane vidna, odprta in razgaljena kot projekt). Za 0100101110101101.org vsakdanje življenje deluje, kot da bi bilo v procesu razpadanja.

life_sharing omogoča uporabniku vpogled v birokratsko, arhivsko in upravno vsebino vsakdanjega življenja ter vpogled v uporabnike, ki kukajo v te vsebine in s tem tudi sami postajajo del celotne operacije. Pristop 0100101110101101.org je strateški do te mere, da lahko rečemo, da smo se znašli v položaju, ki ga je opisala Christine Buci-Glucksmann v *La Folie du Voir* – »ko oči vidijo, kakor oči vidijo«.

Za boljše razumevanje projekta *life_sharing* si oglejmo zgodovino organizacije 0100101110101101.org. V skupnosti net.arta je zaslovela s »krajom« spletnih strani, ki je bila v lasti zasebne in nedostopne galerije net.arta Hell.com; 0100101110101101.org je to spletno stran prenesla v prostranstvo mreže in jo na svojem strežniku za dva dneva naredila dostopno za vse obiskovalce svoje spletne strani. Pripravila je tudi »verzije« ali »remikse« drugih znanih spletnih strani net.arta, med njimi Art.Teleportacia. Pod vplivom metod »situacionistov« in predvsem »neoistov« (situacionistično gibanje, ki je v devetdesetih letih 20. stoletja zaživelo v Italiji) so se člani 0100101110101101.org lotili delovanja na internetu. Uporaba metode reci-klaže nam tukaj narekuje tudi korenito re-problematizacijo koncepta izvirnosti in ponovitve, stvarnosti in medijske simulacije.

Projekt 0100101110101101.org. *Darko Maver – prank* (»šala«) *lažnega umetnika* – uporablja podobno strategijo: Darko je bil izdelan na osnovi fotografij (bolje rečeno fotografskih dokumentov) o resničnih grozodejstvih; mnoga izmed njih so se zgodila v Mavrovem »koščku doma« v nekdanji Jugoslaviji. Življenje in smrt Darka Mavra sta šla takole: rodil se je leta 1998 na spletni strani webzina *Degenerated Art*, ko je 0100101110101101.org začel širiti informacije o skrivnostnem umetniku performerju, ki je potoval po nekdanji Jugoslaviji ter hodil od motelov do zapuščenih hiš žrtev, ki naj

bi bili prizorišča grozodejstev in pričevanj o etničnem čiščenju. Ob tem je 0100101110101101.org sporočil naslednje informacije: Maver se je rodil leta 1962 nedaleč od Beograda, po končanem študiju na Akademiji likovnih umetnosti se je preselil v Ljubljano in pozneje v Italijo. V Srbiji in na Kosovu so ga večkrat aretirali in nato izpustili, nazadnje pa so ga na začetku leta 1999 pod obtožbo širjenja protidomovinske propagande zaprli. Maja 1999 je bila objavljena vest, da je Maver v nepojasnjenih okoliščinah umrl v zaporu.

Projektoma *Darko Maver* in *life_sharing* je skupen poskus povezave umetnosti z življenjem, pri čemer se prepletajo deklarirano neresnično življenje ter resnični podatki in kraji. Darka Mavra gre jemati nadvse resno; razumeti ga je treba kot topos in trop, figuro, konstrukcijo, izdelek, gibanje in razmeščanje. Na do podrobnosti konstruirano Mavrovo življenje in njegovo simulirano smrt danes lahko gledamo kot na banalen in sočasno učinkovit konstrukt. To, kar si poskušamo predstavljati, je dejstvo, da je internet zasedel mesto nemogočega objekta – postal je avtentični predmet poželenja. Toda v njem ni prav nič veličastnega: internet preprosto zaseda strukturno mesto, prepovedani prostor užitka. Dostopnost, neizvirnost, reprodukcijska sposobnost: to so značilnosti, ki jih moramo, po zaslugi 0100101110101101.org, pripisati tudi internetu.

Smisel projekta *life_sharing* 0100101110101101.org je uprizoritev »razpada reprezentacije« (Jo Anna Isaak), prav na osnovi tistega, kar je bilo izključeno iz igre, to pa je življenje. Rezultat je decentralizacija subjekta do točke, na kateri je eliminiran obstoj nekega notri in nekega zunaj, ki ju nadomesti silna dinamična relacija v razmerju do notranjega in zunanjega, odvisnosti in neodvisnosti, umetnosti in narave in končno do tega, kar je resnično in kar ni.

0100101110101101.org uporablja skrajna nasprotja, da bi dokazal, kako je življenje v absolutnem smislu posredovano in konstruirano ter da obstaja hipotetična identiteta, ki je hkrati informacijska paradigma in življenje samo. Življenje ni konkretna sila, marveč sestavljeno iz klišejev. Kako bi drugače poimenovali goro e-pošte, virtualnih papirjev, korespondence?

Strategija tukaj ni oblikovanje ponaredkov, marveč pripraviti taktiko, ob pomoči katere lahko politično in estetsko artikuliramo hkrati resničnost in politiko odpora, kot bi dejal Homi K. Bhabha, in sicer okrog specifičnega tipa subjekta, ki je zgrajen na robu razkroja.³¹ Gre za smrtno resno vizijo, ki jasno

³¹ Prim. Marina Gržinić, »Strategies of Visualisation and the Aesthetics of Video in the New Europe«, v: *Culture and Technology in the New Europe: Civic Discourse in Transformation in Post-Communist Nations*, ur. Laura Lengel, Ablex Publishing Company, London, 2000.

kaže pomembno značilnost tehnologije in klišejev: namesto da bi producirali novo identiteto, se producira nekaj veliko radikalnejšega – izguba identitete.

In končno, mar se ni nekaj podobnega zgodilo 11. septembra 2001 v New Yorku? Bili smo očitvidci natanko te radikalne derealizacije in depsihologizacije ameriške resničnosti, ki nista pretresli samo ZDA, temveč tudi večino sveta, ki je lahko po zaslugi televizijskega videesignala tako rekoč sočasno opazoval dogajanje v New Yorku. Prebivalci New Yorka so v eksploziji stolpnic Svetovnega trgovinskega centra lahko razločno videli aseptično, vsakdanjo družbeno resničnost, življenje samo, v neposredni povezavi z njenim fantazmatskim nadomestkom – hollywoodskimi filmskimi scenariji –, tokrat uprizorjenim v živo. Čeprav je bilo vse uprizorjeno v realnem času, tako kot večina programa CNN tistega dne, se je vseeno dozdevalo, kot da je silovit strah, pretresenost in obup prekrila nekakšna skorajda virtualna, navidezna razsežnost. V tistem trenutku smo se znašli v domala virtualnem položaju. Kako to, da lahko ta položaj opredelimo kot virtualen?

Virtualno okolje je nekakšen obrat intersubjektivnosti iz oči v oči; spomnimo se, kot sem že pisala v prvem poglavju, da subjekt v virtualni resničnosti vidi svojega senčnega dvojnika, ki se pojavi za njo/njim kot nekakšno sublimno štrlino. V virtualnem okolju je to, kar vidimo, koncentracija polja in protipolja v istem okviru, tam se zdi, da zares vidimo s »tretjim« očesom, očesom računalniškega stroja. Natanko to se je zgodilo v trenutku radikalne derealizacije in depsihologizacije ameriške resničnosti: v realnem okolju New Yorka se je aseptična vsakdanja družbena resničnost znašla iz oči v oči (neposredno in vzporedno) s svojim fantazmatskim nadomestkom (hollywodsko filmsko industrijo). Zdelo se je, kot da se je protipolje (Hollywood) nenadoma zazrcalilo nazaj v polje vsakdanje resničnosti. Posledica tega ni samo strašna izguba nedolžnih človeških življenj, temveč tudi to, kar bo imelo celo bolj tragične posledice: popolno izgubo samoidentitete pri Američanih. Pri virtualni resničnosti gre za začasno izgubo posameznikove simbolne identitete. Posameznica/posameznik je prisiljen k predpostavki, da ni to, kar je mislila/mislil, da je, marveč nekdo/nekaj drugega.

To je tudi eden od razlogov, zakaj zdaj množična občila, zlasti CNN, proizvajajo vojno proti muslimanskemu svetu in vsem drugim, ki niso »civilizirani prvi svet«, kajti zdaj gre za proces, ki poskuša prikriti popolno »razstrelitev« ameriške samoidentitete, ki je doslej temeljila na absolutni moči in nadzoru.

Še več: luknjo, ki je ostala sredi Manhattna in jo tako pospešeno zakrivajo (v rekordnem času bodo zgradili memorialni spomenik), lahko primerjamo z

neko drugo luknjo, ki še vedno ni povsem zakrita ali zakrpana, kot se temu reče v socialističnemu žargonu: to je luknja v romunski zastavi, ki je ostala, potem ko so med tako imenovano romunsko revolucijo iz nje izrezali rdečo zvezdo. Namesto da bi se ZDA in tamkajšnje javno mnenje soočili s posledicami in razlogi »eksplozivnega« dejanja v lastnem osrčju, smo zdaj, v okviru boja za »civilizacijo«, priče prav izogibanju soočenja z lastno morbidno usodo. Pospeseno prizadevanje, da bi v rekordnem času zgradili memorialno skulpturo, je znak, da je treba – v doslej gosto stkanem cesarstvu civilizacijsko najbolj svobodnega in demokratičnega sveta – zelo hitro zapolniti grozljivo zevajočo luknjo Realnega, sicer bo ta luknja obarvala (in ali ne bi bilo morda pravilneje napisati je že obarvala) prav vse ravni ameriške družbe in raz-resničila Imperij!

3. KDO SO MATERE POŠASTI?

V kiberprostoru igrajo pomembno vlogo travmatični prizori, ki se v življenju niso nikoli primerili, sicer pa niso bili niti nikoli zavestno fantazirani, saj jasno kažejo, da resničnost ni nič drugega kot gola virtualna entiteta brez pozitivne ontološke obstojnosti (Žižek). Toda to je še vedno samo ena raven. Upodabljanje s pomočjo filma in digitalnih tehnologij ter posebnih filmskih učinkov razodeva ideološko natančno zasnovane ločnice in varno vpeljana oksimorna razmerja (razmerja neverjetne bližine zelo daljnih svetov in grozovite razdalje najbolj notranje bližine) – bodisi v svetu resničnosti bodisi v njegovih fantazmatskih filmskih scenarijih. Spomnimo se samo vrhovne vojaške poveljnice Ripley iz vznemirljive filmske uspešnice *Alien (Osmi potnik)* in tega, kako se je morala krepko potruditi, da se je v četrtem nadaljevanju filma iz sezone 1997 znebila dušljive ljubezni pošasti. Stvor je v vrhovni vojaški poveljnici Ripleyjevi prepoznal svojo biološko mater, to pa je bilo možno šele tedaj in zgolj zato, ker je Ripleyjeva tokrat, v primerjavi s prejšnjimi tremi nadaljevanji, nastopala kot klon, bila je torej klonirano, umetno spočeto človeško bitje, in ne resnična ženska kot v prejšnjih nadaljevanjih.

Klonirana Ripley je lahko Aliena uničila samo s popolnim razsnovljenjem v veselju. Navzlic temu je bila Alienova ljubezen do nje prepojena tako z morbidnostjo kot tudi s skrajno romantiko in izrazito empatijo. Lahko se strinjamo s S. Stenslyjem, da nam v svetu visoke tehnologije, kloniranja in biočipov, fantazmatsko empatično razmerje dveh pošasti (ali kiborg klonov) ali človeka in pošasti pove več o družbenih odnosih, vzajemnem učinkovanju

in ljubezenskih političnih strategijah kot katerokoli siceršnje spolno razmerje ali kakršenkoli nadzor nad ljudmi, ne glede na spolno usmerjenost ali preferenco v realnosti. Čeprav je bila Ripley klonirana, je bila še vedno preveč človeška in zato še naprej ideološko vprašljiva, da bi ustrezala zapletu v znanstvenofantastični 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 človeškega bitja, sta prepovedano polje. To velja že za prvo filmsko sago o kiberkloniranju z naslovom *Iztrebljevalec*: razmerje med eksterminatorjem in filmsko junakinjo Rachel se odvija gladko, ker sta oba replikanta, in ne nemara moški, ki občuje z ženskim klonom. Zato tudi učinkujeta kot brezhibno udejanjenje fantazmatskega ljubezenskega para (oba sta malone identična človeškima bitjema, čeprav v resnici nista).

Logika spolnega/empatičnega razmerja je takšna: ljubezensko razmerje in spolno občevanje med sluzastim, po mikroorganizmih oblikovanim stvorom in človeškim bitjem seže v kapitalistični filmski industriji vedno zgolj do točke, ko 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 sicer smemo proizvajati vsakršna 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 »nam« nemara prepovedano navezovanje spolnih odnosov in/ali vzpostavljanje resničnih empatičnih razmerij s tako ustvarjenimi bitji. Doslej namreč filmska industrija še ni ponudila takšne »resne« naveze. Mar ne odkrivamo enake varnostne razdalje tudi v resničnosti? Mar ne uvajajo podobne razdalje tudi zavestni člani srednjih in obsceno bogatih prvih slojev kapitalističnega sveta, ko se odzivajo na tako imenovani tretji ali celo drugi svet, pa čeprav drugi leži v osrčju Evrope (in mu pravimo nekdanji vzhodnoevropski prostor)?

Dovolj premožni srednji sloji in nadvse premožni višji sloji s posredovanjem Unicefa in sorodnih organizacij ZN pošiljajo vsak mesec po en ameriški dolar kakemu afriškemu otroku in mu tako omogočajo preživetje, vprašanje pa je, ali tudi življenje? Na zunaj je takšno razmerje videti empatično, če naj sodimo po pismih otrok, ki jih prevevajo ljubezen in hvaležne misli. Toda ta odnos je povsem abstrakten, saj ne zahteva nikakršnega resničnega stika in nikakršne možnosti ni, da bi se prek tega stika kdo okužil z nalezljivo boleznijo ipd. Podoben je položaj Aliena v *Osmem potniku 4*, ko išče ljubezni

in nežnost. Vsi akterji ostajajo na varnostni razdalji. Varnostna razdalja nas uči, kdo so lahko matere pošasti, kakšni naj bodo videti pravi otroci in do 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 ter nenehno obnavljajočih se identitet in potreb. To je ključnega pomena pri razumevanju spreminjajočega se položaja bodisi sebstva bodisi identitete. Pri tem se izkaže, da se razmerje subjekta z lastnim telesom, zgodovino, zemljepisom, prostorom itd. pred računalniško mizico sprevrča v nekakšno paradokšno komunikacijo, saj ta ni neposredna, ampak komunikacija s štrlino izza njegovega zaslona, posreduje pa jo pogled tretjega očesa: pogled računalniškega stroja. Tu je na kocki začasna izguba subjektive simbolne identitete: subjekt je prisiljen zaznavati, da on – ona – ono ni to, kar sam/sama/sámo misli, da je. Tega nekoga, nekaj drugega, ki ga je mogoče zaznati kot telo, pošast, izloček, geografsko in organizacijsko politično strategijo, je mogoče pritakniti tudi retoriki in logistiki prostora. Lahko se pustimo odnesti kamorkoli drugam – ali pa ne gremo nikamor.

4. UMETNO ŽIVLJENJE

Umetno življenje raziskuje zakonitosti življenja, genski 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. V nasprotju s tem je ena od poti raziskav genskega inženiringa preoblikovati genom in razviti nov fenotip. Pri umetnem življenju je potemtakem izziv generiranje 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 razraščá, reproducira na osnovi določenih zakonov. Rezultat je živeča, samoorganizirana skupnost, ki je podobna življenjskim strukturam molekul DNK.

Kot piše Christopher G. Langton, je bila najzgodnejša mehanična naprava, ki se je bila sposobna generirati, 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 najzapletenejše in najnaprednejše aplikacije tehnologije, odvisno od dobe, v kateri so nastale. Mehanizem ure je postal ohranjevalnik časa in hkrati »automatos«, samogibna priprava. V 18. stoletju je bil vrhunec te mehanične simulacije 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. Langton iz tehnologije regulacije urnih avtomatov 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 napotila k abstraktni formulaciji tehnoloških postopkov. Delo Kleena, Churcha, Gödla, 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 *automatosa*, ne glede na podrobnosti njegove materialne konstrukcije.³²

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

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 vključiti v tehnološko-strojni mehanizem. Če neko 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 namreč 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

³² Prim. Marina Gržinić, *V vrsti za virtualni kruh: čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000* (Zbirka Sophia), ZPS, Ljubljana, 1996.

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 zamislim 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 – drugačna artikulacija tega odnosa.

Šudži Hašimoto, profesor Oddelka za aplikativno fiziko Univerze Waseda v Tokiu, spada med vodilne japonske strokovnjake za robotiko. Hašimoto se je z ekipo sodelavcev podal na raziskovalno pot oblikovanja in programiranja človeku podobnega robota. Čeprav robota Hadali in Wabian predstavljata zgolj razvojno stopnjo na tej dolgi poti, sta vseeno pametnejša in privlačnejša kot marsikateri doslej programiran in ustvarjen robot. Kot je povedal Hašimoto v nekajurni predstavitvi dosežkov na področju robotike na Univerzi Waseda, je Hadali programiran tako, da se premika po dveh nogah. Da bo čimbolj podoben človeku, je programiran tako, da registrira človekov glas, ga izolira in ga nato prepozna v vsaki situaciji. Wabian je usposobljen za plesalca, torej lahko premika noge v glasbenem ritmu, Hadali pa se odziva tudi na različne vire svetlobe. Oba robota nenehno nadgrajujejo, tako da sta nekakšna prototipa za oblikovanje človeku podobnega robota v prihodnosti. Robote namreč danes veliko uporabljajo pri delu z drugimi roboti in tudi v serializiranih in visoko avtomatiziranih okoljih, vendar je le malo takšnih, ki bi bili usposobljeni za neposredno delo s človekom. Zato se je ekipa z Univerze Waseda usmerila v raziskovanje in oblikovanje robota prihodnosti, ki ne bo samo programsko usposobljen za delo z ljudmi, ki se torej ne bo samo sposoben samostojno odzivati in odločati v kompleksnih psihološko-socialnih človeških okoljih, ampak bo tudi po zunanosti prilagojen človeku; imel bo seksi – za moj okus celo malce preveč – oblikovana usta in dolge črne trepalnice. Na Univerzi Waseda sem namreč imela priložnost videti model obraza človeškega robota, ogledala pa sem si tudi poskuse z roboti pri premagovanju ovir, kot je stopnišče.

Kot je razložil Hašimoto, je na področju robotike vse bolj navzoča tendenca razvoja robotov v smislu čedalje večje avtonomije. Torej naj bi bili roboti programirani tako, da se bodo na osnovi posebnih programov čedalje samostojneje gibali v prostoru in odločali o nekaterih akcijah. V preteklosti je večina robotov delovala na osnovi že vnesenih podatkov prostora in časa, v katerem se je robot gibal. Zdaj robote usposabljujejo za akcijsko samostojno raziskovanje okolja; današnji robot je resnično sofisticirana različica filmskega *robocopa*, ki je sposoben v premeru 360 stopinj ne samo fotografsko skenirati okolje, v katerem se zadržuje, ampak se tega okolja tudi s posebnimi senzorji dotika, tako da si lahko sam priskrbi čimbolj verodostojne podatke, ki jih nato samostojno procesira in na osnovi njih tudi deluje. Podatke je zmožen nenehno korigirati, to pa mu poudarja določeno vrsto avtonomije.

Za filozofski spoprijem s to tematiko naj zapišem, da je vsekakor najzanimivejši del Hašimotovega raziskovanja tisti, ki gre v smeri vnosa podatkov o robotovem življenju in smrti v njegov program. Hašimoto pravi, da se bo robot prihodnosti moral zavedati meja lastnega sebe; moral bo biti sposoben prebrati in vkalkulirati v svoj program, koliko časa bo lahko deloval in koliko energije bo za to potreboval. Moral se bo zavedati, koliko časa lahko živi. Šele vednost o lastnih omejitvah mu bo zares ustvarila pogoje za vso večjo avtonomijo, in kot pravi Hašimoto, pogoje za čedalje večjo svobodo delovanja. Šele tedaj, ko si bo lahko sam priskrbel energijo za življenje in se bo na osnovi podatkov o svoji končnosti lahko sam zavzel (začel boriti) za svoje preživetje, bomo lahko o robotih govorili kot o resnično ustvarjalni umetni inteligenci.

5. TERMINALNO POZICIONIRANJE

Oron Catts, Ionat Zurr in Guy Ben-Ary gojijo žive vlaknaste mikroorganizme in ustvarjajo žive skulpture, ki se množijo, razvijajo in širijo. V tem primeru je genski inženiring, in ne umetno življenje, zamenjal oljne barve, glino in platno ter postal nori slikar/kipar tretjega tisočletja. Zelo kmalu si bomo namesto slike ali kipa kot umetniško delo privoščili ostudno brbotajočo membrano, ki bo v ritmičnih presledkih črpala elemente za življenje 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 na umetniškem trgu realno vrednost, 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 za nakup lastnega »doma«, kaj šele možnosti, da bi del dnevne sobe spremenili v fluidno razraščajoči se laboratorij.

Oron Catts pravi, da njihovi gensko preoblikovani organizmi zahtevajo skrb tudi v prihodnosti. Nekaj utopično kiborškega je v tem občutku skrbi za živeči objekt. Zavedati se moramo, da biološko ustvarjene tehnologije delujejo kot sistem dovajanja, izvrševanja, kot znanost o načinih predelovanja surovin v izdelke. Pri tem je tehnologija nadvse 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 na smrt bolnih bolnikov, ki so preživeli, a ne morejo živeti. Ključno je torej vprašanje, ki si ga sicer zastavlja malokdo, razen nemara radikalnih raziskovalcev novih medijev in teorij, kot sta 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. V tej zgodbi, ki je obenem zgodba o našem telesu in o genskem inženiringu, a tudi o sluzasti membrani in fluorescentni zajklji, je ključnega pomena, kaj se zgodi s temi ostanki, deformiranimi telesi in napol živimi smetmi. Kot je zapisal Bilwet, s takšnim spraševanjem podamo drugačen pogled na celotno spojino človeka in tehnologije. Bilwet tako razvije radikalno branje *wetware*. *Wetware* je telo, ki ga podaljšujemo, ki je tehnološko dograjeno, preoblikovano, od znotraj oblazinjeno itd. Rudy Rucker in drugi govorijo o čistem futurističnem napredku, o *wetwaru* – o vsadkih v možganih in živčevju, o biočipih, ki bodo prenašali ter razpečevali informacijo v našem telesu in o njem. Bilwet pravi drugače: *wetware* ni več popoln 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, živega umetniškega izdelka, ki jo je v laboratorijih proizvedel Eduardo Kac.

Jeff Kipnis govori o strategiji deformacije proti informaciji; morda je prav to velika téma kritičnega raziskovanja tretjega tisočletja. Naj sklenem to poglavje z mislijo, ki jo razvija Giorgio Agamben, ko poudarja, da nam raziskava genealogije življenja, hitro daje vedeti, da pravzaprav nikoli nimamo opravka z definicijo koncepta življenja samega. Življenje se pokaže kot povsem nedoločena entiteta, ki pa je vseskozi zadeva bojov za njegovo nenehno artikulacijo, z oblikovanjem sistema zapor in investicij, ki podajajo življenje v obravnavo navidez povsem nepovezanim področjem, kot so filozofija, teologija, biologija in tako dalje v nedogled.

GLOBALNI KAPITALIZEM IN AKTIVISTIČNA TEORIJA³³

1. JAZ SEM REPLIKANT

Če naj dojamemo nekatere skrajne spremembe v oblikah zaznavanja sodobnega subjekta ter postopkih identifikacije in oblikovanja identitet v razmerju do novih tehnologij, se moramo dodatno poglobiti v virtualno resničnost. Virtualna resničnost je namreč družbeni amalgam, v katerem je njen obstoj kot diskurzivne figure neločljiv od njene mehanične/tehnološke rabe.

Po Francine Dagenais tehnologija virtualne resničnosti udeleženca oskrbi z utvaro, da se po prostoru giblje brez telesa.³⁴ »Čeladna naprava oskrbuje subjekt z vidnimi in slušnimi informacijami o virtualnem okolju. Tipala v čeladi se odzivajo na gibanje glave in celo oči. Računalnik dobesedno ve, kje je vaša glava. (...) Kabli so povezani s tipali in tako oskrbujejo računalnik z informacijami o subjektovi telesni orientaciji. Vmesnik je tako postal ključno mesto virtualne resničnosti: zelo dvoumna meja med človekom in tehnologijo. Manjša ko je vidnost vmesnika, popolnejša je fikcija o popolnem prekritju znotraj polj moči v novi resničnosti.«³⁵ Telo je izolirano, čuti, ki so odrezani od svoje realnosti, najdejo drugo okolje. Razpad ima za posledico glavo kot privilegirano čutni sprejemnik, telo pa nadomesti roka/kazalec. Potemtakem lahko govorimo o Deleuzovem in Guattarijevem *corps sans organe*: brezglavo telo je postavljeno nasproti tradicionalnemu pojmovanju organskega telesa, ki mu vladajo centralni živčni sistem in možgani. Tanjšanje meja med opazovalcem in opazovanim (skupaj z bolj kritičnimi ločitvami med zasebnim/javnim jazom in zasebno/javno zavestjo) namiguje na možnost, da se razvijajo nove oblike zavesti, ki niso zgolj zasebne ali skupinske, ne zgolj

³³ Prim. *Biotehnologija, filozofija in spol/Biotechnology, Philosophy and Sex*, ur. Marina Gržinić (besedila so prispevali Angerer, Bassett, Chateau, Franklin, Reiche, Klonaris/Thomadaki, Mondzain, Spaink, Stacey in Gržinić), Maska, Ljubljana, 2002.

³⁴ Prim. Francine Dagenais, »Perfect Bodies«, v: *Bioapparatus*, ur. Catherine Richards in Nell Tenhaaf, The Banff Centre, Banff, 1991, str. 43. Prim. tudi Marina Gržinić, *V vrsti za virtualni kruh: čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000* (Zbirka Sophia), ZPS, Ljubljana, 1996.

³⁵ Prim. Scott Bukatman, *Terminal Identity*, Duke University Press, Durham in London, 1993, str. 186–192.

računalniško podprte ali neodvisne, marveč posredniške, samoorganizirajoče se in kibernetске.

Kako naj potemtakem vendarle opredelimo položaj subjekta v virtualnem kontekstu? Sklicevala sem se na avtorje, ki značilni položaj tega »domovanja« v virtualni resničnosti osvetljujejo kot prikrajšanost za samoidentiteto. Subjekt je prisiljen predpostaviti, da ni to, kar je menil, da je, marveč nekdo drug/nekaj drugega. Kaj sem v virtualni resničnosti? Imaginarno telo, ki se je materializiralo v fantomsko podobo, je v sožitju z mojim telesom. Drugo z drugim sta prepletena, vsako od njiju bere drugega, simulira sožitje mojega in imaginarnega telesa.

Če naj dojamemo implikacije te radikalne premestitve in simbioze, moramo, kot je predlagal Žižek, razumeti kartezijansko-kantovsko problematiko subjekta kot čistega in nesnovnega. Kant v celoti artikurira inherentno protislovje samozavedanja. To, kar povzema Kantov pojem »transcendentalni obrat«, je nemožnost, da bi locirali subjekt v »veliki verigi bivanja« (tj. v celoti univerzuma). Subjekt, razumljen v najradikalnejšem smislu, je izpahnen. Protislovje samozavedanja je v tem, da je možno samo, kadar stoji na ozadju svoje lastne nemožnosti. Ali če povemo drugače, kje je *cogito*? Kje je mesto mojega samozavedanja, če pa je vse, kar dejansko sem, artefakt – ne zgolj moje telo, moje oči, temveč celo moji najintimnejši spomini in fantazije? Vse, kar brezpogojno sem, vsaka izrečena vsebina, na katero lahko pokažem in rečem, to sem jaz, obenem ni jaz; jaz sem samo vrzel, ki ostaja, prazna razdalja, ki se približuje vsej vsebini. Ali pa samo tedaj, ko – na ravni izjave – predpostavljam svoj replikantski status – sem na ravni izjavljanja –, resnično človeški subjekt.³⁶

»Jaz sem replikant,« je potemtakem izjava subjekta v najčistejši obliki. Replikanti so čisti subjekti natanko zato in v tolikšni meri, kot pričajo o možnosti pozitivne, snovne vsebine, ki vključuje vse najintimnejše fantazije – ne kot »njihove lastne«, marveč kot že vsajene.

Če skušamo odgovoriti na vprašanje: kaj je tisto, kar vidi tretji pogled, pogled računalniškega stroja v situaciji virtualne resničnosti, kaj je tisto v subjektu, kar je več kot on sam, se mora naš odgovor glasiti: nič – praznina – vrzel.

Doslej sta bila napisani dve temeljni deli, ki se osredotočita na osnovna

³⁶ Prim. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Duke University Press, Durham, 1993, str. 41.

načina, kako kiberprostor »razsredišči« subjekt. Ta pristopa sta predstavljena v delih *Življenje na zaslonu. Identiteta v dobi Interneta (Life on the Screen. Identity in the Age of Internet)*³⁷ Sherry Turkle ter *Vojna želje in tehnologije (The War of Desire and Technology)* Allucquère Roseanne Stone.³⁸ O obeh razpravlja tudi Žižek v tekstu, ki je bil prvotno objavljen kot rokopis.

Po Stoneovi razsrediščenju subjekta v kiberprostoru povzroči večkratni proces pozunanjenja subjektivitete, ki se uresniči prek MUD (Multiple User Domains). Ko anonimno igram v MUD, se lahko predstavim kot promiskuitetna oseba in se ukvarjam z dejavnostmi, ki bi, če bi se jim predajala v realnem življenju, pripeljale do razkroja moje »realne« osebne identitete. Sherry Turkle pravi, da je razsrediščenju subjekta v kiberprostoru podobno disfunkciji, znani kot MPD (Multiple Personality Disorder). MPD je oznaka za tako imenovane multiple osebnosti (njihovo število se je dramatično povečalo v sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja), označuje pa posameznike, ki z določenimi znaki nakazujejo, da jim ne uspe predelati in vključiti različnih zornih kotov identitete, spomina in zavesti. Za te ljudi je značilno, da v telesu ene osebe prebiva več različnih osebnosti. Leta 1994 so bolezniki podelili novo ime, DID (Dissociative Identity Disorder).

Igranje v navideznih prostorih omogoča, da odkrijemo nove vidike samega sebe; to dosežemo z obiljem premeščajočih se identitet – mask, ki za seboj nimajo »realne« osebe –, s tem pa izkusimo ideološki mehanizem proizvodnje »Jaza« ter neizbežno nasilje in poljubnost te proizvodnje/oviranja. Zaslonska oseba, ki jo ustvarimo zase, utegne biti »bolj jaz« od moje osebnosti iz »realnega življenja« – no, vsaj toliko, kolikor prikazuje skrajne vidike mene same, ki si jih v realnem življenju nikoli ne bi upala priznati.

Razsrediščeni subjekt, ki ga skušam konceptualizirati v kiberprostoru ali v navideznem okolju pa ne ustreza ne MUD ne MPD. Še več, ta razsrediščeni subjekt ni takšne vrste, da bi lahko zavzel mesto med tema dekonstruktivističnima možnostma. Ta razsrediščeni subjekt je subjekt lacanovskega tipa. »Kadar dekonstruktivistični ideologi kiberprostora skušajo predstaviti kiberprostor kot prostor, ki priskrbi 'živo', 'empirično' potrditev dekonstruktivističnih teorij, se največkrat osredotočijo na to, kako kiberprostor 'razsredišči' subjekt. Toda 'pomnoženi jazi', pozunanjeni na zaslonu, so 'to, kar hočem

³⁷ Sherry Turkle, *Life on the Screen. Identity in the Age of Internet*, Simon and Schuster, New York, 1995.

³⁸ Allucquère, Roseanne Stone, *The War of Desire and Technology*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1995.

biti', način, kako se želim videti, oblike mojega idealnega ega; kot takšni so podobni plastem čebule: v njihovem središču ni ničesar in subjekt je ta 'nič'. Torej je ključno, da na tem mestu uvedemo ločevanje med 'Jazom' ('osebo') in subjektom: lacanovski 'razsrediščeni subjekt' ni preprosto množstvo dobrih starih 'Jazov', tj. delnih središč; razdeljeni subjekt ne pomeni preprosto več Egov/Jazov v istem posamezniku, tako kot pri MUD. 'Razsrediščenje' je razsrediščenje \$ (vrzel subjekta) glede na njegovo vsebino ('Jaz', sveženj imaginarnih in/ali simbolnih identifikacij); razcep je razcep med \$ in fantazmatsko 'osebo' kot 'snovjo jaza'. Tako je subjekt razcepljen, četudi premore samo en 'združen' Jaz, kajti ta razcep je natanko razcep med \$ in Jazom. Ali povedano z bolj topološkim izrazjem: subjektova delitev ni delitev na Jaz in še en Jaz – delitev na dve vsebini –, marveč delitev na nekaj in nič, na identifikacijsko potezo in vrzel. 'Razsrediščenje' potemtakem v prvi vrsti označuje nedoločnost, nihanje med simbolno in imaginarno identifikacijo: neodločnost glede tega, kje je moje pravo bistvo – v mojem 'realnem' jazu ali v moji zunanji maski –, utegne biti 'resničnejša' od tistega, kar prikriva: 'pravi obraz' za njo. Na radikalnejši ravni kaže na dejstvo, da prav drsenje iz ene identifikacije v drugo ali med 'številnimi jazi' predpostavlja razpoko med identifikacijo kot takšno in vrzeljo \$ (zaprečeni subjekt), ki identificira sebe, tj. ki služi kot prazni medij identifikacije. Povedano z drugimi besedami, prav proces premeščanja med številnimi identifikacijami predpostavlja nekakšen prazen trak, ki omogoči skok od ene identitete k drugi, in ta prazni trak je subjekt sam.³⁹

Potemtakem je pomembno, da v obdobju razpravljanja o tem, kako kiberprostor in elektronski mediji učinkujejo na določene subjekte, razpremo prav ta proces – ne proces produkcije, marveč *postprodukcije*, ki s pomočjo montiranja, lepljenja, kopiranja in čiščenja omogoča skok od ene identitete k drugi, pri čemer pušča vmes prazen trak, in ta prazni trak je subjekt sam.

³⁹ Prim. Slavoj Žižek, »Cyberspace, or, the Unbearable Closure of Being«, 1996, rokopis. Ko se telo mediatizira (ko se ujame v omrežje elektronskih medijev), je subjekt potencialno omejen na goli zaprečeni subjekt \$, kajti mehanični Drugi si prisvoji njegovo/njeno najbolj osebno izkušnjo ter jo manipulira in uravnava.

2. IDENTITETA

Moralo bi biti očitno, da je moj pogled na lokacijo in identiteto skozi teorijo, ki je dozdevno splošna, v resnici zakoreninjen v zelo umeščeni, ali bolje rečeno, locirani teoriji. Umeščeno teorijo bom postavila ob bok umeščnemu znanju, pojmu, ki ga je paradigmatično skovala Donna Haraway.⁴⁰ Ne gre za znanje, ki nastane na različnih lokacijah ali je delo različnih dejavnikov, ki v obdobju globalizacije delujejo z dokaj enakovrednih položajev, vsaj ko gre za širjenje teoretskega in kritičnega dela, za nekakšen *bona fide* relativizem. Prav nasprotno: razmišljati o locirani/umeščeni teoriji pomeni razmišljati o teoriji, ki je odprta za kritični vložek, in še več, ki ni nedolžna praksa.

Po Katie King locirano ni enako lokalnemu, čeprav je lahko ustrezno delno, tako kot globalno ne pomeni vedno splošnega ali univerzalnega.⁴¹ Povedati hočem, da z lokalnim/lociranim/lokacijo lahko proizvedemo nadvse lokalno utemeljeno dejavnost, ki je lahko politično mogočna točka univerzalne akcije. Lahko, denimo, zatrdim, da je ljubljansko subkulturno ali underground gibanje iz osemdesetih let 20. stoletja v resnici povezano z veliko širšo formacijo, s svetovno aktivistično formacijo; na »univerzalnejši« ravni bi lahko trdila, da je na lokalno sanktpeterburško transseksualno gibanje mogoče gledati skozi večplastno svetovno interseksualno formacijo.⁴² Locirano pomeni predvsem distribuirano in večplastno ter je ključno za teoretske

⁴⁰ Prim. Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York in London, 1997, str. 15.

⁴¹ Prim. Katie King, *Theory in its Feminist Travels: Conversations in U.S. Women's Movements*, Indiana University Press, Bloomington, 1994.

⁴² Za Mario Klonaris in Katerino Thomadaki je interseksualno telo »paradigma za alternativni koncept spolno določenega človeka, paradigma, ki ljudem dovoljuje, da na novo premislijo togo pojmovanje moškega in ženskega ter tistega, o čemur se je tradicionalno teoretiziralo kot o 'spolni razliki'. Interseksualno telo v resnici ne vsebuje obeh spolov, ampak je vmes med spoloma. To, česar se lahko naučimo od interseksualnega telesa, je možnost dopuščanja mobilne in nefiksirane pozicije družbenega spola. Sami predlagata interseksualno telo kot virtualno seksualno identiteto.« Prim. Maria Klonaris in Katerina Thomadaki, »Intersexuality and Intermedia. A Manifesto«, v: *The Body Caught in the Intestines of the Computer*, ur. Marina Gržinič v sodelovanju z Adele Eisenstein, MKC, Maribor in Maska, Ljubljana, 2000; slov. prevod, *Telo, ujeto v računalniško drobovje*, prev. Aleksandra Rekar, MKC, Maribor in Maska, Ljubljana, 2000.

(filozofske, feministične in kulturne študije) raziskave identitete.

Danes je identiteta neločljivo povezana z najbolj inherentnimi procesi kapitala, pri čemer je pomembno ugotoviti, da sodobni svetovni kapitalizem s svojimi inherentnimi de- in reteritorializacijskimi procesi ustvarja razmere za razcvet novih pomnoženih identitet. To proizvajanje fluidnih hibridnih identitet ima za posledico inherentno notranje znamenje, ki je poraz identitete, identitete, razumljene v njeni popolni nepopolnosti. Pravzaprav dandanes nobeno družbeno gibanje ne more biti odprt, demokratičen političen projekt, ne da bi upoštevalo, ne da bi operacionaliziralo poraz identitete in negativiteto, ki je natanko v srcu identitete.⁴³

Kako je proces de- ali reteritorializacije kapitalizma povezan s politikami identitete? Kaj je eden od temeljnih zakonov kapitala? Vedno znova osvajati nova ozemlja. Cilj kapitala je doseči absolutno mejo ali celo preseči idejo o mejah, se vselej preobražati v kanibala ali se, bolje rečeno, obnašati kot kanibal, govtati, ponotranjiti vse, kar je bilo prej. Kapitalizem je bil vselej sistem notranjih, vzajemnih, kontingentnih meja, meja, ki se nenehno premikajo in se reproducirajo v večjem obsegu. Mogoče si je zamisliti scenarij post-modernizma, ki pretrga z modernizmom na črti kapitalizma, ki vse obsege in meje sprevrne v notranje meje. Zahodni nacionalni modernizem in moder-nizem »tretjega sveta« sta oba postala osrednje mesto kapitalističnega ozemlja, ne kot njegova pankrtska izdelka, marveč kot notranji utrdbeni projekt, ki je bil pozneje preobražen, požrt in izpljuvan kot ozemlje za prihodnjo kapi-talizacijo umetnosti. Zahodni svet doseže svoj cilj z ustvarjanjem novih gibanj in slogov, s tem pa sočasno reproducira in širi meje trga. Postmodernizem je estetika kolonizacije predhodnih slogov, okupacija s svojo lastno zgodovino, ki jo preobrazi v notranje, vzajemne, kontingentne meje. Periodizacija Fredrica Jamesona, ki je opredelila postmodernizem kot kulturno dominantno multi-nacionalnega ali potrošniškega kapitalizma (ter modernizem kot logiko mo-nopolističnega ali imperialističnega kapitalizma in realizem kot kulturno logiko klasičnega kapitalizma), je tudi indeks progresivne notranje kanibalizacije, ki vzpostavi proces nenehne deteritorializacije in reteritorializacije.

Zgodovina kapitalizma ni omejena na eno samo izvorno akumulacijo. Ko se je kapital približal mejam akumulacije znotraj nacionalne države, kjer je ostal komajda kdo, ki bi ga še bilo mogoče razlastiti, se je proces prvotne

⁴³ Prim. Judith Butler, Ernesto Laclau in Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London in New York, 2000, str. 2–4.

akumulacije znova začel pri začetku.⁴⁴ Kapital se je bil prisiljen vedno znova reproducirati; ta proces nenehnega ponavljanja in reprodukcije se je usmeril tudi k drugačnemu pojmovanju ozemlja, ki aktivira nove sektorje proizvodnje, distribucije in izmenjave. Deteritorializacija ni proces brisanja ozemelj, marveč najprej in predvsem proces reteritorializacije: nenehnega kanibalizma starih in nenehne reinvencije novih ozemelj. David Harvey je razvil teorijo o prožni akumulaciji svetovnega kapitalizma, ki je po prvotni akumulaciji postala poglobljena; z njo je opisal pojav novih proizvodnih sektorjev, novih načinov zagotavljanja finančnih servisov, nove trge in zlasti močno povečane vrednosti komercialnih, tehnoloških in organizacijskih inovacij.⁴⁵ Biotehnologija in genski inženiring sta zaščitna znaka tega okvira, medtem ko je internet reteritorializaciji priskrbel nov naslov. »Prodano« ali »Propadli«, »vsekakor pa nas poiščite na <http://www...>« – takšna je nova preusmeritev želja, dejstev in teles v globalnem svetu.

Internet je najčistejši znak tega procesa prožne akumulacije. Sprva je bil ozemlje brez meja in brez omejitev. Zdaj formalna zakonodaja in ekonomske regulacije s starimi mehanizmi nadzora, distribucije moči in načinov dostopa preobrazajo internet v novo ozemlje, ki ga računalniške korporacije, mednarodni bančni sistemi in preiskovalne federalne agencije kolonizirajo ter vsakodnevno nadzirajo. Lahko bi dejali, da je to, kar je bilo kolonizirano v še vedno zelo bližnji preteklosti, zdaj postalo vidno prav s tovrstnimi procesi v internetu. V prvi fazi kapitalizma, v času njegove realistične doktrine kolonialističnih in imperialističnih podvigov, katerih cilj je izkoriščanje in razlašanje prostora, je šlo za fizični prostor, torej ozemlja in zemljepisna območja. Toda danes ne gre več za ozemlja v klasičnem zemljepisnem pomenu besede. Vse in vsakdo se lahko preobrazi v nova ozemlja, vse in vsakdo je lahko novo ozemlje in del reteritorializacijskega procesa.

Če smo si pripravljeni še nekoliko podrobneje ogledati paradigmo, ki jo predlaga nova zgodovinska formacija, kot opažata Michael Hardt in Antonio Negri v delu *Imperij (Empire)*,⁴⁶ se znajdemo v položaju, ko moramo namesto

⁴⁴ Prim. Hito Steyerl, »EXPO 2000: A Burgeois Utopia«, v: *Gallery (Dante) Marino Cattina. Future Perspectives*, ur. Marina Gržinić, Galerija Marino Cattina, Umag, 2001, str. 136–143.

⁴⁵ Prim. David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Basil Blackwell, Oxford, 1989, str. 147.

⁴⁶ Prim. Michael Hardt in Antonio Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2000.

o triadni obliki nacionalna država–imperializem–modernost (kjer je bil imperializem podaljšek suverene moči nacionalnih evropskih držav onkraj njihovih meja) razmišljati o dualnosti med Imperijem in postmodernostjo. Hardt in Negri se sklicujeta na Foucaulta (s tem ko prevzameta njegove zamisli o prehodu iz družbe kaznovanja v družbo nadzorovanja) ter zlasti na Deleuza in Guattarija (s tem ko vzameta njun pogled na biopolitiko kot proizvodnjo družbenih bitij), ko vztrajata, da sta za to novo zgodovinsko formacijo značilni visoka raven učinkovite mobilnosti njenih tehnik oblasti in protislovna koherenca postopkov družbenega nadzora. Na kratko, Imperija ne dojemata zgolj prek ekonomskih momentov, temveč predvsem prek institucionalnih in organizacijskih paradigem. Logika, ki poganja to novo formacijo moči, je, tako menita Hardt in Negri, bolj funkcionalna kot matematična, bolj rizomatska kot zgolj induktivna ali deduktivna. Ta prožnost omogoča »imperialnemu stroju«, da na horizontalni ravni deluje kot sistematična struktura, obenem pa tudi hierarhično, kot režim »proizvajanja identitete in različnih oblik homogenizacije« ter deteritorializacije in reteritorializacije.

V skladu s tem se kapital giblje od fizičnega k virtualnemu in »duhovnemu« prostoru. Vse in vsakdo lahko ustreza potrebi, da bi bil novo ozemlje. Transfer, transpozicija, kolonizacija so zelo precizni. Pri vzpostavljanju novih ozemelj se meje premikajo gor in dol ter se povečujejo. Vse je odvisno od tega, kako velika je potreba po sveži krvi, pristnih identitetah, hibridnih stanjih duha in virtualnih sokovih.

Paradigmatično proizveden najnovejši primer je film hollywoodske industrije zabave: *Lara Croft – Tomb Raider*. O tem filmu je vredno razpravljati, saj v proces reteritorializacije vpeljuje nove prvine. Predstavlja namreč na novo kapitalizirani sektor telesnih in duhovnih podatkov, preobraženih v ozemlje prožnega kapitala. Nekomu, ki se ne bo odpravil v kino ali se potrudil, da bi si film ogledal kje drugje, se bo zgodba zdela na moč preprosta. V Lari Croft, bogato obdarjeni pripadnici višjega razreda, se mešajo vloge Jamesa Bonda, Spielbergovega pustolovca, ki ga je upodobil Harrison Ford, Mumijine najboljše prijateljice itd.; Lara Croft se bori in ubija, da bi odrešila svet (ste mar pričakovali kaj drugega?) in tako preprečila, da bi končal v neskončnem zlu.

Vsaka meja je prestopljena, prečkana, izbrisana ali kanibalizirana. Kot sta zatrdila Hardt in Negri, je nova formacija produkt radikalne preobrazbe, ki razkrije tesno povezavo med oblastjo in subjektiviteto, ta pa omogoča novemu vladarju raven gospodstva, ki vstopa v najgloblje plasti biopolitičnega sveta. To je proces vpeljave nadzornih naprav, organizacijskih oblik, intelektualnih

modelov in zaznavnega habitata, ki se pollaščajajo najgloblji plasti zavesti in teles prebivalstva, obenem pa se prek neenakosti širijo v družbena razmerja. Po Hardtu in Negriju je ta proces neločljivo povezan s pravno institucionalno ureditvijo,⁴⁷ to pa je mogoče razumeti kot proces možne hipne določitve ustroja državnih aktov, organizacije in izvrševanja mobilnosti na način stalne izjeme ali izrednega stanja: od državljanske vojne k policijski operaciji.

Lara Croft je natanko presečišče, kjer se aparat hiperkapitalistične tržne zabave sreča s prožnimi strategijami akumulacije, ki obljublajo večno reproduktivno svobodo. Bitja, kot so Alien,⁴⁸ Lara Croft in pošasti,⁴⁹ me zanimajo, ker vsa po vrsti tako boleče naravno prikazujejo reprodukcijo identitete, genski inženiring in tehnološko znanost. Lara Croft je skorajda kot kako staro, strateško dobro preoblikovano kolonialno orožje za identitetno politiko, ki bo preobrazilo, izkoristilo in razlastilo celoten sistem ženskih hrepenenj ter oblastniško strukturo znanstvenofantastičnih podob. Lara Croft je novi mali motor v procesu reteritorializacije, ki natančno prikazuje, kakšne vrste teles in kakšne oblike zaveznikov, imenovanih identiteta, so primerne na začetku novega tisočletja – ter za kakšno ceno in v čigavo korist.⁵⁰ Enako pomembno je, da je Lara belopolta dama in pripadnica višjega razreda. Toda pozor! Nova prevlada ne pomeni zgolj vzpostavitve hierarhije, utemeljene na kulturnih razlikah, ampak *evakuacija* zgodovine prevlade in upiranja s tehnološko reprodukcijo.

Od zdaj naprej bodo ženske v pustolovskih filmskih uspešnicah podvržene pravilom pokroviteljskega moškega kapitala. To je dogovor novega tisočletja, ki je na novo investirano in kapitalizirano. Pravila so jasna: ubijamo, pretepamo in se borimo kot naši moški prijatelj(čk)i. To je način, kako se ženske lahko pridružijo klubu. Naj aktualiziram tudi to tezo z najnovejšo

⁴⁷ Prim. Marina Gržinić, »Hysteria: Physical Presence and Juridical Absence & AIDS: Physical Absence and Juridical Presence. *Filozofski vestnik*, 1996, let. 17, št. 2, str. 44–63; in tudi Marina Gržinić, »Hysteria: Physical Presence, Juridical Absence, and Aids: Physical Absence, Juridical Presence«, v: Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed*, edition Selene in Springerin, Dunaj, 2001.

⁴⁸ Prim. Marina Gržinić, »Who are the Mothers of the Monsters?«, tekst, ponatisnjen v novi bralnici Old Boys Network: <http://www.obn.org/generator>.

⁴⁹ S to temo se ukvarjam v številnih razpravah, denimo v reviji *Springerin*, posvečeni *translokaciji*, št. marec–junij 1999, Dunaj.

⁵⁰ Prim. Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York in London, 1997, str. 292.

filmsko kiborško sago *Terminator 3: Vstaja strojev* (2003). Ljubezen med glavnim moškim likom, Johnom Connorjem, in glavnim ženskim likom se zgodi v trenutku, ko se ta iz histerične babnice prelevi v pogumno bojovnico, saj vzame brzostrelko in dobesedno »sesuje« enega od ubijalsko ozaveščenih kiborških strojev. Connor natančno komentira to dejanje in ga uveriži v novo ženska-mati genealogijo prihodnosti: »Spomnila si me na mojo mamo!« Ta je namreč v prejšnjih delih te filmske uspešnice ravnala povsem enako. Toda zmotno bi bilo, če bi se na tem mestu ujeli na staro ojdipso interpretacijo, ki pravi, da se vsak »deček« prej ali slej poroči z lastno mamo. Ne, tukaj je treba razbrati vzpostavitev nove genealogije ženske (ne)identitete, ki se oblikuje in utrjuje iz enega filmskega dela v drugega. Podobno velja za filmsko nadaljevanje *Lare Croft* (2003). Vse te na novo vzpostavljene in – skorajda bi lahko rekla – z digitalnimi učinki mimogrede stkane mape novih genealogij (ki so v vsesplošnih klavnicah človeka in strojev ostale skorajda neopazne) pa bodo omogočile glavni človeški junakinji, da bo, seveda če bo *Terminatorju 3* sledilo tudi četrto nadaljevanje, prevzela vodilno vlogo odrešiteljice sveta, oblikovane po načelih kapitala. Tako vsaj pravi zgodba, ki se je zgodila v prihodnosti in za katero jamči sam Schwarzenegger, ki se je pravkar vrnil od tam za potrebe tretjega filmskega dela. Ne smemo spregledati, da bo šlo tudi v zgodbi *Terminator 4* za belopolto izobraženo damo (čeprav ne preveč seksi; toda ali bo zares tako – kaj pa filozofija vsadkov?) z odličnim rodovnikom, saj je bil njen v *Terminatorju 3* umorjeni oče glavni raziskovalec in izumitelj novih virtualnih strojev ter ameriški general. Skratka: uverženje zahodne genealogije kapitala in rodovnikov je tukaj izjemnega pomena.

Lara Croft reproducira kapitalistično obliko zabavljaškega stroja in pri tem uporablja enake nasilne metode klanja kot njeni moški prijatelji, in to na enak način, kot so le-te bile uporabljene pri razlašcanju in podjarmljanju vseh drugih v preteklosti, vključno z ženskami. Rezultat je nespremenljiv, gre za preprosto reprodukcijo vzorca prevlade in ponavljajočih se ideoloških štorij o dobrih in slabih fantih – ne, oprostite, ženskah. Nič več nam ni treba misliti, ampak samo še delovati.

Zgodba o ženski, ki jo klonirajo, da bi bila enako dobra ali celo boljša kot njen moški partner, je predelava neoimperialističnih in kolonialističnih podvigov v okviru premikanja ozemlja podob ter reprezentacije in kolonizacije teles. V takšnem kontekstu je bela ženska, ki prihaja iz ZDA ali Zahoda, orodje, s katerim kapital proizvaja svoje klone in svoj obredni imaginarni vzorec tako, da ga vedno znova rojeva (pa čeprav z napakami). Če sploh ne

omenimo reteritorializacije, ki se še naprej dogaja v krajih, kjer je prej ni bilo, in se klonira v krajih, kjer je ni, kot je poudarila Steyerl v že omenjeni razpravi.⁵¹ Še več, zatrnila je naslednje: meščansko Utopijo sta dobesedno ustvarila uničenje in opustošenje lokalnosti in njihovih preobrazb v ne-mesta, ki sta potekala ob pomoči raznovrstnih orožij, strojev in telesnih modifikacij.

Podobna je zgodba Hardta in Negrija o Imperiju: ta je znotraj in zunaj, zdi se centraliziran, čeprav je brez središča; Imperij je »povsod in nikjer«, je centraliziran in »u-topičen« hkrati, kar pomeni, da je ne-prostor! Hardt in Negri predlagata preobrazbo proizvodnih procesov v »kognitivni obrat«. To pomeni, da dominantni procesi produkcije namenjajo prednost sporazumevanju in sodelovanju, biopolitična proizvodnja pa je nadomestila proizvodno dejavnost. V središču zanimanja sta produkcija in reprodukcija življenja samega. Proizvajanje presežne vrednosti, ki so jo ustvarjali delavci v industriji in tovarnah, je zdaj nadomestila vse bolj nematerialna intelektualna delovna sila, temelječa na komunikaciji, ta pa izkoriščanju podeli neposredno družbeno razsežnost, s tem pa se tovrstno delovno razmerje hkrati vpleta v vsa družbena razmerja. Izkazalo se je, da človeški stiki, interakcije in intelektualno delo – »akumulacija zavesti, tehnologije in znanj« – niso samo osnovna proizvodna sila, temveč ena od najvplivnejših sil v proizvodnji teorije, razlag in pri oblikovanju polj intelektualnega gospostva.

Vprašanje ni, ali so ženske dovolj inteligentne za ubijanje, marveč, ali je zanje (za nas) ključno, da so (smo) lokalizirane kot ne-mesto (Hardtov in Negrijev »ne-prostor«), če naj brez identitete, zgodovine in konteksta dosežemo telesno in epistemološko vidnost. Na kratko, identiteta je razmerje, in ne vnaprej oblikovana kategorija bivanja ali posedovanja, ki bi jo kdo lahko imel. Učinek manjkajoče analize je obravnava identitete kot vnaprej oblikovane kategorije, torej identitete kot navzočnosti ali odsotnosti s prizorišča dogajanja. Nasprotno, identiteta se vselej vzpostavlja znotraj številnih praks in tehnologij. Ali kot je zapisala Karen Barad,⁵² identiteta se vselej oblikuje v intra-akciji, v zaprtem sistemu stratificiranih razmerij, je del rekonfiguracij znanja in praks, ki določajo sodobno filozofijo, umetnost, kulturni aktivizem in teoretske analize.

⁵¹ Prim. Hito Steyerl, »EXPO 2000: A Burgeois Utopia«, v: *Gallery (Dante) Marino Cettina. Future Perspectives*, ur. Marina Gržinić, Galerija Marino Cettina, Umag, 2001, str. 142.

⁵² Prim. Karen Barad, v: Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York in London, 1997.

3. INKARNACIJA IN PREKORAČITEV TEMELJNE FANTAZME



Tanja Ostojić: *Črni kvadrat na belem (kvadratu)*, 2001
Fotografija: Saša Gajin

Na fotografiji z naslovom *Tanja Ostojić: Črni kvadrat na belem (kvadratu)* (fotograf: Saša Gajin), 2001, so črne sramne dlake beograjske umetnice in performerke Tanje Ostojić urejene v obliki »Malevičevega« kvadrata na njeni beli koži/Venerinem gričku. Po Maleviču oblikovani suprematistični sramni vhod, tj. »črni kvadrat« na belem Venerinem gričku Tanje Ostojić, je v času 49. beneškega bienala leta 2001 videl samo Harald Szeemann, direktor bienala,

a še to zgolj zato, da je potrdil, da je ta skriti Malevič »med njenimi nogami« ena od številnih umetnin Beneškega bienala 2001. V prvih dneh bienala se je elegantno oblečena Ostojičeva obnašala kot angel/spremljevalka (oba izraza je uporabila sama) gospoda Szeemanna in se javno razstavljala v njegovi bližini, ves ta čas pa je umetnina, »sramni Malevič«, ostajala diskretno skrita, na osnovi izjav prič pa lahko zatrdim, da je dejansko ostala nedotaknjena.

Feministke so bile besne, ker je Ostojičeva svoje čudovito oblikovano telo razkrila kot objekt; morda so menile, da bi se Tanja Ostojič v prihodnosti le lahko izognila temu, da bi postala objekt transakcij znotraj pokvarjenega umetnostnega trga, umetnostnih ustanov in v razmerju do tiranskih, ali bolje rečeno, vampirskih figur, ki vodijo Institucijo umetnosti. V nasprotju s takšnim – legitimnim, vendar tradicionalno utopičnim – razumevanjem hepeninga/akcije/*tableau vivant* Ostojičeve, njene fotografije in celotne zgodbe, ki jih bere kot pervertirane samo-instrumentalizacije, ki naj bi se nanašale na neko potlačeno travmo/travme med vidnostjo in nevidnostjo ter na razmerje med objektom in subjektom, želim razviti dva pristopa, s katerima želim čimbolj natančno opredelila to resnično pomembno delo.

Prvi pristop je avtentično dejanje prekoračitve fantazme, pri drugem gre za inkarnacijo, oba pa izhajata iz dediščine psihoanalize.⁵³ Črni sramni kvadrat je tudi v močni povezavi z nekim drugim »kvadratom«, s Hitlerjevimi brčicami, s tem pa nedvomno in naravnost meri na določeno fašizacijo odnosov in procesov v sedanjem kontekstu kapitalističnega umetnostnega trga in njegovih institucij, ki se poslužuje vseh in vsakogar, da bi se le lahko nemoteno samoreproduciral.

Oblast se reproducira z opiranjem na obscena zanikana fantazmatska pravila in prakse, ki so v konfliktu z javno vidnimi in propagiranimi dejanji oblasti. Enako velja za institucijo umetnosti, ki jo patološko vzdržuje neka zanikana, čeprav zelo dejavna obscena libidinalna investicija – fantazmatske erotizacije institucije umetnosti. To pomeni, da se institucija umetnosti opira na vsem znano – a vendarle javno zamolčano – obscenost in promiskuitetnost (od seksualnih igric med umetniki in kuratorji ter galeristi pa vse do koruptivnega pritiska trga sodobne umetnosti na program galerij in muzejev). Zato preprosta kritična avantgardna trditev o tem, da je umetnostna institucija – skupaj z vsemi galerijskimi in muzejskimi ustanovami – nedvomno vulgarna, hladna,

⁵³ Prim. Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, London in New York, 1999; in Slavoj Žižek, *The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle, 2000.

manipulativna in skorajda v celoti oropana vsake avre, torej predrzno obscena, ni dovolj.

Tudi če bi nasproti umetnostni instituciji postavili kritiko v obliki krvavega, nasilnega, destruktivnega dogodka, to ne bi bilo dovolj. Dandanes umetnostna institucija, kot sem zapisala v poglavju o derealizaciji, že sama od sebe uprizarja krvave dogodke, katerih namen je obvarovati svoj abstraktni, skorajda »razkužen« položaj in podobo, podobo, ki ji podarja neomejena pooblastila. In kaj nam preostane?

Ena od možnih strategij je pretirana identifikacija z institucijo oblasti. To pomeni delovanje, ki prav uprizori fantazmatski scenarij, o katerem se sicer nikoli javno ne razpravlja, je pa tam in je celo implicitno samoumeven. Predlagani proces naj bi s pretirano identifikacijo ali uprizoritvijo javno razkazal prav tisto, kar vsi vemo, o čemer pa nihče ne govori javno. Še več, takšno dejanje pretirane identifikacije se, po Lacanu in prek Žižka, ki ga je nenadoma privlekel na dan, imenuje dejanje prekoračitve temeljne fantazme. Ostojičeva je uprizorila natanko takšno dejanje. Dejanje prekoračitve temeljne fantazme je s svojimi javni nastopi – kot izzivalno strategijo v osemdesetih letih 20. stoletja – uporabljala tudi skupina Laibach. Skupini je z vztrajanjem pri dobesednem ponavljanju totalitarnega rituala uspelo na javnem mestu uprizoriti skriti fantazmatski scenarij socialističnega totalitarnega rituala.

In nadalje, pomembno je razlikovati med avtentičnim in neavtentičnim dejanjem prekoračitve temeljne fantazme (Žižek recimo v navezavi na Alaina Badiouja vztraja pri tem). Neavtentična prekoračitev temeljne fantazme namreč še bolj zamrači in prikrije sledove praznine, vrzeli, okrog katere gravitira oblast. Vztrajanje pri tej razliki in zlasti pri avtentičnosti dejanja pomeni, da v vsaki konkretni pre-razporeditvi oblasti in njenih institucij vendarle obstaja občutljivo vozlišče, točka, ki jasno kaže, od kod govorimo in kje v resnici stojimo.

Z mojega zornega kota sta pri Laibachu to nedvomno globoko razmerje in zakoreninjeni položaj njegove glasbe znotraj industrijskega glasbenega gibanja osemdesetih let, tega najradikalnejšega in najavantgardnejšega izuma rock 'n' rolla; to je točka Laibachove absolutne radikalnosti, in ne, kot bi bilo mogoče napačno razumeti, povezava dobesednega ponavljanja totalitarnega rituala z nekakšnim populističnim (in pozor, nisem napisala popularnim!) glasbenim gibanjem – to bi imelo za posledico zgolj podvojitve zakritja totalitaristične vrzeli, okrog katere se je sukala socialistični sistem. To je pomembna razlika, saj danes deluje veliko podobnih glasbenih skupin, ki menijo, da je dovolj, če se

zatečajo h gesti ponavljanja, potem pa bo tako ali tako vse steklo samo od sebe.

Pri Tanji Ostojic je to – pod njenimi izbranimi in erotično/koketno stiliziranimi oblačili, ki so bila izdelana prav za potrebe beneškega hepeninga – natanko sramni Malevič, črni kvadrat, ki je tako rekoč utelešen na topološkem mestu, in ne nekakšen »tapetni, plakatni Malevič«. Zapišem lahko, da je realna vrzel oblasti umetniške institucije prav med nogami Ostojičeve prejela edini možni videz, videz obscenosti v mesu in krvi. Tako imenovano občutljivo vozlišče v današnji umetnosti je kanibalistični odnos kapitalistične institucije umetnosti, ki je abstrahirala (dobesedno pojedla) vse in vsakogar, samo da bi spodobno preživela. Malevič, kot vemo, pa stoji na začetku institucije moderne umetnosti, ki je v celoti evakuirala/zabrisala/abstrahirala lastne pogoje (ne) možnosti in s tem Malevičevo (rusko) zgodovinsko tradicijo. Če naj na novo artikuliramo način, kako naj se danes to realno/nemogoče jedro radikalno uprizori v polju reprezentacije, je to mogoče, kot bi dejal Žižek, zgolj kot tropološka, jaz pa bom dodala in kot topološka inkarnacija. Kaj pa je drugega *Črni kvadrat na belem (kvadratu)*/Venerinem gričku Ostojičeve kot tropološka inkarnacija na topološkem mestu! Meseno (in -carne), v krvi in mesu torej, obsceno utelešenje popolne evakuacije pogojev (ne)možnosti kapitalistične institucije sodobne umetnosti.

II. KAPITALIZEM KOT KANIBALIZEM IN ZGODOVINA

INSTITUCIJA UMETNOSTI IN KANIBALIZEM SISTEMA

Danes je opazen čedalje večji razcvet, tako rekoč pravcati izbruh muzejev. Svetovni arhitekti se potegujejo za sanjske vsote denarja, za kapital, ki ga mestni sveti, državne ustanove ter različni skladi v Zahodni Evropi in Ameriki namenjajo za véliki posel tretjega tisočletja; vse to se dogaja od Teksasa do Bostona, od Helsinkov do Berlina. Ves ta denar je namenjen gradnji novih in obnovi obstoječih umetniških muzejev. V srcu Berlina, na tako imenovanem berlinskem otoku, so leta 2000 začeli temeljito prenovo petih muzejev; ocene stroškov projekta se sučejo okrog 200 milijonov nemških mark. Sodeč po različnih poročilih, še nikoli ni prišlo do gradnje tolikšnega števila muzejev in galerij, kaj šele s tako veliko denarno podporo. Zmagoslavje muzeja je realno, zato je ustrezno, da se danes ne sprašujemo, ali sodobna umetnost sploh potrebuje muzeje, marveč zadevo obrnemo in se vprašamo: ali zahodni muzej moderne umetnosti sploh še potrebuje umetnost?

In naprej, kako to učinkuje na uveljavljene parametre muzeja in ali jih morda spodkopava? Muzeji spadajo med strukture, ki so institucionalizirale procese v umetnosti in kulturi, saj so omogočili, da o umetnosti razmišljamo kot o instituciji. Gre za javno sfero potreb po umetnosti, njene produkcije in porabe, ki so jo uravnavali in institucionalizirali prav muzeji. Muzeji so institucije, ki so kodirale in strukturirale umetnost modernega sveta. Pri tem moramo prepoznati spremenjene odnose moči ter nove notranje dejavnike in sile, ki delujejo znotraj te iste institucije Umetnosti. Umetniško občinstvo se je danes spremenilo iz *res nullius*, iz nečesa, kar ne pripada nikomur, v *res publica*, javno zadevo, ki jo je treba upoštevati pri vsaki resni analizi moderne umetnosti. Ne samo zaradi nove, turistične logike delovanja muzejev, temveč tudi zaradi nove umetniške produkcije na spreminjajočem se (lokalnem) zemljevidu Evrope, Azije, Afrike ... Muzeji in institucije Umetnosti morajo zrcaliti nastanek novih razmerij moči med urbano periferijo, centrom in institucijami.

Vprašanje, ali sodobna umetnost sploh še potrebuje muzeje, bi morda utegnilo namigovati, da je nemara nastopil čas za premostitev prepada med umetnostjo in življenjem, za prehod Umetnosti kot institucije moči na neposredna in realna trdna tla. Toda kot že veste, tam zunaj, zunaj pokvarjenih »umetniških institucij«, ni avtentične, nedotaknjene življenjske stvarnosti! Celo skupnost sama je institucija razmerij, stratificirane moči in dinamike. Institucija

moderne umetnosti, skupaj s celotnim spektrom moči in hierarhičnih razmerij, ki jo sestavljajo in katera uteleša, kaže nekaj več: da naše zgodovinske ideje o tem, kako konstruirati muzej, v srečanju s tem novim položajem razvidno izginjajo.

Mar to pomeni smrt muzeja, kot jo je predlagala poststrukturalistična teorija? Ne! Nasprotno, to je, podobno kot je o koncu subjekta izjavil Peter Weibel (da ne gre za smrt subjekta, marveč za konec zgodovinske definicije subjekta!), konec zgodovinske definicije muzeja! Na ta sklep o definiciji (ki nima nič opraviti s koncem muzeja, ki bo, kot se zdi, v resnici živel večno) je treba gledati v kontekstu kompleksne skupine komplementarnih nasprotij: nasprotij med stvarnostjo in njeno fantazmatsko oporo, med zakonom in njegovo inherentno transgresijo.⁵⁴

Izjavila sem, da je treba na ta sklep o definiciji današnjega muzeja gledati tudi v kontekstu razmerja med stvarnostjo in njeno fantazmatsko oporo. Fantazmatska opora ali scenarij je konstrukcija fantazij ali, preprosteje rečeno, misli o različnih situacijah, razmerjih itn., ki njemu/njej ali pa stvari, objektu, obravnavani témi pomagajo, da se upirajo, da nespremenjeni preživijo v tako imenovani vsakdanji stvarnosti. On/ona ne fantazira o objektu, razmerjih ... zato, da bi jim ubežal/a, temveč zato, da bi jih ohranil/a. S tem ko se v stvarnosti ohranijo nespremenjeni, v obliki fantazmatskih scenarijev ali misli, preprosto onemogočajo prehod k resnični akciji in spremembi.

V tem je moč fantazmatskega scenarija ali konstrukcije. Fantazmatski scenarij nima nič opraviti s fantastičnim ali nestvarnim; čeprav je konstrukcija oziroma scenarij, je še kako snoven. Fantazmatski scenarij premore moč, s katero onemogoča akcijo in ohranja – podpira – situacijo, kakršna je v stvarnosti, nespremenjeno, in to občutno učinkoviteje kot vsa tako imenovana trdna materialna dejstva, ki so navzoča in dejavna v tej isti stvarnosti.

Zdaj pa nazaj k izjavi, da smo danes priča koncu zgodovinske definicije muzeja; vidimo – in na tem mestu se sklicujem na Weibla – premik od umetniškega dela, osredotočenega na avtorja in objekt, k delu, osredotočenem na opazovalca in strojne operacije. Vprašanje se ne nanaša na stroj, marveč na logiko stroja, ki se je premestila v umetniško delo. Tu lahko odkrijemo spremembo v zgodovinski definiciji muzeja. Nova prvina, ki se zdi ključna, je

⁵⁴ Prim. Peter Weibel, »Ways of Contextualisation«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers, Jan van Eyck Akademie in De Balie, Maastricht in Amsterdam, 1993.

tudi arteficialnost percepcije in pozicioniranja, ki je povezana s fikcionalizacijo zgodovine. Muzej je dolgo veljal za »naravno« mesto ter se ohranjal v lokalnosti svojega okolja in kontinuiteti, toda z novimi projekti in v medije usmerjenimi umetniškimi deli, ki vključujejo javno kot svojo temeljno prvino, izkušamo in prepoznavamo umetno družbeno konstrukcijo mesta umetnosti. Muzej je podaljšek, vendar umeten podaljšek umetnosti!

Trdimo lahko, da je dandanes moč zahodnega muzeja moderne umetnosti realna, toda če analize utemeljimo izključno na tej predpostavki, ne moremo naprej. Rada bi povedala samo to, da univerzuma muzeja ne moremo zapopasti, če ga razumemo zgolj kot sredstvo neposredne socialne kritike ... tako kot je ponavljajoča se frazeologija o muzeju kot umetniški instituciji, ki je soodgovorna za distribucijo in reprodukcijo moči kapitala, dejstvo, ki mu pritrjujejo celo ljudje, ki vodijo muzeje. Predlagam, da razmislimo o fantazmatskem univerzumu, ne zgolj z neposredno kritiko, temveč strogo teoretsko (z opiranjem na filozofijo, psihoanalizo ter umetnostno teorijo in zgodovino), da se torej ozremo po fantazmatskem scenariju,⁵⁵ ki uravnava zdajšnji položaj muzeja, njegovo zgodovinsko moč in oblastniška razmerja znotraj Umetnosti, razumljene kot institucija, vse to z namenom, da bi prišli do morebitnega produktivnega sklepa. Spremeniti moramo način gledanja na stvari.

Torej lahko rečemo, da je muzej leta 2000 namesto spektralne moči – to so pripisovali muzejem v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko je vzniknila ideja o revoluciji v muzeju in se je moral ta soočiti s simboličnim uničenjem, ki mu je vtisnil nekakšno spektralno moč (neuničljivo tudi v primeru njegovega morebitnega uničenja) – z nenehnim uveljavljanjem svoje realne moči vsekakor vulgaren, hladen, manipulativen in skorajda brez vsake avre. Današnji muzej se še kako zaveda svoje finančne, ekonomske in simbolne moči – to velja vsaj za muzeje (moderne) umetnosti iz zahodnega sveta (Severne Amerike, Japonske ...) –, kar se pokaže, če pomislimo na milijone, ki jih razviti zahodni svet vlaga v reorganizacijo, gradnjo in obnovo muzejev.

V sedemdesetih letih je muzej s svojimi zgodovinskimi in kronološkimi klasifikacijami ter z razvijanjem zamisli o nenehnem napredku v obliki slogov in trendov v umetnosti in kulturi veljal za grožnjo umetniški skupnosti. Muzej je veljal za mesto moči in omejitev, ki so vladale na tem področju ter silovito provocirale svet konceptualne in neoavantgardistične umetnosti k

55

Prim. Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, London, 1997.

njegovemu spodkopavanju. Novi položaj, ki je nastal v devetdesetih letih, ko je muzej vidno, transparentno uveljavljal svojo moč ter razkazoval povezanost s kapitalom, denarjem in arhitekturo, je proces, ki ga je mogoče opisati kot realizacijo, izvajanje prevladujoče fantazme sedemdesetih let! Ta položaj je veliko bolj učinkovit in ogrožajoč za družbeni in simbolični kontekst umetnosti, razumljene kot Institucija, kot pa spektralna moč muzejev v sedemdesetih letih.

Ne smemo pozabiti, da nova muzejska struktura grozi umetnosti prav s tem, ko neposredno in brutalno deluje v realnem umetnosti in družbene Institucije. Po svoje je ta neposrednost tudi cinična gesta: kot da muzej daje videti umetniškemu svetu natanko tisto, o čemer je ta dolga desetletja haluciniral – in zdaj se dozdeva, da je to najučinkovitejši način, kako pohabiti umetniški svet. Konstruktivna diverzija ali sabotaza muzeja kot institucije moči preprosto ni možna, ker tudi usklajena mednarodna akcija, ki je utemeljena na solidarnosti, usmerjeni proti Umetnosti, razumljeni kot Institucija, ni možna.

Splošno znano je, da je imel ready-made, ki se je pojavil na začetku minulega stoletja, za posledico to, da je sistem galerij in muzejev spremenil modalitete umetniške funkcije. Pred pojavom ready-made del so bile vse prvine umetniškega dela inherentne materialu, s katerim je bilo delo uresničeno. Čeprav so umetniki lahko imeli predstave o normah in vrednotah, te zunanje prvine niso bile del umetniškega dela. To je razlog, zakaj je bilo mogoče umetniško delo, ki je bilo zasnovano kot umetniško delo, kot takšno prepoznati tudi iz umetniškega konteksta. Nasprotno pa vsebina pri ready-made delih ni objekt, marveč njegov kontekst, to je umetniška galerija ali muzej. Lahko bi rekli, da je kontekst vsebina ready-made del in da je s tem objekt takšnega dela sám galerijski sistem.⁵⁶ Toda veliko pomembnejše je, da je pojav, rojstvo ready-made del omogočil galerijam in muzejem prevzeti monopol nad ocenjevanjem umetniškega dela v družbi. Pravzaprav dejstvo, da je bil ready-made sprejet kot umetniško delo, odprto kaže na arbitrarnost, s katero operirajo galerijski sistem in muzeji pri opredeljevanju umetniškega dela. Lahko bi dejali, da je dejstvo, da je bil ready-made sprejet za umetniško delo, najčistejše znamenje resnične družbene moči galerijskega sistema in muzejev. Vse od tega trenutka se to razmerje ni več spreminjalo.

Naslednje, česar se moramo lotiti, je, da se pri tej premestitvi iz stvarnosti

⁵⁶ Prim. Goran Djordjević, v: Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-avant-garde*, edition Selene v sodelovanju s Springerin, Dunaj, 2000.

v fantazmatski univerzum spremeni status ovire: v sedemdesetih letih je/je bila ovira inherentna (razmerje med muzejem in neoavantgardističnim gibanjem v umetnosti preprosto ne/ni obstaja/lo). V drugi polovici devetdesetih let se je ta inherentna nemožnost pozunanjala v pozitivno oviro, ki od zunaj preprečuje njeno aktualizacijo: danes na zgodovino, napredek, kronološki čas gledamo *antizgodovinsko*. Ta premik od inherentne nemožnosti k zunanji oviri je natanko definicija fantazme in fantazmatske objektivne pozicije, pri kateri inherentna mrtva točka dobi pozitivno eksistenco! Ahistorične razstave, prelamljanje s slogi, trendi, klasifikacijami itn., vse to nosi v sebi implikacijo, da bo razmerje takoj, ko se bomo znebili teh ovir, steklo gladko. Muzej je predstavljen kot institucija, samonanašajoč se zgodovinski pojav, ki z lastnimi sredstvi preučuje svoje funkcije in možnosti v kontekstu današnje multimedijske družbe. Ko se vsa kronologija in zgodovinski koncepti razblinijo, je preurejanje muzeja in galerijskega prostora prepuščeno kustosovi genialnosti in okusu; ta sta razumljena kot možnost objektivnega naključnega kolektivnega spomina (katerega kolektiva?, katerega spomina?) v podobah in prostoru. Toda takšna muzejska struktura ni nič manj halucinatorna in nič manj spektralizacija fantazmatskega scenarija moči umetniške institucije iz preteklosti.

Če so tradicionalne akcije muzejev maskirale svojo strukturo moči, ki se je v sedemdesetih letih ohranjala izključno kot fantazmatska spektralna entiteta, današnji muzej počne prav nasprotno: ne uničuje sebe, marveč svojo fantazmatsko podobo. V nasprotju s sedemdesetimi leti, ko je bil muzej deležen segregacije in je preživel kot spektralna entiteta, se dozdeva, da je muzej v osemdesetih in devetdesetih letih preživel in še živi po zaslugi žrtvovanja, po zaslugi uničevanja svoje fantazmatske opore. Ali pač? Muzej odprto prevzema nase vlogo tistega, kar je mogoče, sklicujoč se na Žižka, poimenovati hudič transparentnosti, toda paradoks samorazkrinkanja in samotransparence nam pove, da ga prav ta transparenca dela še zagonetnejšega. Umetniška skupnost misli – ker tega ne želi sprejeti –, da se mora za hladno manipulativno površino skrivati nekaj drugega!

Oglejmo si prvi primer in se zlagoma znova premaknimo proti VZHODU. Vzhod pomeni Vzhodno Evropo, razumljeno kot mentalna, zgodovinska, kulturna in produktivna paradigma ter kot spektralni in fantazmatski kontrapunkt oziroma skrita stran nove Združene Evrope.

Ker se moram kot teoretičarka nanašati na ustrezen kontekst lastnega življenja in dela, bo prvi primer analiza razstave 2000+ARTEAST COLLECTION, ki je bila prikazana v na novo pridobljenih, a še ne obnovljenih

prostorih Muzeja moderne umetnosti v Ljubljani, to je Moderne galerije na Metelkovi ulici v Ljubljani (zbirka je bila na ogled od 25. junija do 30. avgusta 2000). Zbirka je bila vzporednica nekemu drugemu dogodku, *Manifesti 2000*, ki je bila sočasno, od 24. junija do 24. septembra 2000, na ogled na več lokacijah v Ljubljani. Čeprav sta bila oba projekta na ogled v istem mestu, se zdi, kot da nimata ničesar skupnega – če ne štejemo, da je šlo v obeh primerih za moderno umetnost in da je med njima vladalo močno rivalstvo, ki se je implicitno kazalo v pričakovanih vprašanjih o tem, katera razstava je boljša, pomembnejša in zlasti manj draga za mednarodno in nacionalno umetniško skupnost. Na to vprašanje moram odgovoriti, kot bi dejal Žižek, v stalinistični maniri: obe sta slabši! (Toda o *Manifesti 2000* nekaj več pozneje.)

K sreči sem se spravila k pisanju te razprave prav v času, ko sta bila v Ljubljani na ogled ta pomembna projekta, projekta, ki sta pomembna za celotno strukturo prostora moderne umetnosti nove Evrope in njenih institucij. Torej je ukvarjanje s takšno analizo konceptualna, teoretska, skorajda politična odločitev.

Proces snovanja 2000 + ARTEAST COLLECTION je temeljil na zamisli o dialogu med Vzhodno in Zahodno Evropo; šlo je za umetniška dela, ki pokrivajo obdobje od šestdesetih let do današnjega dne, s poudarkom na delih iz Vzhodne Evrope in tako imenovanem konceptualnem obdobju.

Prvi moment, povezan z zbiranjem odličnih umetniških del z Vzhoda Evrope na enem mestu, se nanaša na metodo, na osnovi katere so nekatera dela postala del te zbirke; lahko bi dejali, da so bile cene, ki jih je galerija ponudila za nekatera dela, neverjetno nizke, že skorajda smešne, sploh če upoštevamo, da gre za dela z zgodovinsko preteklostjo/sedanostjo. Ali če se izrazim natančneje: kar zadeva vključevanje nekaterih del v zbirko, je bil položaj zamegljen, zlasti ko je šlo za plačilo in regulacijo razstavljanja umetniških del. To početje je bilo pozneje legitimirano s frazo, ki jo je bilo zaslediti v programskem lističu, natisnjem ob razstavi, v katerem najdemo naslednjo razlago: umetnikom bodo povrnili stroške v naslednjih letih, če se bodo njihova dela v resnici uvrstila v zbirko (če se to ne bo zgodilo, jim bodo dela vrnila po razstavi). Moderna galerija zelo dobro ve, kaj počne, vsaj tedaj, ko zbira umetniška dela iz Vzhodne Evrope, in ne umetniška dela iz tako imenovane diaspore. Ali če se izrazim bolj odkrito: le kdo si lahko privošči odvetnika! Gesta, torej koncept zbirke, se torej ne ujema povsem s predstavo o resnično etičnem delovanju. Tako bo muzej še naprej deloval v fantazmatskem scenariju umetniške skupnosti, skupaj z željo po resnično etičnem delovanju kustosov. Ne govorim kot odvetnica ali policistka, na tem mestu preprosto

skušam identificirati nevidni model v ozadju zbirke, ki bi utegnil v umetniških institucijah uveljaviti nevaren vzorec konstituiranja umetniške institucije ter metodo sestavljanja zbirk sodobne in moderne umetnosti v Vzhodni Evropi tretjega tisočletja.

Muzej je ujet na mrtvi točki; sledi perverzному scenariju neposredno uprizorjene fantazme. Kar je bila prej zgolj domneva, se zdaj neposredno uresničuje. Kar se je v sedemdesetih letih zgolj nakazovalo, je zdaj »postalo že téma« (Žižek) – moč institucije, relokacija umetniških del, njihova premestitev. V 2000+ARTEAST COLLECTION se srečamo z najčistejšo obliko te neposredne transgresije, tega neposrednega uprizarjanja perverznih fantazem. Kaj je spektralna fantazma avtoritete umetniške institucije? To, da je že v zametkih konstituiranja vsakega muzeja in njegove zbirke nekaj brutalnega in vulgarnega. Podobno kot v primeru zadnjega kanibala je mogoče vprašanje, kdaj pojéš zadnjega in tako očistiš svojo vas kanibalov, nadomestiti z vprašanjem, kdaj »odtujíš« zadnje umetniško delo z namenom vzpostavitve zbirke. To je razlog, da lahko domnevni subverzivni naboj zbirke postavimo pod vprašaj.

Naredimo še en ovinek ter si oglejmo tako imenovano (a)historično pozicioniranje muzeja in pripovedi, ki ga zrcalijo. Moja naslednja teza se glasi, da prav krožna oblika takšne pripovedi neposredno dela vidno krožnost (a) historičnega muzejskega procesa. Ključna sestavina metamorfnega muzejskega univerzuma je določena fraza, označevalska veriga, resonirajoča kot Realno, ki vztraja in se nenehno vrača. Pri tem lahko identificiramo, kot je storil Slavoj Žižek pri povsem drugačni zgodbi, nekakšno temeljno formulo, ki se zadržuje v času in zarezuje vanj.⁵⁷

V sedemdesetih letih je Harald Szeemann oblikoval zamisel o odprtem muzeju; prišlo je do poskusov, ki naj bi dosegli, da bi bila družbena nasprotja vidna tudi v muzeju. To bi posledično pomenilo osvoboditev umetnosti od njene obsojenosti na muzej, in sicer s tem, da bi jo vnovič povezali z zunanjim svetom. Formula, ki sem jo identificirala, se potemtakem lahko glasi: *Umetnost se mora prebuditi, muzeji so zapori!*

V osemdesetih letih je Harald Szeemann izjavil: *Muzej je hiša umetnosti!*⁵⁸

⁵⁷ Prim. Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle, 2000.

⁵⁸ Izjava Haralda Szeemanna v pogovoru z Rob de Graaf in Antje von Graevenitz v: *Archis*, 1988.

Še več, trdil je, da je »umetnost krhka, alternativa vsemu tistemu v naši družbi, kar je vpreženo v porabo in reprodukcijo ... zato je treba umetnost varovati – in muzej je pravo mesto za to. Muzej ni to, kar se zdi, da je – muzej potemtakem ni zapor!«⁵⁹

Krilatica devetdesetih let in začetka novega tisočletja se glasi: *Ali moderna umetnost sploh še potrebuje muzeje?* Vprašanje namreč retorično razglašava morebitno smrt obscene očetovske figure – muzeja – v umetnosti.

Na kratko, ta krožnost temelji na nezmožnosti muzeja, da bi našel samega sebe, svojo ustrezno pozicijo. Sprva institucijo pesti neko vztrajno sporočilo (simptom), ki jo bombardira od zunaj, toda nato se zdi, kot da bi bil muzej lahko zmožen razumeti to sporočilo kot svoje lastno. Vprašanje – »ali moderna umetnost sploh še potrebuje muzej« – je mogoče brati kot izjavo o kastraciji: »oče« je vselej že mrtev, kastriran – tu ni užitka Drugega; obljuba fantazme je past. To je razlog, kot poudarja Žižek, zakaj je figura kastriranega očeta figura pretirano bohotnega očeta; podobno je s figuro muzeja v današnjem času. Muzeji sodobne umetnosti so že s stališča fasade in zunanosti tako obilno opremljeni z bohotno, pretirano arhitekturo, da skorajda ni nujno vstopiti v njihovo notranjost; dovolj jih je videti od zunaj!

Vrnimo se k izhodišču, le da tokrat z drugega zornega kota: muzej osemdesetih let je bil hiša umetnosti, v devetdesetih letih pa je obsceni muzej, ki povsem nezakrinkano razkriva vso svojo moč. Na ta pola je mogoče gledati kot na, prvič, »zaščitniški muzej«, in drugič, kot na obsceni, avtoritarni, oblastniški muzej. Oba pola je mogoče na novo formulirati kot videz nasproti stvarnosti, v preteklosti zaščitniška institucija nasproti Realnemu, s pretirano veliko oblasti obdarjenemu muzeju današnjega dne, ki je postal zelo oblastniško transparenten, tako transparenten, da je v svoji vidnosti povsem obscen. Toda čeprav takšna polarizacija pove marsikaj o muzeju kot spektralni figuri in njeni povsem umetni naravi, izzveni ponarejeno.

Ključno je razumevanje, da tukaj nimamo opraviti z nasprotjem med videzom zaščitniškega muzeja in kruto stvarnostjo mogočne institucije moderne umetnosti devetdesetih let, ki postane vidna, ko demistificiramo njeno pojavnost. Takšen mogočniški muzej še zdaleč ni Realno pod spoštovanje vzbujajočim zaščitniškim videzom, marveč je že sam uprizoritev fantazme,

⁵⁹ Prim. Debora Meijers, »The Museum and the A-Historical Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers, Jan van Eyck Akademie in De Balie, Maastricht in Amsterdam, 1993.

ki deluje kot varovalni ščit. Obe instituciji, tako muzej osemdesetih kot muzej devetdesetih let, suspendirata napore simbolnega Zakona/prepovedi, katere funkcija je vpeljati umetnost v svet družbene stvarnosti. Oba muzeja sta nasprotje med Imaginarnim in Realnim; muzej osemdesetih let je zaščitnik imaginarne varnosti, medtem ko je muzej devetdesetih let (spomnimo se primera Moderne galerije) znak skorajda nezakonitega prisvajalnega nasilja.

Obe stanji muzeja, imaginarno in realno, sta, kot ob nekem povsem drugem primeru to razlago uporablja Žižek, tisto, kar ostane, ko razpade očetovska simbolna avtoriteta. (Manjka pa muzej kot nosilec simbolne avtoritete, očetovega Imena!) To, kar dobimo, so čudno derealizirani muzeji, slepi muzejski mehanizmi, ki delujejo nemudoma, brez zamika.

Vrnimo se k 2000 + ARTEAST COLLECTION. Drugi moment je skrajno simptomatičen: v zbirko-razstavo se ni uvrstil niti en slovenski umetnik, vanjo ni bila uvrščena niti skupina OHO, ki velja za trdno jedro in obenem edino konceptualno dejavnost šestdesetih let v Sloveniji. To je toliko bolj pro-blematično, če vemo, da konceptualistično gibanje z Vzhoda, kot trdijo pred-stavniki muzeja, predstavlja jedro projekta 2000+ARTEAST COLLECTION. Paradoksalno, kajti projekt 2000+ARTEAST COLLECTION ni nastajal kot nacionalna razstava, zbirko so pripravljali prav za mednarodno občinstvo, pri čemer so računali z občinstvom *Manifeste 2000* v Ljubljani. 2000+ARTEAST COLLECTION je v celoti zatajila slovenski del, *de facto* je eliminirala domačo produkcijo od šestdesetih let naprej. Pri tem pač ne moremo upoštevati izgovora, češ da je tako zaradi morebitnih težav s slovenskim nacionalnim prostorom, ki naj bi lažje »pogoltnil« zbirko, v kateri ne bi bilo izbora lokalnih umetnikov.

Notranji prostor je bil v imenu čiste oblastniške moči institucije v celoti izključen, tako da je zbirka ponudila na ogled abstraktno dejavnost, ki se ni niti dotaknila nacionalnega prostora. Z zornega kota Moderne galerije je ta uprizorjena fantazma, konstruirana kot povsem aseptična mednarodna predstavitev, zavarovala muzej in njegove uslužbenke odprtih konfliktov v nacionalnem prostoru, vendar lahko obenem zatrdimo, da je muzeju podelila moč v mednarodnem kontekstu. Ta zlohoten položaj bo moral v prihodnosti generirati konceptualno razstavo z razvidnimi formalnimi regulacijami, kar zadeva lastnino in refleksijo lokalnega prostora, ki bo presešla zdajšnje simbolno in realno nezakonito stanje znotraj tako abstraktno in razosebljene situacije.

Na vse to lahko pogledamo tudi z drugega zornega kota: razstava je

nekakšen strukturiran tekst, čista izjava, in če je nekdo zmožen takšnega dejanja, brisanja celotne notranje produkcije, zakaj smo torej tako zaskrbljeni, ko pišemo analizo tega dejanja?

Bolj splošen sklep bi se glasil, da muzej tretjega tisočletja ne pomeni situacije, ki bi bila v nasprotju z virtualiziranim svetom muzejev v vseh njihovih abstrahiranih različicah. Nasprotno, muzej tretjega tisočletja se kaže kot abstraktna kategorija, brez kakršnegakoli problematičnega pretiravanja, brez žrtev. Zavračanje produktivnega sklepa (ta bi v primeru Moderne galerije impliciral izbor umetnikov iz slovenskega prostora in konteksta) pomeni zavračanje soočenja s smrtnostjo muzeja samega!

V tem primeru nimamo opraviti s simbolnim zakrivanjem travmatskega Realnega konteksta. Nasprotno, podobe in dejanja popolne katastrofe še zdaleč ne ponujajo dostopa do Realnega, marveč delujejo kot varovalni ščit proti Realnemu muzeja ter njegovemu abstraktnemu in strogo razosebljenemu položaju.

To je razlog, zakaj je akcijo Aleksandra Brenerja, ki jo je izpeljal na *Manifesti 2000* v Ljubljani, mogoče razumeti kot nekaj, kar presega zgolj barbarsko dejanje. Ker marsikdo ni bil navzoč, ko se je zgodila, bom najprej skušala podati njeno interpretacijo.

Kakšna je bila torej akcija ruskega umetnika Aleksandra Brenerja, ki jo je ob pomoči partnerke Barbare Schurz izpeljal na *Manifesti 2000*? (*Manifesta* se razglša za bienale moderne umetnosti Nove Evrope.) Dan pred uradnim odprtjem *Manifeste 2000* je v eni od velikih dvoran Cankarjevega doma v Ljubljani potekala tiskovna konferenca. Kakih deset ljudi iz organizacijskega jedra *Manifeste* – kustosi *Manifeste*, direktor Cankarjevega doma, predsednik nacionalnega odbora *Manifeste* in drugi – se je posedlo pred občinstvo, se predstavilo in se namenilo odgovarjati na vprašanja iz občinstva. Tedaj se je Aleksander Brener lotil akcije. Po ogromnem projekcijskem zaslonu, razpetem za mizo, okrog katere so sedeli glavni prireditelji *Manifeste*, je začel pisati besede in stavke, kot je: Liberalni služabniki globalnega kapitalizma, odjebite itn. Čez čas se je prestavil pred veliko konferenčno mizo in ob pomoči Barbare Schurz, ki je delila njuno pisno izjavo, poslikal in delno uničil mizo. Nato je legel nanjo in čakal, da varnostniki Cankarjevega doma, ki so že odpeljali kričečo Barbaro Schurz, pridejo še ponj.

Kaj je bilo najbolj izstopajoče v akciji Aleksandra Brenerja na tiskovni konferenci *Manifeste 2000* v Ljubljani? Pretrgal je z inherentno transgresijo, ki velja za zmožnost sklepanja kompromisov z institucijo: Brener je postavil

v ospredje akcijo!

Aleksander Brener in Barbara Schurz sta napadla *Manifesto* v notranjosti Cankarjevega doma, v notranjosti ustanove, ki je bila v njenem jedru. Cankarjev dom je odločujoči prostor in dejavnik uradne slovenske kulture; Cankarjev dom je simbol središča, okrog katerega se odvijajo najpomembnejši kulturni, politični, a tudi kulturno-ekonomski dogodki v mestu. V nasprotju z izmuzljivo spektralno navzočnostjo občinstva, ki je skušalo z vprašanji spodkopati in razjasniti položaj te mednarodne razstave (Belorusi so vljudno vprašali, kje naj bi bile meje te Nove Evrope, in prejeli odgovor, ki je bil skorajda posmehljiv – nekaj v smislu, dajte no, ne težite nam, kustosom, pač nismo imeli časa, da bi hodili vsepovsod ...), je Brener deloval neposredno, verbalno in fizično. Za sklep akcije je izbral neposredno udobje in manipulacijo s seboj. Legel je in čakal.

Aleksander Brener ni deloval kot resnično nevarna entiteta, niti kot povsem resna figura in avtoriteta: bil je hiperaktiven, pretiran, skorajda absurden in melodramatičen. Potem ko je delno uničil mizo prirediteljev tiskovne konference, je preprosto legel nanjo, kot bi bil na plaži, in čakal na varnostnike. Ko so ti iz dvorane vodili njegovo partnerko, je samo kričal njeno ime, kot v kakem skrajno melodramatičnem hollywoodskem filmu.

Kljub temu bi lahko v tem videli najbolj eksakten opis avtoritete, kakršnega smo imeli le redko priložnost videti v tako transparentni obliki. Manifestina tiskovna konferenca je »eksplozirala«, ne pa tudi ritual avtoritete. Ko so varnostniki odpeljali Brenerja, so glavni prireditelji *Manifeste* nemudoma nadaljevali s tiskovno konferenco, ne da bi z eno samo besedo omenili to, kar se je pravkar zgodilo. V tem je mogoče videti, kot bi dejal Žižek, kako težko je učinkovito pretrgati ritual avtoritete, ki vzdržuje videz. Tiskovna konferenca se je celo po nadležnem dogodku nadaljevala, kot da se ne bi zgodilo nič, prav nič, s tem pa se je ohranjal tudi simbolni ritual. Torej ne preseneča, da se je na koncu dogajanje sklenilo z zabavo in ogromnimi količinami hrane; takšen zaključek je bil natanko to, za kar so prireditelji razglašali *Manifesto*, navadna slovesna zdravica in veseljačenje.

Zato je torej mogoče reči, da so se prireditelji in producenti *Manifeste* – prav po zaslugi Brenerjeve akcije in njegovega katastrofičnega scenarija – lahko umaknili v zavetje, utajili Manifestin realni koncept in rezultate ter se s tem v resnici izognili mrtvi točki, antagonizmom, delitvam, abstrakcijam ... nacionalne/mednarodne skupnosti.

Vzemimo drug primer: projekt INTERPOL Jana Ámána in Victorja

Misiana, ki je leta 1996 nastal v stockholmskem Fargfabriken. Mar ne bi bilo mogoče reči, da je grozljivo »nasilje« Olega Kulika, ki se je v galerijskem prostoru obnašal kot pes, že varovalni ščit, katerega fantazmatska dejavnost je prav v tem, da nas obvaruje prave groze – groze pred abstraktnim pozicioniranjem Vzhoda in Zahoda?

Za sklep: prava groza niso vse te dobrohotne ustanove in projekti – *Manifesta*, Fargfabriken in druge –, ki nas varujejo pred sindromi, kot sta Brener in Kulik; niti ne Moderna galerija, ki je v celoti zatajila slovensko umetnost, ker bi utegnila »sprožiti nacionalno vojno« med Muzejem moderne umetnosti – Moderno galerijo, slovenskim nacionalnim prostorom – in avantgardnimi umetniki, marveč prav nasproten položaj. Zares zadušljiva in psihotičnost proizvajajoča izkušnja je v tem, da ta zaščitniška skrb (ki na koncu ščiti zgolj to obsceno izključujočo institucijo) briše vse sledove razlik, (a)historičnega pozicioniranja itn.

Zdaj si nekoliko podrobneje oglejmo analizo projekta *Manifesta* 2000 v Ljubljani. Paradoks je v tem, da so *Manifesto*, ki se je razglašala za čisto dejanje transnacionalne in globalne umetniške vizije, v resnici naročile (in ne nasprotno) slovenska država (vlada in ministrstvo za kulturo) ter najpomembnejše umetnostnomenedžerske in kulturne ustanove v mestu. Kadar je država pretirano birokratska, sama prevzame vlogo galerije in muzejskega sistema. Tako država (prek kodiranega sistema ustanov) narekuje umetniški koncept.⁶⁰

Manifesta je z okrepitevami od zunaj mednarodno legitimirala moč glavnih nacionalnih umetniških in kulturnih institucij v Ljubljani s Cankarjevim domom na čelu. V resnici pa najpomembnejše neodvisne (!) institucije, ki so bile vse od konca sedemdesetih let ključne za konstitucijo paradigme moderne umetniške produkcije v Sloveniji, sploh niso bile vključene v projekt *Manifesta* (Galerija Škuc, Metelkova, Galerija Kapelica (K4)). *Manifesta* je bila uporabljena kot popolna krinka za kodifikacijo ter sprejemanje ponarejenega in abstraktnega internacionalizma v domeni tako imenovanega nacionalnega.

Odobravanje *Manifeste* je bilo namenjeno mednarodni skupnosti, dokazovanju vztrajanja pri schengenskem sporazumu na področju umetnosti in kulture; še več, pokazalo je, da Slovenija lahko v celoti spoštuje dogovorjena pravila igre in se po njih tudi ravna. Schengenski sporazum, ki so ga sredi

⁶⁰ Prim. Goran Djordjević, v: Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed: Eastern Europe, Post-Socialism and the Retro-avant-garde*, edition Selene v sodelovanju s Springerin, Dunaj, 2000.

osemdesetih let sprva podpisali kot ekonomski regulativni akt za Zahodno Evropo, je v devetdesetih letih postal akt Evropske unije, ki prinaša strogo regulativo, predvsem ko gre za omejevanje priseljevanja, omejevanje gibanja »tujcev«, urejanje postopkov v procesu pridobivanja vizumov, prečkanje meja, iskanje političnega zatočišča itn.⁶¹

Slovenija kot država, ki je del prvega vala procesa pridruževanja Evropski uniji, se je zavezala, da bo v celoti spoštovala sporazum. Tako Slovenija leta 2000 nastopa v vlogi *cordon sanitaire*, postala je torej območje, ki naj obvaruje Zahodno Evropo pred epidemijo beguncev in imigrantov (ali kot so sredi septembra javno izjavili predstavniki Rimskokatoliške cerkve, ki so se pritožili, češ, če gre za proces priseljevanje v Zahodno Evropo, bi bila potrebna nadzor in selekcija, ki bi izločila muslimanske priseljence). Tukaj ne gre za nivelizacijo (kot sem verjela v preteklosti), marveč za golo multiplikacijo identitet.

Z *Manifesto* 2000 – v njeni absolutno abstraktni različici – so torej mednarodni multikulturalisti podelili legitimnost notranje razsvetljenim tehnokratom postsocializma (Cankarjev dom itn.) v mednarodnem kontekstu.

Tako stari kot novi muzej – in »novi« muzej v postsocialističnem kontekstu – sta ujeta v ideološko zanko. Muzejeva obramba pred pravo grožnjo je v uprizarjanju krvave, nasilne, destruktivne grožnje z namenom varovanja lastnega abstraktnega, sanitariziranega položaja. To je znak, ki obenem kaže na popolno nedoslednost muzejeve fantazmatske opore. Namesto govora o multipli realnosti, kot je rekel, kdo drug kot Slavoj Žižek, je treba vztrajati pri drugačnem vidiku – pri dejstvu, da je sama fatazmatska opora realnosti muzeja multipla in nedosledna!

Uvedeno Realno perpetuira modernistično dihotomijo umetnosti nasproti realnosti. Če naj spremenimo muzej iz instrumenta represije v instrument kritike, če naj prečkamo svet muzeja od konservacije h konfrontaciji, nam ni treba poustvariti naravnega stanja; raje artikulirajmo umetne intervencije in utirajmo pot naprej.

⁶¹ Glej <http://spjelkavik.priv.no/henning/ifi/schengen/body1.html>.

TEHNOLOGIJE PRENOSA: BIOTEHNOLOGIJA IN PARADIGMA KULTURE

V tem poglavju nadaljujem z analizo logike modela organiziranja razstavnih projektov v kontekstu globalizacije. Najpomembnejši vidik teh projektov, ki operirajo z matrico globalnega sveta, je, da želijo postaviti v središče oziroma podeliti vidnost umetniškim in kulturnim izdelkom, zlasti tistim iz tretjega (Afrika, Srednja in Vzhodna Azija, muslimanske azijske države, Latinska Amerika) in drugega sveta (države nekdanje Vzhodne Evrope). Vsi ti svetovi so uvrščeni na dnevni red sedanjih velikih razstavnih projektov z namenom, da (na temelju posebne selekcije) postanejo vidni v (Zahodni) Evropi in na severnoameriški celini, kjer so bili desetletja (in so še vedno) zunaj središča zanimanja. Pri tem ni pomembna sama vidnost (torej videti ali celo odkriti te daljne, a tudi ne tako daljne, vendar še vedno neznane »svetove«), marveč rekontekstualizacija teh svetov, saj postaja znotraj Imperija prvega kapitalističnega sveta čedalje bolj dostopno in dosegljivo vse, kar je bilo doslej morda zgolj predmet predstav in včasih, vendar zelo redko, tudi zapisov.

Najizrazitejši tovrstni primer organizacije razstav v kontekstu globalnosti je vsekakor leta 2002 predstavljena svetovna razstava sodobne umetnosti Documenta 11 (kustos: Okwui Enwezor). K temu lahko prištejemo tudi nekaj razstav, ki se posvečajo območju Balkana, kot so *V iskanju Balkana* kustosa Petra Weibla in sodelavcev (Neue Galerie, Gradec, 2000), *Kri in med* Harald Szeemanna (Zbirka Essel, Dunaj, 2003) in druge.

Vpeljava Documente 11 kot primera za analizo mi obenem omogoči sistematično refleksijo dogajanja na področju svetovne umetnosti; za bralca te knjige pa to pomeni, da je vsaka naslednja izvedba svetovne razstave hkrati paradigma, ki zahteva natančno analizo. Documenta je žanrska razstava s ponavljajočo se strukturo, ki se nenehno vrača h konceptualizaciji osi med tržiščem, umetnostjo in kapitalom. Toda kot pokaže primerjava med Documento X (obravnavala sem jo v prvem poglavju) in Documento 11, je treba pri analizi obeh upoštevati tudi spreminjajočo se strukturo kapitalizma samega. Ta namreč vsakič znova drugače obarva žanrskost Documente. Documenta 11 je v nasprotju z Documento X – prav po zaslugi premika v interesu globalnega kapitala – postala torišče vprašanj, ki zadevajo drugačno definicijo teritorija

v povezavi s tehnologijo. Oba, in s tem tudi Documenta 11, sta pod vplivom paradigme biotehnologije in znanosti, ki ju obvladujejo raziskave kloniranja in genetična paradigma (kulture).

Zanima me, na osnovi kakšnega postopka izločanja/vključevanja se v razmerju do pojma hegemonije sploh pojavlja ta novi svet? Kot inherentno nujnost sodobnega umetnostnega sistema želim prepoznati tisto, kar se danes kaže zgolj kot gola slučajnost ali trenutek odkritja (razstave so največkrat naslovljene v smislu iskanja tega ali onega), celo kot dejanje čiste velikodušne geste ali kot oblika bližnjega spoznavanja različnih svetov v dobi globalizacije.

Nemudoma lahko predstavim tezo, da je treba model, na osnovi katerega deluje ta, kot ga bom naravnost imenovala, novi imperializem globalnega umetnostnega sistema, iskati drugje. Prvine tega stroja je mogoče najti v znanstvenem diskurzu kloniranja oziroma v viabilnosti (sposobnosti za življenje) – nikogar drugega kot (nedavno poginule) ovce Dolly. Pri tem izhajam iz dveh temeljnih tekstov/knjig/raziskav: iz eseja/raziskave Sarah Franklin *Dollyjino telo: družbeni spol, genetika in novi genski kapital (Dolly's Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital, 2001)*⁶² in iz knjige Donne Haraway *Skromna priča drugega tisočletja (Modest Witness @ Second Millennium, 1997)*.⁶³

Razstave, ki so pripravljene kot projekti nove internacionalizacije tretjega in drugega sveta, kažejo neverjetno viabilnost. Zdi se, da so te razstavne izdaje odkrile, kako vključiti »svet« in sočasno (to je nadvse pomembno) podaljšati svoje lastno življenje. Vključevanje tretjega sveta je v ravnovesju s kulturnimi študijami, medtem ko je drugi svet še naprej na čakalnem seznamu (!) in rezerviran za posebne namene. Umetnost in kultura iz nekdanje Vzhodne Evrope sta namreč prisiljeni čakati, nekako tako, kot če na letališču čakate čarterski let. Preprosto morate čakati, da vas pokličejo, in pri tem morate biti v nenehni pripravljenosti.

Gre za svojevrsten kozmopolitski kontekst modernega sveta, ki je povezan s procesom komodifikacije in v okviru katerega so dela iz tretjega ter drugega sveta na tovrstnih razstavah klonirana. Struktura večine teh razstav je v nekem smislu naslednja: v njihovem jedru so umetniki, ki so (stalen ali na novo

⁶² Prim. Sarah Franklin, »Dolly's Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital«, v: *The Body/Le corps/Der Körper*, ur. Marina Gržinić Mauhler, *Filozofski vestnik*, št. 2/2002, Ljubljana.

⁶³ Prim. Donna Haraway, *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man* © *Meets OncoMouse*, Routledge, London in New York, 1997.

pridružen) del kapitalističnega trga. Drugi umetniki so komodificirani/prisiljeni podpreti te koncepte. Predstavljajo jih v okviru situacije, ki ima naravo replike, in ti umetniki ter njihova dela vselej krožijo okrog središča. Zatrdim lahko, da pri tovrstnih razstavah (denimo Documenta 11), ki vključujejo nov(e) svet(ove), ni mogoče govoriti samo o novem kulturnem kapitalu, temveč tudi o genetični paradigmi sodobne kulture in umetnosti, ki implicira specifično obliko kloniranja in reproduciranja. Razlikovati moramo med različnimi oblikami delovanja umetnostnih/kulturnih »institucij« v času globalizacije in pred njim, torej v predhodnih kapitalističnih obdobjih.

Tukaj znova vidimo uresničitev fantazmatičnega scenarija; kar je nekoč veljalo za oviro, pomanjkljivost (razstave niso vključevale tretjega in drugega sveta, ker je bilo vse pretirano zapleteno, ne dovolj razvito in težko prevedljivo v jezik prvega kapitalističnega sveta), kar je bilo nekoč razumljeno kot inherentna nemožnost, je zdaj pozunanjeno v pozitivno oviro. Ko bodo te ovire, najbrž že kmalu, odstranjene, saj imamo zdaj opravka z antizgodovin-skimi pogledi na zgodovino, napredek in kronološki čas ... bo odnos stekel gladko. Ta globalna struktura sodobnosti ni nič manj halucinatorna in ne prinaša nič manjše spektralizacije fantazmatskega scenarija moči, kot so to počele umetnostne ustanove in njihovi projekti v preteklosti, ko jim ni uspelo obseči nobenega drugega sveta razen prvega. Zato je še kako pomembno, da artikuliramo ne samo ekvivalenco med različnimi boji proti zatiranju, temveč da tudi opravimo akt prekoračitve različnih fantazmatskih tvorb, ki podčrtavajo in vzdržujejo takšne zatiralske odnose.

Najprej si oglejmo, kakšne spremembe so prinesli tako imenovani globalni razstavniki projekti v prvem kapitalističnem svetu. Analizirajmo osnovne premike v naporu, da podelimo vidnost logiki teh premikov.

Pomembno je razumeti, da je bilo za potrebe umetniškega trga na Zahodu in načina, kako ta odločilno uravnava institucijo sodobne umetnosti, izpeljanih nekaj ključnih operacij in povlečenih nekaj ključnih potez, ki so prav temu trgu omogočile, da v ozadju – in zdaj čedalje bolj v ospredju – uravnava dogajanje na področju umetnosti in kulture. Da bi omogočili prodajo posameznih umetniških del, je oblikovanje kapitalističnega umetnostnega trga temeljilo na skrbnem razvijanju porekla – eksaktni genealogiji takšnih umetniških del. Če naj bi opravili to preobrazbo, je bil potreben premik v definiciji kulturnega kapitala, ki zdaj ne pomeni več kulture kot celote, marveč reproduktivno moč (moč, ki pomeni zmožnost, da kaj kapitaliziramo in investiramo) posameznega umetniškega dela. Bodimo pozorni na besedo reproduktivna moč, ki implicira

logiko kloniranja osnovne, začetne entitete. Ta premik je vseboval oblikovanje *eksaktne genealogije* vsakega posameznega umetniškega dela, ki je bilo tako zmožno zastopati večjo kulturno celoto. Tako se je takšno umetniško delo prelevilo v »šablono za kontinuirano produkcijo umetniških del specifičnega tipa«.

Če naj ohranimo v mislih ta učinkoviti konceptualni preobrat, ki ga danes lahko razumemo kot nadvse natančno konceptualno logiko, ki je na delu v prvem kapitalističnem umetnostnem svetu, moramo opozoriti tudi na ključna procesa, ki delujeta v njegovem ozadju in delata njegovo umestitev na sceni ter naložbe znotraj umetniškega trga povsem naravne. To je temeljnega pomena, kajti neštete investicije in artikulacije se morajo navzven kazati kot naravne značilnosti umetniškega dela. Ne samo da si mora posamično umetniško delo, ki je produkt Imperija, če želi postati del umetnostnega trga, »priskrbeti« ustrežno šablono kot sredstvo (re)produkcije, še posebno se moramo zavedati pomembnosti teoretično-kritičnega in interpretativnega »stroja«, ki obsesivno deluje v njegovem ozadju, da bi unikatnemu stilu in njegovemu estetskemu vzorcu podelil genealoško in zgodovinsko moč. Čeprav mi je zoprno kazati na tako imenovana »gola dejstva«, je vedno znova pomembno poudariti to kosubstancialno sovpletenost teorije in teoretičnega, in to ne samo sodobnega, pač pa še bolj akademskega pisanja in interpretiranja, ki s katalogizacijami, taksonomijami in presežno produkcijo knjig nenehno servisira aparat civilizacijskega sorodstva. Končni rezultat je posebna soodvisnost denarja, institucij in kritičnih/teoretskih zapisov, ki danes bolj kot kdajkoli odprto nastopa v svetovni javnosti kot »civilizacijsko sorodstvo«. Mar ni bilo to civilizacijsko sorodstvo leta 2003 preneseno na celotno politično in družbeno področje prvega kapitalističnega sveta, ko se »alianse« oblikujejo v slogu »mi, civilizirani« proti vsem drugim, ki so, kajpada, »barbari«.

Na tem mestu velja še enkrat opozoriti, do katere mere je bilo treba v prvem kapitalističnem svetu spraviti v tek konceptualni aparat v odnosu do umetniških del, da bi se njihova vrednost vzpostavila kot »naravna«. Takšne konceptualne premestitve so v prvem kapitalističnem svetu dejavne že desetletja, saj omogočajo nastanek, razcvet in skrbno selekcijo umetnikov in produkcije ter vlaganje na umetnostni borzi. Posledično je tovrstna diferenciacija omogočila redefinicijo kulturnega konteksta, skupaj z definiranjem nove zgodovinske in umetnostne dediščine. Zdi se, kot da je vse to bilo tukaj tako rekoč od nekdaj in da pri tem ni šlo za umetelne procese.

Novo britansko umetniško sceno je na primer mogoče gledati natanko

v luči tovrstnega razvoja. Ali določneje, ta premik je sinekdohičen, v smislu, kot izraz uporablja Sarah Franklin, saj gre za substanco, ki lahko postane šablona za celoten sodobni nacionalni tip produkcije, kot se je zgodilo tudi v primeru nove švicarske umetniške scene, ki je zaslovela v minulem desetletju. Povedano precizno in z opiranjem na pomembne trditve Franklinove, je torej mogoče novo mlado britansko umetnost (Damien Hirst in drugi) pojmovati ne samo kot novi kulturno-tehnološki asemblaž, temveč skorajda kot novo »vrsto« ali »pasma«. Njen ustroj je, če uporabimo besednjak Franklinove, ki se nanaša na ovco Dolly, diskurzivna formacija, njen stil pa manifestacija zmogljivosti trga-investicij-umetnostnih institucij. Sklicevanje na »pasma« ni nič nenavadnega, kajti »pasma« je pravzaprav britanska iznajdba; morda je zdaj samo napočil čas, da ta model uporabimo tudi v obrnjenem vrstnem redu.

Pomembno je dvoje, prvič, da kapitalizem priskrbi ozadje in teren za pojav premeščenih – razpršenih – kontingentnih političnih, umetniških subjektivitet in umetniških del, in drugič, da s takšno analizo pride na plan prav pomen zahteve po vnovični repolitizaciji gospodarstva in tistega, kar nas tukaj zadeva, umetniškega trga. Navidezna depolitizacija gospodarstva in posledično depolitizacija zahodnega umetniškega trga je v tesni povezavi z načinom, kako se oblikuje, vpliva in učinkuje to, čemur pravim »bratovščina« denarja, institucij ter kritičnih/teoretskih zapisov, ki zdaj bolj kot kdajkoli nastopa kot »civilizacijsko sorodstvo«. V prvem kapitalističnem svetu depolitizacija maskira prav logiko dobička, ki naddoloča vse, tudi najvišje intelektualne »cilje«, v drugem in tretjem svetu pa ukinja možnost ustvarjanja politično relevantnih avtonomnih oblik produkcije in distribucije.

Katera oblika izločanja/vključevanja bo prevladala v določeni konfiguraciji, je odvisno od kontingentnih bojev za prevlado. Ne nameravam se poigravati z možnostjo neskončne substitucije pomena znotraj istega temeljnega polja (ne)možnosti, marveč želim tematizirati predvsem različna strukturna načela te (ne)možnosti.

Zdaj si oglejmo, kaj se dogaja s tako imenovanimi novimi globalnimi razstavnimi projekti, ki vsebujejo svetovni izbor umetnikov iz drugega in tretjega sveta oziroma njihovih del ali pa jih celo priredijo posebej zaradi njih. Takšni projekti odpirajo nekatere pomembne nove smeri, v čemer lahko vidimo ne samo konceptualni, temveč zlasti tehnološki premik. Prvič, prelamljajo s tradicionalno genealoško šablono, in drugič, aktivirajo novo vrsto asemblaža, ki je učinkovito »reprogramiran« v času in prostoru. Najpomembnejše pri tem je, da se pri organiziranju razstav, ki so v razmerju do tretjega ali drugega

sveta dobičkonosne, uporablja tako imenovano tehniko prenosa. Vključitev v teritorij Imperija izpostavlja kot edino vrednost umetniškega dela njegovo moč pričevanja o uspešnem modelu aplikacije; umetniško delo, ki prihaja iz tretjega ali drugega sveta, je, tako kot v primeru Dolly, »živ dokaz«, da je tehnika prenosa še kako uspešna. V primeru globalne umetnosti, ki prihaja iz sveta zunaj meja Imperija, nista dragoceni ne njena avtentičnost ne njena avtogenerativna zmogljivost. Tu je zgolj zato, da potrdi prenos umetniškega dela v drug kontekst, če pa mu bo uspelo kljubovati času, bo služilo še kot dokaz viabilnosti v novem kontekstu. Prenos je izvor novega globalnega kulturnega kapitala – ali kot lahko zapišemo, če parafraziramo misli Franklinove: »Prenos je sredstvo za izpolnitev podjetniškega načrta o proizvodnji kulturnega bogastva v obliki kulturnih reaktorjev.«

Kaj je rezultat tehnologije prenosa? Umetniška dela, ki prihajajo iz tretjega in drugega sveta, so ločena od izvora svoje prvotne konceptualne/znotrajkontekstualne vrednosti; tu so zato, da služijo tehniki prenosa (jo potrjujejo). Rezultat tega je drugačna genealogija, »podjetniška genealogija«, katere viabilnost je prilagojena umetniškim delom iz tretjega sveta in ki posledično razdira vse genealoške rodovne sisteme. V tretjem ali drugem svetu na novo razviti izraz ter zmožnost umetniškega dela, da generira nove ideje in koncepte, nimata nobenega pomena več, zdaj šteje samo še prenos. Podjetniška genealogija, ki se kaže kot genealoška hitra hrana (in je parafraza na McDo-nald'sov svet hitre hrane), redizajnira, če spet parafraziramo Franklinovo, nov(e) fleksibiln(e) subjekt(e) in jih osvobodi specifičnih kulturnih kontekstov, zaradi česar »pridobivajo novo promiskuitetnost, postajajo predmet mešanja in rekombiniranja«.

Spričo tehnike abstraktnega prenosa, ki ga klonira znotraj nove paradigme, umetniško delo priča tudi o tem, da je bilo uspešno ločeno od »hrupa« svojega nastanka. Tako rekoč nihče ne more napovedati, do kakšne uspešne ali neuspešne naveze bi utegnili priti, če bi »hrup« in »politično preizpraševanje različnih konceptov« tretjega in drugega sveta dejansko pripustili v bližino Imperija ali jima celo dovolili vanj vstopiti. Če bi te razstave premeščale tudi vso revščino, družbene odnose in morebitne intelektualne implikacije teh del v njihovem izvirnem kontekstu, bi bilo to politično nadvse zahteven in nasploh zelo drag podvig. Abstraktni in izpraznjeni prenos izloča tveganje s tem, da ustvarja repliko z zaželenimi značilnostmi. Zato ni nič nenavadnega, da dela iz tretjega in drugega sveta danes razstavljajo v tako imenovanih izpraznjenih in dezinficiranih belih modernističnih razstavnih kockah (v angleškem izvorniku »white cube«). Spomnimo se znova Dokumente 11 iz leta 2002. Mar se ni eden

od poglavitnih očitkov Documenti 11 glasil: razstava bi bila veliko boljša, če vsa ta dela ne bi bila predstavljena v teh abstraktnih modernističnih kockah. Moj odgovor je zelo precizen: prav te modernistične razstavne kocke predstavljajo pozunanjenje notranje, nevidne abstraktne logike, ki je na delu in ki poganja stroj podjetniške genealogije. Brez vsakega sarkazma lahko zatrdim: v teh belih sobanah je materializiran najbolj notranji ideološki antagonizem, ki se skriva v tovrstnih projektih.

S stališča genealogije povzroči tehnika prenosa obrat za devetdeset stopinj, saj »izvor« ni več element pomembnosti genealoške linije. V osrčju takšnega novega internacionalizma je potemtakem tisto, kar je Sarah Franklin prvotno zapisala v zvezi z ovco Dolly, na tem mestu pa bom njeno trditev reprogramirala z mislijo na globalno kulturno situacijo: »tehnika, ki obide konceptualno in artistično zmogljivost umetniškega dela v njegovi specifikki«. Globalna, potrebam razstav prilagojena »podjetniška genealogija« deluje natanko tako kot kloniranje na področju nove biotehnologije. Znotraj novih epistemoloških koordinat globalne umetnosti je pri umetniškem delu, ki prihaja iz tretjega ali drugega sveta – tako kot velja za ovco Dolly – »manj pomembno vedeti, kaj je, kot to, kaj počne«.

Dolly je izginjajoča posrednica, ki je zdaj, potem ko je leta 2003 poginila, bolj kot kdajkoli ikonični znak tega izginjajočega posredništva; enako velja za umetniška dela iz držav tretjega in drugega sveta.

Za te globalne razstave, pa naj razstavljajo dela iz tretjega ali drugega sveta, je pomemben proces zgoščanja genealoškega časa, ki ponuja izpraznjeno, sanitetno čistost, kakršno bo mogoče ohranjati v nedogled. Te razstave so vpeljale v prakso vzorčen primerek nove oblike genealogije, ki »odpravlja konvencionalni genealoški čas, red in vertikalnost«. Tukaj imamo opraviti s »prehitro historizacijo«, kot se je o nekem povsem drugem primeru izrazil Žižek, pri kateri naskok totalnosti briše sledi lastne (ne)možnosti.

Na tem mestu poskušam razviti prav zaostritev politike reprodukcije (kot v primeru Dollyjinega nastanka) znotraj globalnega kulturnega konteksta, ki ima za posledico podjetniško genealogijo in kloniranju podobne procese. Ta specifični tip kloniranja, ki je v celoti povezan s tehnologijo, kapitalu omogoča, da iz umetniškega dela odstrani substanco. To vpliva na celotno idejo sorodstva in podjetnosti. Na delu je proces razlastitve, ki razlike umesti v izrazito drugačno odvisnost, vpliv, konstelacije; v odnosu do tretjega in drugega sveta so razlike vidne samo še skozi odnose podjetnosti in primernosti. Te razstave imajo svoje lastnike, umetniška dela pa svoje blagovne znamke! Donna Haraway v *Skromni priči drugega tisočletja* (1997) opiše učinek

kloniranja natanko v smislu vzpostavitve novega sorodstva. Sorodstvo opiše kot »vprašanje taksonomije, kategorije in naravnega statusa umetnih entitet«. In kaj drugega so umetniška dela iz tretjega in drugega sveta kot napol klonirane umetne entitete, ki so zdaj podvržene procesu hitre prisilne naturalizacije v kontekstu edinega »naravnega in civiliziranega« prvega sveta? Na tem mestu je pomembno razumeti logiko procesa. Če se opremo na heglovske terminologije, lahko zapišemo, da je radikalno kontingentni boj za hegemonijo lahko učinkovit le toliko, kolikor zatre svojo radikalno kontingentno naravo in jo podvrže procesom naturalizacije.

Po Donni Haraway postaja znamka nekakšen hiperznak. »Starševsko podjetje«, v našem primeru skrbno pripravljene globalni razstavniki projekti, torej povezuje blagovne znamke in zaščitne znake. Kot poudari Harawayeva (na to se sklicuje tudi Franklinova), te blagovne rodovne linije – enako velja za umetniška dela iz tretjega in drugega sveta – pomenijo drugačno vrsto substancialnih povezav, sorodstva in genealogije, ki se vzpostavljajo zgolj skozi zaščitni znak ali blagovno znamko kot njeno znamenje. Potemtakem lahko rečemo, da takšne razstave zaznamujejo drugačno razpostavitve odnosov; te danes nastajajo in se razmnožujejo v kontekstu smrtonosnega vpliva korporacijske tehnološke, ki skrajno pretirano določa, oblikuje in artikulira vse, kar pojmuje kot globalno kulturo.

Od tod izhajajo moji sklepi:

1. Trdimo lahko, da imajo vse te razstave več očetov (in ne eno mater, kot v primeru Dolly) oziroma lastnikov, ki ustanovijo blagovne znamke. Specifično označevanje zdaj poteka z dodeljevanjem znamke, ki vzpostavi nov lastniški odnos. Ta odnos je mogoče razumeti kot zaščito kapitalističnih lastniških pravic, ki vse pogosteje vodi v privatizirano lastništvo različnih javnih projektov, razstav ... Vsa ta lastništva (nove očetovske figure) so javnosti prikrita ob pomoči navidez neosebne pravil in nevtralnih načel, zasebno pa so predmet neprizanesljive kritike, ki razkriva, da se novi očetje, ko si prilaščajo absolutno pravico do odločanja, obnašajo kot diktatorji.
2. Kot zapiše Ewa Płonowska Ziarek, tem razstavam manjka *potrpežljiva dokumentarna genealoška kritika*; namesto tega se vseskozi srečujemo s pustimi dokumentarci. Razlika je ključna. Pri pustem, dokumentarnem slogu prezentacije se zdi, da je »svoboda« mogoče razumeti kot prenosno (zlahka prenosljivo) lastnino ali preprosto kot atribut subjekta.⁶⁴ Potreben

⁶⁴ Prim. Ewa Płonowska Ziarek, *An Ethics of Dissensus, Postmodernity, Feminism and the Politics of Radical Democracy*, Stanford University Press, Stanford, 2001.

je preobrat optike: na tem mestu moramo razmišljati o »svobodi« kot o umeščeni politični praksi (umeščena vednost, kot je trdila Harawayeva), ki bi morda lahko ustvarila za zdaj še nepredstavljljive oblike bivanja.

3. Ta oblika prehitre historizacije je primerljiva z vedno novimi procesi kanibalizacije. Kaj natanko je ta kanibalizacija? To je oblika parazitiranja in koloniziranja vseh drugih svetov, ki so zunaj prvega, loteva pa se tudi samega sebe. Pomembno je namreč vedeti, da za kapitalizem nič ni sveto in da je kanibalizacija notranjih meja, ki postajajo zunanje meje, eden od domala šolskih naukov kapitalističnega razvoja. Danes ima ta prehitra historizacija obliko malone ludične narativizacije. To zlasti velja za razstave, ki predstavljajo tehnološke in znanstvene modele ter bleščeči razvoj Zahoda. Takšne razstave skorajda boleče naravno povezujejo tehnološke invencije in znanstvena odkritja ter tudi tehnološke novosti na področju umetnosti in kulture. Zdi se, kot da je bilo vse tukaj že stoletja. Virtualna resničnost je tako čakala *in nuce* že v renesansi, če ne celo veliko prej. Rezultat sta zares bleščeča in mogočna civilizacija ter znanost (in jasno je, da v tem kontekstu drugi in tretji svet nimata kaj iskati)! Iz tega sledi, da se bo ta civilizacija, če bo potrebno, in to znova ponavljam, borila do zadnjega človeka. Tovrstna kanibalizacija je lepo vidna v New Tate Modern (poglavitni instituciji moderne umetnosti v Londonu), kjer so umetniška dela skozi proces pospešene historizacije predstavljena samo še kot blagovne znamke, tako imenovana družbeno-politična podstat umetnosti pa je razvrščena v okviru posebne *sobe* v galeriji; ta soba se zdi le ena od domala zablod zgodovine, ki jo lahko predstavimo zgolj kot zgodovinski teater v novi a-zgodovinski umetniški in kulturni zgodovini.

V določenih specifičnih družbenih razmerah blagovne menjave in globalnega tržnega gospodarstva je *abstrakcija/izpraznitev* postala neposredna značilnost dejanskega družbenega življenja in načina, kako se konkretni posamezniki obnašajo ter stopajo v odnose s svojo usodo in z družbenim okoljem.

Še več, trdim lahko, da tovrstna izpraznitev pomeni prelom s fantazmatiskim scenarijem libidinalnih gonov in da je usklajena s procesom popolne *dezinkorporacije*. Procesa izpraznitve in abstrakcije, ki ju opisujem, je mogoče danes povezati prav s tezo Clauda Leforta o dezinkorporaciji oblasti v demokratičnih režimih. Med obema je namreč mogoče potegniti vzporednico. Pravzaprav teza o dezinkorporaciji *onemogoča*, da bi radikalno pretehtali vlogo fantazije in libidinalnih investicij, ki so v demokratični politiki položene

v same temelje hegemonističnih formacij. Teza o dezinkorporaciji oblasti namreč pušča le malo prostora za alternativno razpravo o telesu in radikalni demokraciji. Enako je mogoče reči, kot poudarja Ziarekova, o zastareli predpostavki, ki trdi, da bi moralo biti resnično (liberalno!) demokratično državljanstvo abstrahirano od spolne razlike. Zakaj? Zato ker je minimum dezidentifikacije že subsumiran v načinu delovanja same institucije oblasti. Če se zavedamo libidinalne ekonomije in nezavednih učinkov oblasti, ni dovolj, da samo kritično reflektiramo zunanje odnose gospodarstva, ampak se moramo lotiti nenehnega analitičnega dela, ki bo omogočilo deaktiviranje fantazmatskih scenarijev oblasti in družbe.

Prisiljena sem trditi, da poti za prekoračitev temeljne fantazme v alternativni razpravi o telesu in demokraciji ne prinaša dezinkorporacija, marveč inkarnacija, prekoračitev temeljne fantazme v mesu in krvi! Torej je danes nujna prav analiza prekoračitve rasnih, spolnih in razrednih fantazij znotraj fantazmatskih scenarijev oblasti in njenih kulturno-umetniških in ekonomskih institucij.

V tem trenutku si lahko dovolim pomembno (in za pozornega bralca navidezno) digresijo in sintetiziram neko zgodovino, ki jo je komentirala Ewa Plonowska Ziarek in se pri tem sklicevala na Julijo Kristevo, kajti dileme feminizma so podobne dilemam liberalne demokracije. Prva generacija je bila definirana z logiko identifikacije z vrednotami demokratične države, to je z univerzalno enakostjo in svoboščinami, z razširitvijo moških pravic na ženske in z zagotavljanjem enakega dostopa do oblasti, kot je bilo dano moškim v kontekstu zahodne demokracije. V političnem programu prvega feminističnega vala je bila spolna razlika razumljena kot nekaj negativnega, nekaj, kar znotraj liberalne demokracije pravzaprav ni imelo zgodovine. V drugem valu, ki je radikalno zaznamoval tudi nekdanji jugoslovanski prostor (prvega vala smo se izognili kot del socialistične totalitarne vizije enakopravnosti), je spolna razlika dobila družbeno kulturno potrditev in prav tako ženska identiteta. Ta feminizem razlike, ki se pojavil vzporedno z majskega dogodka leta 1968, v slovenskem prostoru ni zaživel. V slovenskem prostoru je postala aktualna šele leta 1986 v kontekstu ljubljanske subkulturne scene (pri tem je obrat s številkami ključnega pomena). Tretja feministična generacija se je znašla v istem paradoksu in dilemah kot psihoanalitična revizija demokracije: kako postaviti pod vprašaj abstraktne formalne značilnosti liberalnega državljanstva, ki vse partikularnosti delegira v sferi zasebnega, ne da bi se feministična teorija pri tem ujela v prikazen poenotenja oblasti in telesa. Tretji val, ki se je znašel

v primežu, podobnem kot liberalna demokracija danes, je torej suspendiran med lažno enakostjo, ki temelji na abstrakciji razlike in »družbeno pogodbo«, ki je ločena od utelesitve in spolnosti.

Demokratski liberalizem namreč z nenehnim relegiranjem razlik (spol, rasa, razred, etničnost ...) v zasebno sfero podpira pojem abstraktne javnosti in breztelesnega političnega subjekta. Ta je sicer ločen od telesa, rase in spolnosti, vendar je ločen tudi od odgovornosti (Ziarek). Ključnega pomena je torej upoštevanje radikaliziranega pojmovanja spolne razlike, »negativitete, ki je v jedru spolne razlike«, in ki na eni strani, tako Ziarekova, postavlja pod vprašaj binarno opozicijo abstraktnega koncepta liberalnega državljanstva, na drugi pa se postavlja po robu reifikaciji razlik, ki so dojete kot »nemediatizirane partikularnosti«.

Vrnimo se k vzpostavljenemu civilizacijskemu sorodstvu. Teorija ima v teh artikulacijah posebno funkcijo: hegemonične postopke oskrbuje z metodologijo. Med tehnologijo pisanja in politiko založništva je mogoče zaznati dialektičen proces. Teorija in industrija teoretičnega pisanja sta natančno nadzorovani piramidalni konstrukciji. Za kapitalistični stroj je izrednega pomena, kdo in kdaj lahko kaj objavi, še bolj pa, komu sme pripasti vloga prvega interpreta. Množični simpoziji, seminarji in forumi, ki so organizirani z namenom, da bi podprli svetovne razstave in globalne kulturne projekte, omogočajo kroženje enih in istih teoretskih osebnosti ter oblikovalcev javnega mnenja in pomenijo reprodukcijo kapitalističnega stroja na teoretski ravni.

Teorija se v razmerju do kapitala razodeva kot samoobnavljajoči se hipertekst. Podobno kot pri kloniranju smo tudi tukaj priče reprodukcije kapitala na način genetike. Po postopku izvirne akumulacije lahko kapital v svojem prožnem stadiju »naravno« kroži. Tako teorija ni samo nedolžen intelektualni napor, temveč del sodobnega kapitalističnega stroja, ki sočasno povečuje svoje duhovne in ozemelske težnje. Oskrbljeni z možnostjo rednega objavljavanja knjig znotraj sistema severnoameriških univerzitetnih založb (z dislociranimi oddelki v Zahodni Evropi ali nasprotno), imajo tisti, ki v prvem kapitalističnem svetu poučujejo in proizvajajo znanje, strukturiran dostop do tiskarskih in tehničnih orodij v založništvu.

Na kocki je tisto, kar šteje kot politično in tehnično. Ločnica med tehničnim in političnim postavlja znanje v območje reteritorializirane teorije. Tukaj želim

biti karseda natančna: podčrtati želim mesto teorije, ker je ključnega pomena za to, da ne pozabimo na lastno soudeležbo v aparatu izločanja in vključevanja, ki sta konstitutivni prvini tistega, kar lahko pojmujeemo kot teorijo/tehnologijo pisanja in založniške politike. Nasledstvo je zelo pomembno, sorodstvo prav tako. Kot trdi Donna Haraway, imajo zgolj nekateri »pisci« semiotični status avtorjev kateregakoli teksta, tako kot imajo zgolj nekateri igralci in »aktanti« status lastnikov in izumiteljev.

Vprašanje se torej ne glasi samo, kako biti združljivi s teorijo ali zgolj usklajeni s teoretsko pozicijo, temveč tudi, kako na novo premisliti teorijo kot boj za nemogočo-možno emancipacijo.

III. GRAVITACIJA NIČ

TEMPORALIZACIJA ČASA IN SPOMIN

Počasni čas. Hitri čas. Obrnitev časa. Pomembno je, da razumemo prav to konstruirano naravo paradigme čas-prostor, ki je podvržena nepretrgani reartikulaciji. Enako velja za telekomunikacije v realnem času, ki delujejo z absolutno hitrostjo elektromagnetnih valov in lokalnim uporabnikom interneta omogočajo komuniciranje s katerimkoli krajem na zemlji, kot da zemljepisne ali prostorske razdalje sploh ne bi obstajale. Odnos s tehnologijo je ključnega pomena; tehnologija ponuja vse več časa povečani razsežnosti fikcionalizacije realnosti in spektralnosti telesa.

Življenje v dobi tako imenovane fikcionalizacije časa zato predpostavlja potrebo po nenehnem opozarjanju, da se to ali ono dogaja v *realnem času*. Čas se fikcionalizira na takšni ravni, da izgubljammo razsežnost realnosti časa.

Če naj razumemo pomembnost tega, kar se zgodi pri prehodu v paradigmo prostor-čas, moramo nenehno, tako rekoč v realnem času zarisovati, interpretirati te spremembe, hkrati pa izkušati dražljaje, ki jih proizvajajo različne tehnologije gibljivih in digitalnih podob, kot so fotografija, filmski aparat in virtualna resničnost.

Da bi razumeli spremembe, ki so se zgodile v časovno-prostorski paradigmi, spremembe, ki jih lahko označim kot prevlado razsežnosti časa nad prostorom, sem uporabila dva časovna modela in podobi, ki ju je v osemdesetih letih razvijal Gilles Deleuze v dveh knjigah, *Podoba-gibanje* (prvič je izšla leta 1983; z njo Deleuze poimenuje dobo klasičnega filma: Keaton, Eisenstein in drugi) in *Podoba-čas* (prvič je izšla leta 1985; z njo Deleuze poimenuje moderni ameriški in evropski film: Resnais in drugi), ter jima prištela, ali bolje rečeno, naddoločila tretji model: virtualno podobo, ki lahko ustrezno pojasni časovne in prostorske značilnosti kiberprostora.

Predlagam naslednjo razpredelnico različnih modelov podob časa, iz katerih sem izluščila posamezne značilnosti časovnega intervala, odnosa do prostora in opredelila oblike naracije ali reprezentacije, ki jih ustvarjajo:

(Deleuzova) podoba-gibanje – interval se kaže kot indirektni čas – zunanost prostora – organska forma pomena

(Deleuzova) podoba-čas – interval se kaže kot direktni čas – pred-prostor – serijska forma pomena

Virtualna podoba – interval je realni čas – ne-prostor – sintetična forma pomena

Če lahko pri obeh Deleuzovih formah še vedno najdemo nekatere prvine naravnosti v tistem, kar pojmujeemo psihološka razsežnost občutka realnosti

časa, je v virtualni podobi interval sam realni čas. Tega lahko ponazorimo že z gledanjem televizije, ki ima v desnem zgornjem kotu zaslona izpisan napis »v živo«. Interval realnega časa zakriva prav to travmatično izkušnjo dokončne izgube časa in popolno ponarejenost časa, ko se čas dogaja tako rekoč brez zamika.

Realni čas ni neposredni čas, marveč čas brez intervalov, v katerem ima prostor nično vrednost. To pomeni, da lahko v času virtualne podobe govorimo o ne-prostoru ali ne-mestu. Prostor je bil (s)konstruiran tudi v preteklosti, spomnimo se samo knjige Henrija Lefebvra *Proizvodnja prostora*. Prostor in tudi čas sta bila vedno konstruirani paradigmi; še več, če si ogledamo gornjo razpredelnico, vidimo, da je bil prostor vedno konstruiran zunaj prostora (kot pred- ali ne-prostor itd.); prostora nikoli niso utemeljevali v prostoru. Internet je ta občutek samo okreplil, in to prav z realnim časom, s časom, ki naj bi se, tako kot televizijski prenos, dogajal »v živo«. S tem »v živo« pa nas internet skuša prepričati, da je (vsak) prostor tako rekoč pri roki. Prav zato so tudi nekateri prostori drugega in tretjega sveta preprosto izginili iz polja vidnosti. Proizvodnja časa ima politične posledice: na nekatere predele sveta je zlahka mogoče pozabiti.

Ta ponarejenost časa neposredno vpliva tudi na oblikovanje pomena zgodbe in njeno recepcijo. Pri virtualni podobi ne gre za diferenciranje in integracijo pomena v neki skorajda organski in naravni formi, kot velja pri podobi-gibanju (spomnimo se filmov Keatona in Eisensteina) niti ne za vnovično povezovanje iracionalnih delitev v serije pomena kot pri podobi-času (spomnimo se filmov Alaina Resnaisa), marveč za popoln simulacijski proces. Namesto organske forme, lastne podobi-gibanju, in serijske forme, ki jo zasledimo pri podobi-času, je virtualna podoba sintetična in povsem arteficialna. Pomen se pri virtualni podobi sintetizira, lahko bi rekli, da se s postopki matematične kalkulacije generira na zaslonu računalnika.

Znotraj virtualne podobe pa nastopi predvsem obrat temeljne relacije časa in prostora, kot ju je vzpostavil Deleuze: namesto časa, prikazanega, dojetega in »branega« skozi prostor, kot ga izkušamo, denimo, v kinematografski podobi, prostor v virtualni podobi beremo in dojemamo izključno skozi čas.

Proizvodnja časa – tako sem poimenovala novi način proizvajanja, ki nadomešča starejšo modernistično proizvodnjo prostora – je proces, ki vključuje temporalizacijo časa; ta pa se spreminja znotraj tehničnega procesa, ki ga oblikuje. Pri tem lahko odkrijemo proces nenehne napetosti med naravo tehnoloških procesov, ki omogočajo posredovanje časa, in človeško izkušnjo

časa. Ta napetost se najbolj neposredno odraža v digitalizaciji spominskih podpornih sistemov in v digitalizaciji arhivov. Jasno je tudi, kot poudarja Richard Beardsworth,⁶⁵ da bodo bodoči tehnični posegi v človekove genske »sestavine« pospešili procese evolucije; ti bodo potekali 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 tistega, »kar ni«, ne postane igra monopolija med tehničnimi znanostmi in kapitalom.

Dva gledališka projekta nadvse precizno artikulirata paradigmo produkcije časa: *Biomehanika Noordung*, ki jo je leta 1999 uprizorilo gledališče Kozmokinetični kabinet Noordung Dragana Živadinova, in *Camillo – Memo 4.0: kabinet spominov, solzodajalska akcija*, akcija-performans-instalacija, ki ga je v sezoni 1999–2000 režiral Emil Hrvatini.

1. TELO IN BIOMEHANIKA

Gledališki režiser Dragan Živadinov v videu Marine Gržinić in Aine Šmid z naslovom *Irwin: Transcentrala – država NSK v času* iz leta 1993 pojasnjuje eno od svojih gledaliških del, ki je zasnovano kot skorajda imaginarna trajektorija za prikazovanje v prihodnosti. Na začetku, leta 1993, ko je Živadinov razlagal bodočo gledališko predstavo, je vse skupaj zvenelo kot mit, in vendar se je ta s časom spremenil v realnost:

»Dvajsetega aprila leta 1995 ob 20. uri bo v Ljubljani uprizorjena premiera. Na premieri bo nastopilo dvanajst igralcev, ki so vsi iz Ljubljane. Tema bo William Shakespeare.

Prva ponovitev bo leta 2005, to je deset let pozneje, z istimi igralci, ob istem času, na istem kraju, z istimi kostumi in scenografijo. Vse bo enako, razen če bo medtem kdo umrl. Preminulega bo nadomestil simbol. Po mizansceni bo na mestu, kjer je živi igralec opravljal svoje naloge, nameščen simbol. Verbalne dele vlog preminulih igralcev bo nadomestila melodija v enakem časovnem trajanju. Verbalne dele vlog preminulih igralcev bo nadomestil ritem. Živi igralci bodo igrali tako, kot da bi bili preminuli navzoči.

Druga ponovitev bo leta 2015. Celotna akcija bo ponovljena. Vse

⁶⁵ Prim. Richard Beardsworth, *Derrida & The Political*, Routledge, New York in London, 1996.

preminule bodo nadomestili simboli. Tretja ponovitev bo leta 2025, četrta leta 2035. Zadnja ponovitev se bo zgodila leta 2045. Do tedaj bodo vsi igralci mrtvi. Jaz bom živ in oder bo poln simbolov.«

Petnajstega decembra 1999 je Kozmokinetični kabinet Noordung Dragana Živadinova uprizoril projekt *Biomehanika Noordung*. Projekt je potekal v ruskem kozmonavtskem vadbenem letalu IL-76MDK z registrsko oznako RA 78770. Dogodek se je zgodil nad Moskvo, na višini 6660 metrov; z letalom je upravljalo osebje Kozmonavtskega vadbenega centra Jurij Gagarin, ki deluje v Zvezdnem mestu, nedaleč od Moskve. Kozmokinetični kabinet Noordung Dragana Živadinova je uprizoril *Biomehaniko Noordung* v gravitaciji nič; pri

Gledališče
Kozmokinetični
kabinet Noordung,
performans
*Biomehanika
Noordung*, atraktor:
Dragan Živadinov;
artefakti: Dunja
Zupančič; odrski
instrumenti: Staša
Zupančič; arhitekt:
Andraž Torkar;
organizacija in
koordinacija Atol
Flight Operations,
1999



tem je raziskoval revolucionarne spremembe, ki se dogajajo v človeškem telesu, ko se to znajde v breztežnosti. *Biomehanika Noordung* je analizirala sodobno gledališče in performans v razmerju do množice novih tehnoloških in elektronskih sredstev – in kljub njim. Preiskava poteka na presečišču gledališča, telesa, mobilnosti, subjektivnosti in mehanike, bolj splošnih družbenih fenomenov in njihovih realnosti ter zlasti sodobnih teorij o fizioloških spremembah človeškega skeleta v gravitaciji nič. Živadinov preučuje kinetične konceptualizacije novih teorij ter obravnava vprašanja simulacije, simulakrumske in kiborgov/kibernetike/kibernavtov. V predstavi *Biomehanika Noordung* prevzame osrednjo vlogo sodobna paradigma čas-prostor, a tudi problem »subjekta« kot igralca ter performerja v elektronski dobi. Z Živadinovom je postal igralec terminalna, končna lokacija številnih omrežij, nameščena znotraj globalnih struktur podatkovnih mrež, v zdajšnji svet kibernetičnega prostora.

Scott Bukatman je v pomembnem delu *Terminalna identiteta (Terminal Identity)* opredelil terminalno kulturo ali kiberprostor kot dobo, v kateri je digitalno nadomestilo taktilno.⁶⁶ Poleg tega dokazuje (pri tem uporablja termine Jeana Baudrillarda), da se fizična akcija v terminalnih situacijah – in kaj drugega je gravitacija nič – vrača kot strategija komunikacije, ki združuje taktilno in taktično simulacijo.⁶⁷ Potemtakem vizualno in retorično prepoznanje terminalnega prostora pripravi subjekt na bolj neposredno, telesno vpletenost (Bukatman). Še več, kiberprostor temelji na kibernetiki in se osredotoči nanj. Timothy Leary nas spomni: »Beseda kibernetična oseba ali kibernetični nas vrača k prvotnemu pomenu besede 'pilot' in osebo, polno zaupanja vase, vrne nazaj v zanko.«⁶⁸ Potemtakem se konstrukcija novega kiberprostorskega subjekta opira na naracijo percepcije, ki ji sledi *kinesis* (Bukatman), pilotiranje, mobilno distanciranje, potovanje, gravitiranje.

Prav to je povzetek razvoja subjekta/igralca, kakršnega je proizvedel proces fiziognomične rekonstitucije v gravitaciji nič Dragana Živadinova. Podobno kot Živadinov, ali nasprotno, z namenom, da bi konstituirali elektronski prostor kot paradigmo ali matrico, dovzetno za razumevanje, se tudi pisci, kot sta Jean Baudrillard in William Gibson, opirajo na metafore in

⁶⁶ Prim. S. Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham in London, 1993.

⁶⁷ Prim. J. Baudrillard, *Simulations*, Semiotext (e), New York, 1983, str. 124.

⁶⁸ T. Leary, »The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot«, v: *Storming the Reality Studio*, ur. L. McCaffery, Duke University Press, Durham in London, 1992, str. 252.

akcije človeške percepcije, utemeljene na mobilnosti.

Biomehanika se nanaša na procese, ki združujejo oblike in pomenijo življenje z mehaniko; pri biomehaniki gre za gibanje in delovanje sil na telesa. Besede biomehanika resda ni mogoče najti v *Webstrovem slovarju Novega sveta*, zato pa je močno navzoča v ruski tradiciji, na področjih, ki segajo od gledališča do fiziologije. V tem kontekstu lahko zatrdim, da to, kar je za razviti Zahod povezano s tehnologijo in s transformacijo, torej s terminologijo genskega inženiringa, Rusi poznajo kot biomehaniko. Pravzaprav je mogoče o biomehaniki razmišljati kot o novem umetniškem genskem inženiringu. Primarna domena biomehanike je fiziologija, tj. znanost, ki se ukvarja s funkcijami in vitalnimi procesi živih organizmov in mehaničnih gibov. Biomehaniko, ki jo je prvi raziskoval Leonardo da Vinci (1452–1519), zdaj veliko uporabljajo v vojaški medicini. Vsevolod Emiljevič Mejerhold (1874–1942) je s svojimi idejami o revolucionarnem gledališču, v okviru katerih je gledališče razumljeno kot mobilni prostor s konstruktivističnimi elementi, uvedel biomehanečne prvine kot mesta dramatično uprizorjenih akcij.

Živadinov razlikuje med tremi obdobji biomehanike, od katerih vsaki pripadajo določene tehnološke naprave, politične reference in telesni deli.

1. zgodovinska biomehanika (do začetka druge svetovne vojne);
2. teleprezenčna biomehanika (začela se je z drugo svetovno vojno in je bila, dodajam, povezana z vse večjim razmahom raziskovanja na področju raketne tehnologije in astronavitike);
3. kozmična biomehanika (ustoličil jo je umetniški projekt *Biomehanika Noordung* Dragana Živadinova).

Na zgodovinsko biomehaniko je mogoče gledati kot na obdobje optičnih tehnologij; radio je najpomembnejši medij in telo igralca, ki sodeluje v zgodovinskih biomehanečnih predstavah, je telo akrobata. V teleprezenčni biomehaniki je osrednji aparat televizija, zato ni težko videti povezave z našo dobo elektronskih tehnologij in podob. Akter se spremeni iz akrobata v eksperimentalno telo (možni primeri v natanko takšnem vrstnem redu, kot ga navajam, so: Cindy Sherman iz ZDA, Dumb Type iz Japonske, Stelarc iz Avstralije in Orlan iz Kanade). V primeru Cindy Sherman je telo zaslon, uporabljen za spremembe vseh vrst, za popolno maškarado identitete. Igralec skupine Dumb Type ni gledališki lik, marveč lik iz življenja – vodilni igralec skupine Dumb Type je bil aids bomba: virusni rezervoar. Bil je virus in potencialna oblika bolezni, ki nas je nenehno opominjala na njegovo potencialnost, ta pa je z njegovo smrtjo dokončno postala resničnost. Stelarc

je potencialni kiborg (internetno manipulirane mišice), na drugi strani pa je Orlan pred-končna oblika kiborga, moderni Frankenstein, ki veliko bolj resno kot o kozmologiji razmišlja o kozmetologiji.

Računalnik, ta, kot pravi Živadinov, »inteligentna televizija«, je pot do tretje stopnje. Kozmična biomehanika implicira politiko digitalnega stroja; to je pot od linearnosti govoreče glave, značilne za televizijo, do tridimenzionalne življenjske oblike v gravitaciji nič. To, da nam je na voljo možnost, da ob pomoči računalnika in interneta v hipu pridemo do vsakega kotička na zemlji in da nas pri tem omejuje zgolj hitrost naših modemov, vse to vzbuja v nas lažen občutek, da nam je na doseg roke vsak prostor in da je dostop do njega odvisen samo od našega časa. Dandanes se dozdeva, kot da je dostop do kateregakoli kotička na zemlji zgolj vprašanje časa, realnega časa. Zato nekateri kraji in teritoriji zlahka izginejo. Tako kot Vzhodna Evropa in Afrika. Potemtakem lahko razumemo projekt Živadinova tudi kot radikalno artikulacijo te pozicije, kot artikulacijo opazovanja izginotja določenega prostora skozi čas. Če so nekateri prostori postali nični, in so izbrisani iz našega vidnega polja, tako kot se je zgodilo Vzhodni Evropi z njeno specifično zgodovino, potemtakem je možno zastaviti radikalno re-artikulacijo tega stanja samo s podvojitvijo te nične pozicije (z njeno dvojno negacijo): s potovanjem tega »nič« v gravitaciji nič!

Pri predstavi *Biomehanika Noordung* gre tudi za znanost o gibanju in delovanju sil na telesa. Pri tem projektu gre za različna telesa v vzporednih svetovih: fizična telesa, seksualna telesa, socialna telesa, medijska telesa in politična telesa. Vsak teritorij proizvede mejno telo. V kozmični biomehaniki gre za spremembo, ki vodi od mišice k skeletu. To je jasno pokazal ruski astronom Krikaljov, ki je v vesolju, v okolju gravitacije nič, preživel več kot leto dni; kot pravi Živadinov, je izkusil spremembe v kosteh in v strukturi skeleta. Pri kozmični biomehaniki so igralci kozmonavti. Pri biomehaniki v gravitaciji nič ne gre več za vprašanje psihodinamike, marveč za vprašanje prostorskih vektorjev. Zato Živadinov govori o vektorju Krikaljova.

V ambientu gravitacije nič *Biomehanike Noordung* telo nosi možnost preobrazbe. Namesto da bi govorili o preprosti biomehaniki, moramo o telesih razmišljati kot o vektorjih. Vektorji so nosilci. Masa, hitrost in pospešek so značilne vektorske dimenzije; označujejo jih smer, pot in vsota. Vsak organizem, ki povzroča bolezen, je tako vektor. Telo začne v gravitaciji nič funkcionirati kot vektor; telo prejme absolutno vsoto intenzivnosti. Preobrazba igralčevega skeleta je preobrazba biomehanike; notranja kostna substanca je uporabljena kot hrana ali gnojilo. Te spremembe opisujejo algoritmi. Algoritem

je vsak poseben način reševanja matematičnega problema določene vrste, tako kot je ŽIVLJENJE lahko zelo preprost računalniški program (softverska igrlica) in poseben algoritem.

Koncept telesa, ki ga želim umestiti v kiberprostorsko subjektivnost, ni preprosto še en reprezentacijski imperativ, ki ga poganja kolaps telesa v hiperrealno domeno simulacije. To je koncept pogajanja med različnimi registri: naravnim svetom, projicirano subjektivnostjo v povezavah človek/stroj itn. Takšen koncept telesa v kiberprostoru, vnovič bran skozi filozofijo Marleau-Pontyja,⁶⁹ se vrne k freudovski epistemologiji »telesa, ki misli« (David-Menard),⁷⁰ ki ne samo, da ne more priznati dualizma med umom in telesom, temveč vztraja pri skrivnostni telesni in reprezentacijski dinamiki onstran meja vsake posamične teorije.

Težnost vleče vsa telesa na površju Zemlje proti središču Zemlje, v gravitaciji nič pa je sila, s katero vsaka masa privlači in katero privlači vsaka druga masa, enaka 0. V takšnem stanju so, denimo, Zemljini umetni sateliti – objekti, umetno vstavljeni v Zemljino orbito – in astronauti, a tudi vsi objekti v vesoljskem vozilu. Telesa se pod vplivom centrifugalne sile, ki rotira, odmikajo od centra rotacije. Telesa v vesoljskem vozilu in tudi objekti v njem, od drobca prahu do kaplje vode, so breztežni. Tekočine se torej ne prelivajo; o tem lahko razmišljamo tudi kot o problemu, ko gre za uriniranje ali gorivo vesoljskega vozila. Zanimivo je, da je bila leta 1966 izjava, češ da raziskovanje in življenje v gravitaciji nič nimata psiholoških in bioloških učinkov na človeško telo, nekaj povsem običajnega.

Če razmišljamo o gledališču kot o simbolnem prostoru (v katerem igralec predstavlja) in o predstavi kot o procesu, povezanem z realnostjo (pri katerem igralec artikulira svojo lastno neposredovano realnost), tedaj je Noordungov igralec, preobražen v astronauta, realno gledališča in predstave. Kajti Realno, nedeljivi ostanek, ki se upira svoji reflektivni idealizaciji, ni »nekakšno zunanje seme, ki ga idealizacija, simbolizacija ni zmožna pogoltniti, ponotranjiti, marveč iracionalnost, tako rekoč norost prav temeljne geste idealizacije/symbolizacije« (Žižek). Igralec v gravitaciji nič *Biomehanike Noordung* je tako rekoč *inkarnacija norosti* prav temeljne geste gledališke simbolizacije.

Na začetku, leta 1999, je *Biomehanika Noordung* bila realnost, in vendar se je s časom spremenila v mit!

⁶⁹ Prim. M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Keagan Paul, London, 1962, str. 106 in 187.

⁷⁰ Prim. David-Menard, *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1998, str. 8.

2. TELO, SPOMIN IN ČAS

Camillo – Memo 4.0: kabinet spominov, solzodajalska akcija je hibriden performans, *tableau vivant* ali preprosto gledališka predstava za enega obiskovalca/uporabnika/udeleženca v času. *Kabinet spominov* ima izvor v zamislih italijanskega renesančnega mojstra umetnosti spomina, Giulia Camilla (1480–1544), da bi v dobi fluidne telesne sočasnosti vnovič uveljavil idejo



Emil Hrvatin,
Camillo – Memo 4.0: kabinet spominov, solzodajalska akcija, akcija-performans- instalacija, 1999–2000; kabinet individualnega spomina. Fotografija: Igor Omahen.

spomina. V *Kabinetu spominov* lahko obiskovalec/udeleženeц/prinašalec spomina vstopi v tri kabinete: v kabinet za individualni spomin, v kabinet za kolektivni spomin, če pa nobeden od njiju ne deluje, je udeleženeц povabljen, naj vstopi v kabinet fiziološkega spomina.

V kabinetu individualnega spomina je na nebeško modri, s satenom obloženi sobi/škatli (1 x 1,2 x 2 m) nameščeno samó zrcalo, ki visi na steni nasproti vhodnih vrat. Vrata škatle se zaprejo takoj, ko eden od udeležencev izrazi željo po sodelovanju. V njem lahko ostane sam/a, kolikor časa želi. Spomini, ki jih udeleženeц/udeleženka nabere tukaj, so najdragocenejši; zanje je nagrajen/a z zlatim certifikatom. Povsem upravičeno se sprašujete: kako smo lahko prepričani, da je pri zbiranju spominov tako uspešen/uspešna? Hrvatini je konstruiral napravo, posebni cevki v obliki piramidalnih očal, v kateri se stekajo solze iz oči obiskovalk in obiskovalcev. Če je darovanje solz uspešno, udeleženeц prejme (zlat) certifikat.

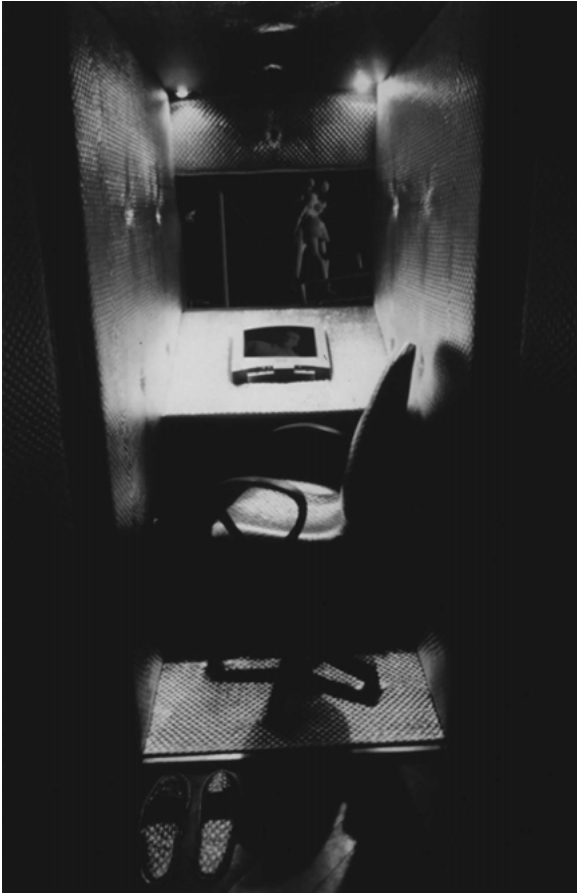
Akt reinencije spomina je povezan z jokom, s telesno tekočino; udeleženeц mora z jokom dokazati, da zna uspešno priklicati spomine! Darovanje solz, ki jih je obiskovalec kabineta individualnega spomina zbral v cevastih očalih, je nagrajeno z zlatim certifikatom. Nagrada dokazuje učinkovito priklicavanje spominov brez proteze, kajti v nebeško modri škatli obiskovalec ni deležen nobene pomoči. Za olajšanje procesa spominjanja mu je dovoljeno uporabljati samo ogledalo, morda zato, da si pogleda globoko v oči in v imaginacijo.

Toda če nam v kabinetu individualnega spomina delo ne gre od rok – če solze sploh nočejo priteči –, lahko zaprosimo za vstop v kabinet kolektivnega spomina. Kot pravi Hrvatini, se kabinet kolektivnega spomina razlikuje od primera do primera, od skupnosti do skupnosti, spomin pa se vselej prikličič od zunaj. Kolektivni spomini zahtevajo patos, ikone, embleme, znake v času in prostoru. V kabinetu kolektivnega spomina se takšni spomini sprožijo ob pomoči televizijskih in filmskih podob. In kdo se na to razliko med individualnimi in kolektivnimi spomini spozna bolje kot prav Vzhodnoevropejci, ki premorejo bogato zgodovino pretiranega uprizarjanja kolektivnega duha: socialistične parade, velike množične komemoracije, prisilna (ali tudi ne) čustva ob smrti katerega od diktatorjev. V domeni kolektivnega spomina pa filmske in televizijske podobe vzbujajo povsem drugačna občutja: sentimentalna, tragična, vzneseana, vesela in žalostna. Obiskovalec tega kabineta z dotikom televizijskega zaslona izbira med temi ikonami, emblemi, pripovedmi iz kolektivnega spomina:

- NOGOMETNA TEKMA MED NEMČIJO IN HRVAŠKO, V KATERI JE HRVAŠKA S 3 : 0 PREMAGALA NEMČIJO
- EKSODUS IZ VUKOVARJA, vojna na Hrvaškem (1992–1994)
- EKSODUS IZ SREBRENICE, vojna v Bosni in Hercegovini (1993–1996)
- TITOVA SMRT, 1980

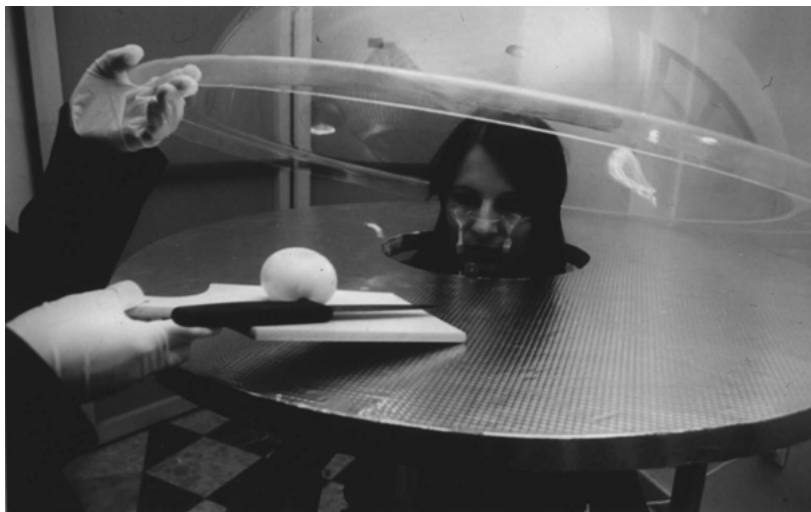
In tako naprej.

Kolektivni spomini so oblika masturbiranja s protezo. Udeleženec vstopi v kabinet kolektivnega spomina, vrata se zaprejo, on/ona pa skuša pridobiti srebrni certifikat.



Emil Hrvatin,
Camillo – Memo 4.0:
kabinet spominov,
solzodajalska akcija,
akcija-performans-
instalacija,
1999–2000; *kabinet*
kolektivnega
spomina. Fotografija:
Igor Omahen.

Če udeležencu spodleti tudi drugi poskus, je povabljen v kabinet purgatorij: kabinet fiziološkega spomina. Tu je Hrvatini pripravil zanesljiv način, kako obiskovalca očistiti solza: nežno drgnjenje nosu s čebulo je najboljši način,



Emil Hrvatini, *Camillo – Memo 4.0: kabinet spominov, solzodajalska akcija*, akcija-performans-instalacija, 1999–2000; *kabinet fiziološkega spomina*. Fotografija: Igor Omahen.

kako biti v skladu z lastnimi spomini. Tudi spomini kot fiziološki akt, tisti, ki so bili pridobljeni v kabinetu fiziološkega spomina, so nagrajeni, le da zgolj s potrdilom o sodelovanju – s papirjem brez vsake vrednosti.

Tri kabinete lahko razumemo kot tri stopnje spominjanja in temporalizacije: vice predstavlja kabinet fiziološkega spomina, toda pekel ni kabinet kolektivnega spomina, pa naj so kolektivne podobe še tako neznosne; pravi inferno je kabinet individualnega spomina. V samoti je težko opraviti s spomini. Rezina čebule je enak blagoslov kot klofuta – dovoli nam, da se prebudimo v stvarnosti bolečine (ali morda užitka, kdo ve?), ki nam bo pomagala, da bomo veliko lažje premagali grozo svojih najskrivnejših spominov.

Vsak od kabinetov je specifična matrica časa, in ne arhiv. Kabineta individualnega in kolektivnega spomina proizvajata izkušnjo začasne ujetosti v času. V kabinetu individualnega spomina se ta ujetost kaže kot podaljšek časa.

Čas doživljamo kot globoko potovanje v svoje telo, kot zrcaljenje sebe, kot poglabljanje vase. V kabinetu kolektivnega spomina je čas proces zgoščanja. Vse spomine je treba zgostiti, preveriti, očistiti in iztisniti kot videopodobo, projekcijo situacije, projekcijo tanke rezine že posredovane zgodovine. V fiziološkem prostoru je čas čista dinamična akcija, drgnjenje. V vseh treh kabinetih vprašanje prostora nadomesti čas: spomin kot proces razraščanja različnih časovnih pasov, mešanica realnega prostora in informacijskega toka.

EKSPOZICIJSKI ČAS, AVRA IN TELERBOTIKA⁷¹

V tem poglavju se bom lotila razmerja med časom osvetlitve in fotografsko avro v kontekstu internetne telerobotike. Obravnavam estetski, politični, umetnostni in epistemološki naboj tehnološkega prehoda od večurne osvetlitve (ekspozicije) k takšni, ki zajame zgolj nekaj delcev sekunde; za Walterja Benjamina to pomeni postopno ločitev »avre« od podobe. Poleg tega razpravljam o tem, kako trenutne omejitve telerobotske tehnologije – zamiki pri prenosu, zasedene zveze na strani ponudnikov storitev, »sesuvanje« spletnih iskalnikov – pravzaprav obnavljajo avro, s tem pa tudi naš občutek za prostor in čas.

Torej premišlujem o spoznavnih temeljih interneta – svetovnega medmrežja danes in zlasti o tem, kako z računalniško vodeno robotiko lahko presegamo meje lastnega vedenja ter ustvarjamo nove oblike nematerialne navzočnosti. Zato se tudi govori o telerobotiki in teleepistemologiji, ki bi ju lahko, kot v primeru televizije (ta združuje grško predpono tele – oddaljen in besedo vizija – pogled, iz česar nastane oddaljena oziroma virtualna možnost gledanja), prevedli kot daljinsko vodeni roboti in na daljavo ustvarjeni pogoji spoznanja (teleepistemologija je skovanka iz tele – oddaljen in epistemologija – v filozofiji znanost o človeškem spoznanju, filozofija znanosti). S tem se odpre tudi tretji člen – telenavzočnost (v angleškem izvirniku *telepresence*), oddaljena oziroma virtualna navzočnost, ki je nova oblika navzočnosti in se ustvarja ob pomoči računalnika, ki gibe in akcije prenaša na daljavo s časovnim procesorjem, ne da bi se dejansko prostorsko premikali.

Eno od večjih razočaranj, ki ga prinaša interaktivnost na medmrežju, je,

⁷¹ Marina Gržinić, »Exposure Time, the Aura, and Telerobotics«, v: *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, ur. Ken Goldberg, MIT Press, Cambridge, Mass., 2000.

da telenavzočnost v resnici ni navzočnost. Drži pa, da so nekateri zanimivejši medijski projekti spremenili naše predpostavke o navzočnosti, predvsem pa občutek, da smo lahko s pomočjo računalnika morda zares navzoči nekje zelo daleč. Vse to je pospešilo razpravo o kvalitativni drugačnosti med dvema bistveno različnima načinoma komunikacije in interakcije – simulirano in daljinsko vodeno ter intersubjektivno (telo ob telesu) – vsako pogojuje množica dejavnikov, kot so tehnologija, razred, rasa, geografija, jezik itd. »Šum«, ki nastaja pri takšnem razlikovanju, ni samo zadeva tehnologije, temveč je proizveden tudi družbeno.

Težave računalniško posredovane komunikacije so delno posledica težko določljivega statusa telesa v tej interakciji, ali povedano drugače, stanja utelesitve. Kako lahko opišemo utelesitev, ko imamo opravka s tehnologijami, kot je internet?

1. IZHLAPEVANJE AVRE OD FOTOGRAFIJE DO VIDEA

Walter Benjamin v spisih »Mala zgodovina fotografije« (1931)⁷² in »Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije« (1936)⁷³ trdi, da reproduciranje uniči »avro« objekta. Benjamin razlikuje med družbeno-zgodovinsko izkušnjo fotografske reprezentacije in estetsko kontemplacijo. Avro opredeli kot »enkratni obris daljave, pa naj bo še tako bližnja«⁷⁴ in trdi, da je šele razpad avre prinesel moderno, omejeno pojmovanje prostora. To ilustrira z zgledom, v katerem izkusimo minevanje časa v naravi: »Med počitkom v poletnem opoldnevu slediti gorskemu hrbtu na obzorju ali veji, ki meče senco na opazovalca, dokler trenutek ali ura ne postaneta del njunega obrisa – to pomeni dihati avro teh gora, te veje«.⁷⁵

⁷² Walter Benjamin, »A Small History of Photography«, v: *One Way Street*, prev. Edmund Jephcott in Kingsley Shorter, NLB, London, 1979, str. 240–257; slov. prevod, »Mala zgodovina fotografije«, prev. Alenka Mercina, v: *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998, str. 87–111.

⁷³ Walter Benjamin, »The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction«, v: Hannah Arendt (ur.), *Illuminations*, Schocken Books, New York, 1968, str. 217–251; slov. prevod, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«, prev. Janez Vrečko, v: *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998, str. 147–176.

⁷⁴ Benjamin, »A Small History of Photography«, str. 250; slov. prevod, str. 97.

⁷⁵ Prav tam.

Benjamin se v »Mali zgodovini fotografije« usmeri na to, kako je vprašanje časa zaznamovalo evolucijo zgodnje fotografije. Na tem mestu navajam zgoščeno, vendar učinkovito predstavitev D. N. Rodowicka:

Ne indeksnost fotografije ne njene ikonske značilnosti Benjamina niso fascinirale tako kot časovni interval, zaznamovan z osvetlitvijo. Benjamin je v tehnološkem prehodu od osvetlitve, ki je zahtevala več ur, do osvetlitve, ki zajame samo nekaj delcev sekunde, videl postopno izhlapevanje avre s podobe. Ideja o avri, o kateri govorimo, je očitno povezana z Bergsonovo *durée*. Po Benjaminu: daljši ko je čas osvetlitve, večja je možnost, da bo avra okolja – zapletena časovna razmerja, vtkana v figure, ki jih predstavlja – pronicala v podobo, se zajedala v fotografsko ploščo. (...) Ali določneje, časovna vrednost tega intervala določa kvalitativno razmerje med časom in prostorom na fotografiji. V evoluciji od dolge do kratke osvetlitve so imele delitve časa za posledico kvalitativne spremembe v prostoru: občutljivost na svetlobo, določnejše žarišče, ekstenzivnejša globina polja in, kar je značilno, fiksiranje gibanja. Protislovno, toda po Benjaminu je podoba s tem, ko so ikonske in prostorske značilnosti fotografije s krajšanjem osvetlitve postajale čedalje natančnejše, izgubila svojo časovno zasidranost v izkušnji trajanja in tudi fascinantno nedoločnost svoje »avre«.⁷⁶

Zanima me prav to krčenje časa osvetlitve, in sicer zato, ker oriše proces brisanja, željo, da bi se znebili gibov, ki jih ni mogoče nadzirati, in nepopolnosti, značilnih za dolge čase osvetlitve. Danes smo priča nenehnemu krajšanju, zgoščanju časa osvetlitve. To krajšanje časa osvetlitve je proces čiščenja, pri katerem puščamo za sabo napake, kot so zamegljenost, nejasno žarišče in druge nepopolnosti, ki se vtihotapijo, kadar imamo opraviti z dolgimi časi osvetlitve.

Zdaj, ko je vse več naših podob ustvarjenih računalniško, televizijo in radio pa čedalje bolj prežema skorajda takojšnja hitrost kalkulacije, smo priča vse bolj natančnejši in popolnejši estetski sterilizaciji podobe. V virtualni resničnosti se izgubi telesnost povezave med podobo in realnostjo-časom. Zamegljenost in druge nepopolnosti podobe, ki so bile dokaz minevanja časa v realnem svetu, so v celoti izginile iz idealiziranih podob virtualne resničnosti. Nepopolnosti zgodnje fotografije so opazovalcu omogočale, da je našel načine, kako ustvarjati prostor v času. Toda s kolapsom časa osvetlitve

⁷⁶ D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham in London, 1997, str. 8–9.

(v primeru računalniško ustvarjenih podob virtualne resničnosti ga tako rekoč ni več) gre podoba skozi proces popolne sterilizacije. Benjamin je predvidel prihodnost fotografije, njeno nezmožnost, da bi opravila z neuspehom, z napakami, s škartom:

Toda zdaj skušajmo slediti bodočemu razvoju fotografije. Kaj vidimo? Bila je čedalje bolj prefinjena, čedalje modernejša, to pa ima za posledico, da je nezmožna fotografirati stanovanjsko hišo ali kup smeti, ne da bi ju preoblikovala. Če rečnega jezua ali tovarne električnih kablov niti ne omenjam: zdaj lahko fotografija pred njima reče samo: »Kako čudovito.« »Svet je čudovit« – tako se glasi naslov znamenite Renger-Patzscheve knjige slik, v kateri si lahko ogledamo novo fotografijo objektivnosti na njenem vrhuncu.⁷⁷ Uspelo ji je, da je skrajno revščino, s tem ko jo je obravnavala na moden, tehnično popoln način, spremenila v objekt užitka. Kajti če je ekonomska funkcija fotografije v tem, da ob pomoči modnega procesiranja oskrbi množice s stvarmi, ki so se prej izmikale množični potrošnji – pomlad, znani ljudje, tuje dežele –, tedaj je ena od njenih političnih funkcij, da z modnimi tehnikami od znotraj obnovi svet, kakršen je.⁷⁸

Tendenca, ki jo je zaznal Benjamin, se je s prihodom digitalnih medijev le še okrepila. Podobe, ki se pojavljajo na naših videomonitorjih, so jasne, čiste in neogrožajoče. Digitalno podobje s svojo omejeno ločljivostjo, z živahnimi barvami in s stiliziranimi podobami pomeni nadaljevanje procesa sterilizacije, ki ga je Benjamin opazil že pri fotografiji, jaz pa sem ga orisala v realnem svetu estetskega in kulturnega.

Proces sterilizacije je dosegel vrhunec konec osemdesetih let 20. stoletja z abstraktnimi podobami zalivske vojne, že desetletje pozneje pa je sledilo nadaljevanje: ne moremo »pozabiti« posega Zahoda, ko je šlo za Kosovo. Temu procesu strateške evakuacije posredovane podobe bi zlahka dodali Natovo bombardiranje Jugoslavije kot poseg, katerega razlog so bili specifični ekonomsko-strateški interesi, in ne zgolj preprosto dejstvo, da je Srbija kruto kršila temeljne človekove pravice albanske manjšine, živeče na

⁷⁷ Albert Renger-Patzsch, *Die Welt is Schön*, ur. Carl Georg Heise, Kurt Wolff Verlag, München, 1928. Za novejšo objavo Renger-Patzschevih fotografij glej Ann in Jurgen Wilde (ur.), *Albert Renger-Patzsch: Photographer of Objectivity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1998.

⁷⁸ Walter Benjamin, »The Author as Producer«, v: Charles Harrison in Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–1990*, Blackwell, Oxford in Cambridge, 1992, str. 486–487.

Kosovu, ozemlju, ki je del Srbije. Zdaj smo priča nadaljevanju celega niza evakuacije podob v tako imenovani postmoderni vojni. Carlo Formenti meni, da o ameriškem vojaškem posegu v Iraku v času zalivske vojne ne bi smeli razmišljati kot o tretji svetovni vojni, marveč kot o prvi postmoderni vojni.⁷⁹

Obilje takšnih »čistih« podob je v ostrem nasprotju s pomanjkanjem informacij o »umazani« in še kako realni vojni v Bosni in Hercegovini (1992–1997); pri poročanju o tej vojni so namesto živih uporabljali stare televizijske podobe in glasove radioamaterjev. Travmatični nauk zadnjih ameriških vojaških posegov – od operacije Puščavska lisica proti Iraku s konca osemdesetih let 20. stoletja do poznejšega bombardiranja Jugoslavije – je v tem, da nakazujejo novo dobo, ko gre za raven vidnosti, umazanosti in števila žrtev v postmodernih vojnih bitkah, v katerih sila, ki napada, deluje pod nenehnim pritiskom, da lahko opravi brez žrtev, da lahko opravi brez podob neposrednega uničenja, krvi in mrtvih teles.

To je razlog, zakaj se moramo vprašati, koliko pravzaprav izvemo s teh podob o zalivski vojni ali vojni na Kosovu. Večerna poročila nam prikazujejo žive, napete podobe iz teh vojn. Toda podobe so v celoti premeščene, tako časovno kot prostorsko. Natovi bombni napadi so potekali ves dan – ko smo spali, ko smo bili v službi, doma ... Toda podobe napadov so lično zapakirane in predstavljene v primernih petminutnih segmentih med večernimi poročili. Televizijsko pokrivanje dogajanja nemudoma in zlahka skače od Kosova in Beograda do letalonosilke in letalske kabine bombnika stealth. Mar se nam res sploh sanja, kje in kdaj se dogajajo ti dogodki? Spomnimo se samo, kaj se je v zalivski vojni dogajalo med končnim ameriškim napadom na iraške črte: nobenih fotografij, nobenih poročil, samo šušljanje, da so se tanki z buldožerji pred sabo valili čez iraške jarke ter preprosto pokopavali na tisoče mož v zemljo in pesek.

To nakazuje, da utegne biti učinek sterilizacije inherenten mediju. Če sledimo razmišljanju Petra Weibla, lahko o tej vojni razmišljamo v razmerju do ideje o tem, kaj pomeni, če zapustimo zgodovinsko določeno pozicijo, ki

⁷⁹ Prim. Carlo Formenti, »La guerra senza nemici« (»Vojna brez sovražnikov«), v: *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo (Virtualna vojna in realna vojna: refleksija zalivske vojne)*, ur. Tiziana Villani in Pierre Dalla Vigna, A.C. Mimesis, Milano, 1991, str. 29. Formenti se pri razvijanju te historizacije opira na besedilo Jeana Baudrillarda, ki ga je ta tik pred začetkom zalivske vojne napisal za francoski časnik *Liberation*. Prim. Baudrillard, »Zalivska vojna se ni zgodila«, v: *Liberation*, Pariz, 4. januar 1991.

(celo v umetnosti) posnema naravni svet naših čutov.⁸⁰ Naša izkušnja prostora, položaja itn. je odvisna od tega, čemur pravimo naravni vmesnik: telo, denimo, je naravni vmesnik, potemtakem je naš pristop k prostoru in času naraven. Naša razlaga medijev temelji na doživljanju prek naravnih vmesnikov. Naše čute in organe kanalizira in posreduje ideologija naravnosti, ki se ne zmeni za arteficalnost medijev. Toda mediji današnjega časa kažejo, da nam je na voljo umetni vmesnik – mediji. Weibel meni, da je McLuhan pri opredelitvi medijev kot človekovega podaljška zgrešil, kajti jih ni poimenoval *umetni podaljšek*.⁸¹ Ko gre za ta umetni medijski prostor, je temeljno vprašanje, kako se konstruira prostorska in časovna arteficalnost.

Razvoj medijske tehnologije poganja prav želja, da bi umetno (in vendar privlačno) konstruirali prostor in čas. Dimitris Eleftheriotis takole opiše razvoj tehnologije, zasnovane z namenom, da bi odpravila neenakomerno, odsekano gibanje, ki je tako značilno za ljubiteljske videoposnetke:

»Stabilizator videopodob« je priljubljena možnost, ki jo ponujajo številni novejši kamkorderji. Deluje tako, da digitalno analizira vsak kader ter zazna in odpravi »nenormalne« gibe. Vizualna tehnologija nadzora je podobno odvisna od zaznavanja »nenormalnih« ali »nepravilnih« gibov, ki zmotijo »normalni« tok ljudi na ulici, v nakupovalnem središču ali v veleblagovnici – najnovejše raziskave si prizadevajo odkriti načine, kako bi zaznavanje nenormalnega gibanja vgradili v sistem kot avtomatsko potezo.⁸²

Če upoštevamo vse te napore, vložene v »čiščenje« podob, ki smo jim priča, kaj pravzaprav sploh še vemo o stanovanjskih hišah, kupih smeti, vojnah, ulicah in veleblagovnicah, ki jih prikazujejo sodobne tehnologije upodabljanja? Tehnologije, ki so bile zasnovane z namenom, da bi nam ponudile »jasnejšo« sliko, namreč dosežejo prav nasprotno. S tem ko sanirajo subjekt, nam onemogočijo spoznati stvarnost. Izgubimo občutek za čas in prostor, ostane nam zgolj obupno sterilizirana in idealizirana predstava o resnici, ki je povsem abstraktna.

⁸⁰ Prim. Peter Weibel, »Ways of Contextualisation, or The Exhibition as a Discrete Machine«, v: *Place, Position, Presentation Public*, ur. Ine Gevers, Jan van Eyck Akademie in De Balie, Maastricht in Amsterdam, 1993, str. 225.

⁸¹ Prav tam.

⁸² Dimitris Eleftheriotis, »Video Poetics: Technology, Aesthetics and Politics«, v: *Screen*, letnik 36, št. 2, 1995, str. 105.

2. TELEROBOTIKA IN VRNITEV AVRE

Zgodovina tehnologij upodabljanja od fotografije do videa je bila priča izhlapevanju avre, enkratnega pojava časa in prostora, kot ga je zajela fotografska podoba. Želim pokazati, da je o telerobotiki mogoče reči, da je obrnila ta trend. Telerobotika v zdajšnji obliki predstavlja način, kako povrniti avro, kako povrniti občutek časa in prostora, ki ga izraža podoba.

Telerobotske podobe so v nekaterih pogledih zelo podobne drugim vrstam podob in trpijo za enakim izhlapevanjem avre. Ker podobe, ki jih proizvajajo telerobotske naprave, na splošno proizvedejo navadne video- ali digitalne fotografske kamere, ko gre za čas osvetlitve, ni pomembnih razlik med telerobotskimi in drugimi digitalnimi tehnologijami upodabljanja. Torej se telerobotika od drugih tehnologij ne razlikuje po *osvetlitvi*.

Obstaja pa razlika, ko gre za čas *prenosa*. Telerobotske podobe so žive podobe, ki jih uporabnik prejme na osnovi zahteve. Toda te podobe se ne prenesejo hipoma, niti ne s hitrostjo televizijskega ali radijskega prenosa. Omejitve, povezane s pasovno širino, pomembno upočasnijo čas prenosa, zato podobe prispejo več sekund ali celo minut po tem, ko jih je uporabnik zahteval in so bile odposlane.

Zamik, ki ga povzročijo omejitve pasovne širine, pomeni praktične težave za telerobotske instalacije. Časovni zamik povzroči, da je teleoperacije na daljavo težko, če ne celo nemogoče nadzirati. Včasih je težavo mogoče odpraviti s tehniko, imenovano »supervizorski nadzor«. Če naj presežemo učinke časovnega zamika, se je treba osredotočiti na pojem zamujene-realne paradigme. »Operater mora uporabiti strategijo 'premakni-in-počakaj', pri kateri po vsakem najmanjšem gibu počaka na rezultate giba, preden se loti nadaljnjega delovanja. Premisa takšne raziskave je, da je mogoče časovni zamik, ki je lasten teleoperaciji na velike razdalje, preseči s tem, da je operaterju na voljo interaktivna simulacija nadzorovanega sistema, in ne časovno zamaknjeni video- in telemetrični podatki. (...) Simulacija poteka več sekund pred realnim časom (zato ji običajno pravijo 'napovedniški prikaz'), tako da operaterjevi odzivi in ukazni inputi na simulacijo pravočasno prispejo do oddaljenega mesta. Simulacija oblikuje dinamiko ter obnašanje dejanskega sistema in odzivov ter se nemudoma odzove na operaterjeve inpute, s tem pa odpravi potrebo po strategiji premakni-in-počakaj. Pri tem je ključno poskrbeti, da je

simulacija 'sinhronizirana' z realnostjo.«⁸³

Te praktične težave prinašajo tudi nov kontekst, v katerem je mogoče razumeti Benjaminovo pojmovanje avre. Kot sem že omenila, Benjamin razume avro kot enkratni obris daljave, pa naj bo še tako bližnja. Telerobotski časovni zamik prinese prav takšen obris ali podobnost. Spominja nas na razdaljo, ki nas ločuje od subjektov, katerih podobe vidimo. Prisili nas k razmišljanju o mreži modemov, usmerjevalnikov, strežnikov in telefonskih linij, ki jo mora prepotovati podoba, če naj prispe do nas, s tem pa znova potrdi naš občutek za časovna razmerja med temi subjekti in nami, gledalci.

V nekem globljem pomenu časovni zamik okrepi naš občutek za čas in razdaljo do subjektov podobe. Pomislimo samo na videopodobe, ki prihajajo od oddaljene videokamere, dosegljive na internetu. Ker je hitrost osveževanja znatno počasnejša kot pri filmu ali navadnem videu, je gibanje odsekano in nenaravno. Gibljivi objekti poskakujejo od točke do točke, pojavljajo se in izginjajo v pretrgani trajektoriji. Vemo, da je to posledica počasnega osveževanja. Toda obenem vemo, da je to tudi posledica minevanja časa. Ko gledamo podobo in čakamo, da jih bo prišlo še več, za subjekte s teh podob čas mineva še naprej.

Tako kot pridobimo občutek za čas, pridobimo tudi občutek za prostor. Pretrganost gibanja nas ne spominja samo na minevanje časa, temveč tudi na gibanje skozi prostor, ki poteka v tem času. Tako kot nas zamegljenost fotografije spominja na gibanje sence ali otrokovo nepričakovano kihanje, tako nam diskontinuiteta živih internetnih videodogodkov v trenutku prikaže celotno razsežnost gibanja, ki poteka med nalaganjem. Vidimo lahko celostnost gibanja, kakršne ne moremo zaznati, kadar gledamo gladek, kontinuiran video.

Dolgi zamiki spadajo med najbolj zoprne lastnosti interneta. Včasih je nepopisno nadležno imeti opravka z dolgimi časovnimi zamiki in s počasnim osveževanjem – tako kot je zoprno pozirati v primeru dolgega časa osvetlitve ali gledati zamegljeno fotografijo. Toda prav v teh pomanjkljivostih – v teh »nepopolnostih«, ki nas jezijo in frustrirajo –, leži naša zmožnost, da cenimo vse bogastvo subjekta na podobi. Naš občutek za čas in prostor omejuje to, da imamo opraviti z ovirami, ki se nanašajo na naše ugodje. Časovni zamik je priča nečemu, kar leži pod podobo, in tako začne obnavljati avro objektov, njihovo razdaljo. Nepopolnosti prenosa podatkov in tudi tehnologije upodabljanja s tem, ko vračajo avro, ki se je zdela, vsaj sodeč po nekaterih Benjaminovih razpravah o fotografiji, za vselej izgubljena,

⁸³ Navedek s http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/2...op_telerob.html.

učinkujejo na novo znanje s področja telerobotike.

Na internetu utemeljena instalacija, *Dislokacija intimnosti* (*The Dislocation of Intimacy*),⁸⁴ se izrecno ukvarja s časom osvetlitve in avro v povezavi s teleepistemologijo. Sistem instalacije *Dislokacija* je nameščen v škatli, neprepustni za svetlobo; škatla vsebuje fizične objekte in nekateri med njimi se sami od sebe gibljejo znotraj sistema. Gledalci ob pomoči gumbov upravljajo s temi objekti. Izberejo lahko katerokoli kombinacijo gumbov, ti pa sprožijo kombinacijo osvetljevalnih naprav in vrnejo digitalni posnetek posledične sence. *Dislokacija* izhaja iz knjige *Nepopolne odprte kocke* (*Incomplete Open Cubes*, 1974) Sola Lewitta, v kateri je 511 fotografij ene same kocke, avtor pa uporabi »devet virov svetlobe in vse njihove kombinacije«, s tem pa poda končno, skupno izjavo o fetišizmu površin, podano v divjem, agresivno moškem jeziku modernizma. *Dislokacija* s svojo čudno mehaniko nemudoma napove, da se ne bo ukvarjala s pojmi optičnega gestalta, marveč z zapletenejšimi razmerji, ki se odvijajo v času.

V *Dislokaciji* se čas razkriva skozi na moč nepopolno, pretirano premeščeno osvetlitvijo. Zamegljena, nejasna podoba uteleša filozofijo časa, časa, ki se razkriva, prikazuje na površini podobe. *Dislokacija* kaže, kako je mogoče nepopolnosti telerobotskih podob uporabiti za razvijanje nove estetike in konceptualnih strategij. Antiorp zapiše: »Na splošno gledano (ljudje) ne anticipirajo napak, dekonstrukcije brskalnika ali zavračanja storitve. Če vse to vključimo v programiranje, proizvedemo element intrige, zapeljevanja in frustracije. Napaka je znamenje višjega organizma in predstavlja okolje, v katerem je človek vabljen k interakciji ali nemara celo k nadzoru.«⁸⁵

Prav na tej točki stika, tega vmesnika med teleprezenco in realnim, je uporabnik povabljen, naj pusti svoje prstne odtise in, kar je še pomembnejše, svojo telesno in časovno navzočnost. Vmesnik lahko razumemo kot nepopolnost ali madež, ki uporabnika nenehno opominja na njegovo/njeno nezmožnost, da bi v celoti postal/a del teleprezenčnega okolja. Enako velja za časovne zamike, za odsekanost telerobotskih videopodob in celo za signale zasedenosti, ki so endemični za internetne storitve. Zamiki prenosa in počasno osveževanje so kot prstni odtisi na filmu, kot kapljica vode na lečah – dokaz ranljivosti podobe, opomnik naše prostorske in časovne razdalje od subjekta našega zanimanja.

⁸⁴ [Http://www.dislocation.net](http://www.dislocation.net).

⁸⁵ Prim. /cw4t7abs/ (1998).

IV. ZUNAJ BITI

AGAMBEN IN ANTROPOLOŠKI STROJ

1. IZREDNO STANJE

Giorgio Agamben v svoji zadnji knjigi, *Odprto. Človek in žival (L'aperto. L'uomo e l'animale, 2002)*, postavi pod vprašaj nadvse poenostavljeno redukcijo, ki smo ji danes priča med živalsko človeškostjo in človeško živalskostjo. Vprašanje, ki si ga postavi o človeškem in živalskem, ni samo vprašanje spojitve, fuzije živalskega in človeškega, ampak se nanaša tudi na to, kako artikulirati razliko med živaljo in tistim enako živečim, ki pa govori (človek). Agamben si zastavi vrsto vprašanj, ki segajo od razlike med naravo in zgodovino do lastnosti, ki definirajo človeškost človeka. Zanima ga proces učlovečenja. To je tudi zgodba o antropogenezi in biopolitiki, saj se sprašuje, kako delujejo antropološki stroji, ki sta jih izdelali metafizična tradicija in zahodna znanost. Agamben predlaga, da postavimo pod vprašaj delovanje tega stroja. In kako to dosežemo? Ne s tem, da si izmišljamo čedalje bolj prefinjene artikulacije te vse usodnejše hibridizacije med živaljo in človekom, marveč s tem, da razkrijemo in indentificiramo neko osrednjo praznino, zev, ki človeštvo še bolj ločuje od živali. Ta praznina, ki pa predpostavlja neko radikalno ločitev, se vseskozi prikriva in kaže kot svoje nasprotje, kot usodna povezava. Agamben predlaga, da to praznino razkrijemo kot suspenzijo suspenzije, kot prekinitvev prekinitve, in ne samo kot interval!

Gre za ambiciozen projekt obdelave genealogije koncepta življenja v zahodni tradiciji, ki ga je Agamben napovedal že v sklepu knjige *Sveti človek. Suverena oblast in golo življenje (Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita, 1995)*, ga nadaljeval v »Oblikah življenja«, otvoritvenem eseju svoje knjige *Sredstva brez namena. Spisi o politiki (Mezzi senza fine. Note sulla politica, 1996)*, in ga dokončno oblikoval v najnovejši knjigi *Odprto* iz leta 2002. Agamben se v eseju »Oblike življenja«, ki ga je predtem samostojno objavil leta 1993, loteva vprašanja suverenosti, golega življenja, hkrati pa v njem obračunava z Bataillom. »Oblike življenja« se namreč navezujejo na njegovo knjigo *Skupnost, ki pride (La comunità che viene, 1990)*, v kateri se

nanaša na Nancyjevo *Nedejavno skupnost* iz leta 1986, ki je tudi »obračun« z Bataillom. Agamben v »Oblikah življenja« izriše usodno povezavo, ki se glasi skupnost-sveto-preklete-suverenost-politika-živalskost, nato pa leta 1995 zapiše, da je temeljni akt vsake suverene oblasti produkcija golega življenja kot političnega elementa, ki pa hkrati pomeni začetek artikulacije med naravo in kulturo, zoe in bios.

Ko Agamben govori o oblikah življenja, poudari, da življenja nikoli ne moremo ločiti od njegove oblike; človeško življenje, grški bios, je vedno oblika življenja. Življenje je vedno neka modalnost oziroma način življenja; živi se samo skozi neki način, zunaj tega načina, zunaj načina biti, v resnici ni človeškega življenja; ali živimo na neki način – ali ne moremo živeti, smo torej neživi, mrtvi oziroma nič (»Oblike življenja«, v: *Mezzi senza fine*, str. 14). Prav zaradi dejstva, da nam gre v načinu življenja za samo življenje, in zato, ker je za Heideggerja človek bitje, ki umre, je človek edino bitje, ki ga življenje lahko osrečuje (*Mezzi senza fine*, str. 14). Golo življenje pa je življenje, preden je to zaznano kot modalnost in način življenja; golo življenje je gola podpora ali biološki substrat življenja (*Mezzi senza fine*, str. 13). Agamben poveže golo življenje z doktrino suverenosti. Po Agambenu, pri tem se sklicuje na rimsko pravo, je golo življenje skriti temelj suverenosti. Suveren ima oblast samo, če lahko nekoga obsodi na smrt ali ga pomilosti. Suverena oblast se torej utemeljuje v golem življenju. *Homo sacer* je po antičnem rimskem pravu človek, ki je svet in preklet hkrati, saj je človek brez meščanskih pravic; to pomeni, da je človek, obsojen na smrt. Pravno torej suverenost proizvaja postulat golega življenja ter vzpostavlja odnos med oblikami življenja in golim življenjem. Suverenost je za Agambena vedno suverenost države. In če govorimo o političnem v življenju, je to, kot sem že zapisala, usmerjeno na srečo, ta pa je možna samo, če odstranimo vsako suverenost. Ker je Bataille golo življenje, ločeno od svoje oblike, zamenjal za neko višje načelo – za suverenost, je to potemtakem, tako trdi Agamben, meja Bataillove misli, ki ga dela »za nas neuporabnega« (*Mezzi senza fine*, str. 16). Agamben postavi pod vprašaj Bataillov koncept suverenosti in s tem uveljavi svoje pojmovanje oblik življenja. Za Agambena pa je, v nasprotju z Bataillovim pojmovanjem, možnost obvarovati golo življenje ključnega pomena. Kajti golo življenje je po Agambenu nekaj, kar oblasti dovoli, da se legitimira v času.

Skratka: Agamben govori o svetu, ki mu gospoduje avtoriteta, ki pa ni utemeljena v nobenem zakonu, saj o golem življenju, o življenju in smrti, odloča zunaj zakona. To, kar opažamo danes, pa je prav produkcija golega življenja.

Tretji svet se zdaj kaže kot svet, kjer imajo ljudje zgolj golo življenje. Toda pomembno je razumeti, da je pojmovanje, po katerem ima svet ali del sveta zgolj golo življenje, sodba o svetu, ki ni utemeljena na nobeni zakonitosti. Še več, označitev dela sveta kot sveta golega življenja je oblika vpeljave teritorija brez zakonitosti ali cone golega življenja, ki pa se od tam širi na ves svet. Na tem mestu Agamben implicira neki izbris, izbris, ki ga je mogoče zaznati v zdajšnji vojni proti Iraku ter predtem v Afganistanu itd. Množični mediji predstavljajo vojno v Iraku kot »vojno, ki to ni«, kjer številni mrtvi civilisti ne štejejo nič oziroma jih, kot navaja Drucilla Cornell, sploh ne moremo prešteti, ne z moralnega ne z matematičnega vidika.⁸⁶ Vsi ti ljudje so umrli tudi zato, ker so se znašli v tem brezpravnem položaju, v položaju svetih ljudi, v položaju *homo sacer*, saj so oropani temeljne pravice – biti zavarovan kot meščan, državljan. Še grozljivejši je položaj ujetih afganistanskih talibov, zapornikov v amerškem vojaškem oporišču Guantanamo na Kubi. Gre za ujetnike brez pravnega statusa, ki jih ne varuje nobeno priznano mednarodno določilo mednarodnega prava. Iraška vojna ni samo ponovila Afganistan, temveč je izjema, ki meri na izredno stanje v samem amerškem ustavnem ustroju, saj gre za preventivno vojno, vojno proti sovražniku, ki naj bi imel orožje za množično ubijanje, orožje, ki ga med pripravami na to vojno, in tudi potem ko so Američani razglasili, da je vojne konec, »še« niso našli.

Pri tem je pomembno, da se ta brezpravna vojna kaže kot vojna za popravo krivic. V Afganistanu, denimo, je bila to vojna za popravo krivic, storjenih afganistanskim ženskam, ki so bile pred vojno brezpravne (in so brezpravne, to moramo poudariti, tudi po vojni).

To pa nas sili, prvič, da se začnemo spraševati, kaj je to, kar se kaže v svoji absolutni goloti, torej kaj je življenje, in pod kakšnimi pogoji se golo življenje ali boj za golo življenje začneta. Zato nas razprava o življenju in njegova ontologizacija popeljeta h genealogiji moči zahodnega sveta in njegove filozofije. In drugič, izredno stanje se nam kaže kot oblika, ki je danes politično in družbeno najprimernejša za vpeljavo in transakcijo oblik golega življenja. Agamben o suverenosti razmišlja podobno kot Carl Schmitt, saj jo poveže z instanco izrednega stanja, ko suveren odloča o izrednem stanju (*Mezzi senza fine*, str. 15). Še več, skupaj z Agambenom lahko o sodobnih zahodnih demokracijah razmišljamo kot o nekem intervalu med dvema izrednima

⁸⁶ Prim. Drucilla Cornell, "The Sacrilege of Feminism", september 2002, objavljeno v: *Identities*, št. 3, Skopje, 2002.

stanjema. Ali povedano drugače, demokracija se izvaja v neki alternaciji začasne prekinitve in vpeljuje izrednega stanja. Agamben ugotavlja, da je polis, ki je bil opredeljen kot odprto mesto demokracije, prišel pod vprašaj, ali povedano v skladu z biopolitiko, mesto ni več biopolitična paradigma sedanjosti, marveč koncentracijsko taborišče. Zdaj Auschwitz kot paradigma koncentracijskega taborišča učinkuje kot skrivnostna matrica naše družbe. To si lahko preberemo tudi v knjigi *Tisto, kar ostane od Auschwitza. Arhiv in priča* (*Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, 1998).

Na eni strani imamo opraviti s postopkom popolnega razgaljenja človeškega, s postopkom, ki človeka spreminja v nagačeno žival, na drugi smo priča postopku organizacije živalskega sveta kot zakonske kategorije, na osnovi katere lahko premišljamo o človeškosti. V tem kontekstu Agamben, sklicujoč se na Foucaulta, vpelje paradigmo biopolitike. Danes se hkrati s proizvodjanjem svetega človeka instituirajo biološko življenje kot vrsta nevidnega suverena (*Mezzi senza fine*, str. 17). Agamben primerja biopolitiko z antično božansko pravico tistega, ki obeša. Biopolitika namreč gospoduje nad odvzetjem življenja in izvršitvijo smrti, nad vključitvijo in izključitvijo vseh tujih teles, tujcev in emigrantov, priseljencev in drugih, s tem pa izpeljuje brisanje ali smrtno hibridizacijo konceptov, kot so teritorij, identiteta, lastnina, »naše, domače« in »njihovo, tuje«.

2. ANTROPOGENEZA

Knjiga *Odprto. Človek in žival* se odpira s poglavjem z naslovom »V obliki zveri« (»Teromorfo«) in je posvečena interpretaciji neke skrivnostne judovske biblične miniature iz 13. stoletja. Torej začetek predstavlja premišljevanje povezave med živalskim makrokozmosom in človeškim mikrokozmosom, oziroma je v temelje tega odnosa postavljena neka »scena«, ki jo Agamben napoveduje takole: »... v zadnjem dnevu se bodo odnosi med živalmi in ljudmi sestavili v neki novi obliki, človek se bo spravil s svojo živalsko naravo« (*Odprto*, str. 11). To, kar se na začetku knjige kaže kot otvoritvena uganka, dobi epilog na zadnjih dveh straneh knjige: Agamben razlaga ta prizor takole: »Pravičniki z živalsko glavo iz judovske miniature ne pomenijo nekega novega odklona v odnosu med človekom in živaljo, marveč figuro 'velike ignorance', ki pusti tako človeka kot žival biti zunaj biti, odrešena, pri čemer sta pravzaprav neodrešljiva. Morda še obstaja način, kako se živi lahko posedejo okrog

mesijanske mize slovesne pojedine pravičnikov, ne da bi prevzeli zgodovinsko nalogo in ne da bi znova zagnali antropološki stroj« (*Odprto*, str. 95, 96).

Ta razlaga vsebuje kredo celotnega Agambenovega filozofskega početja, ki ga lahko strnem tako, da povzamem njegove ključne intermediarne teze o odnosu med človekom in živaljo ter o njunem odnosu do biti in ne nazadnje tudi do ontologije, ki premišljuje o načinu, kako danes misliti človeka, človečnost in žival (*Odprto*, str. 81–82).

1. Antropogeneza, torej geneza procesa učlovečenja, procesa človekovega razvoja je rezultat artikulacije zapore med človeškim in živaljo. Ta zapora je predvsem posledica razmejitev, ki pa ne poteka med človekom in živaljo kot dvema nasprotnima poloma, marveč v človekovi notranjosti.
2. Ontologija ali prva filozofija ni neškodljiva akademska disciplina, marveč operacija, s katero se aktivira antropogeneza, ki ni nič drugega kot proces, kako naj živeče postane človeško. V ta proces pa je od samega začetka vključena metafizika. Način njenega delovanja je vsebovan že v njenem poimenovanju: meta-fizika. Meta-fizika implicira proces, ki poteka onstran (meta)živalskega (*physis*), v smeri vse bolj človeške zgodovine. Ta postopek presejanja pa ni nekaj, kar se je zgodilo enkrat za vselej, marveč je nekaj, kar še vedno poteka, še več, vsakič znova se odloča o tistem človeškem in živalskem v vsakem posamezniku, a tudi o tem, kaj je narava in kaj zgodovina in kako naj opredelimo življenje in smrt.
3. Odločilni politični konflikt, ki upravlja vsak drug konflikt v naši kulturi, je tisti med živalskostjo in človeškostjo človeka. Zahodna politika je torej soustvarjalka biopolitike.
4. Če je antropološki stroj motor, ki vodi k pozgodovinenju človeka, potemtako konec filozofije in dovršitev epohalnih poti biti ne pomeni nič drugega, kot da se ta stroj zdaj vrti v prazno. Zato je pravzaprav treba opustiti razmišljanje v smeri nenehne amortizacije tega stroja. Odtod tudi Agambenov predlog, da je nemara edina rešitev, kako pustiti živali biti (in tukaj je ta žival tudi sodobni suženj: pribežniki, ubežniki in drugi, ki niso kos procesom zahodnega civiliziranja), v tem, da ji pustimo biti zunaj biti.

Toda pojdemo lepo po vrsti. Pri tem izvajanju je ključno, da človek ni nekaj, kar je že dano, marveč živeče, ki postane človek. Zgodovina je zgodovina počlovečenja, ali povedano drugače, gre za proces uverženja v model zahodne civilizacije. Postopek – narediti nekaj za civilizirano – poteka na vseh ravneh in se razprostira tudi kot medsebojno spreminjanje odnosov v demokraciji. In to je ena od ključnih tez v knjigi, na moč aktualna v času, v katerem živimo. V

skladu s Heglom lahko rečemo, da človek ni biološka vrsta, ki bi bila določena po svoji vsebini, marveč »polje dialektičnih napetosti, ki ga vselej že prečijo zapore, te pa v njem vsakič razdružujejo – vsaj virtualno – ‘antropoforično’ živalskost in človeškost, ki se v njej inkarnira« (Odprto, str. 19).

Zapisali smo, da je ena od Agambenovih ključnih tez v knjigi *Odprto* zgodovina kot zgodovina počlovečenja. In kako lahko to razumemo v aktualnem kontekstu? Gayatri Spivak je v eseju z naslovom »Popravljanje krivic«⁸⁷ zahtevala, da vnovič premislimo klasično liberalno razlikovanje med naravnim in civilnim pravom, da bi lahko razumeli, da so prvine naravnega prava v uporabi za povsem zgrešeno omejevanje človekovih pravic, ki jih priznavajo nacionalne države na »Daljnem vzhodu« ter tamkajšnje brezpravne družbene ustanove in strukture, ki jih mednarodni aktivisti skušajo znova pravno potrditi. Šele tedaj, ko bodo te ustanove dobile novo legitimnost, meni Gayatri Spivak, bodo nacionalne države, v katerih delujejo, lahko prerasle civilnopravno odvisnost od Zahoda, ki tako »tam nekje daleč« nenehno proizvaja figuro »žrtve, ki so ji bile storjene krivice«.

Odvisnost, ki – kadar o njej razmišljamo v okviru neokolonialnih parametrov in v kontekstu Daljnega vzhoda – na eni strani proizvaja nasilje ter na drugi omogoča, da ZDA in Evropa vedno znova lahko igrata vlogo odrešiteljic. Ta oblika dovoljenja, ki si ga jemljeta ZDA in Evropa, da namreč nenehno popravljata krivice drugih, je po Spivakovi utemeljena v zahodnem pogledu, ki pravi, da si vzhodne države (tretji in drugi svet) nikoli ne bodo mogle pomagati same in da bodo vedno potrebovale politično pomoč od zunaj ali »lekcijo«, kako se stvarem v resnici streže. To pa zato, ker naj bi bil politični status teh držav ali stopnja njihove emancipacije pod ravno Zahoda. Te države niso sposobne in tudi ne premorejo dovolj »znanja«, da bi lahko enakovredno participirale. Spivakova pri tem navaja Bernarda Lewisa in Samuela Huntingtona oziroma to, kar imenujeta moderna civilizirana kultura (zahodne) demokracije. Filozofija naravnih pravic se torej utemeljuje v ideji, da »naše« človekove pravice predhodijo civilnim pravicam. Torej je po tej filozofiji pravica biti človek pred pravico imeti civilne pravice! Ta kvazi »avantgardnost« koncepta, ki pravico biti človek postavlja pred civilne pravice, si jemlje pravico, da že s samim aktom intervencije opredeli, kaj je človeškost in kdo je lahko človek oziroma kaj je dostojno človeka. Ali še natančneje: kdaj

⁸⁷ Prim. Gayatri Spivak, "Righting Wrongs", predavanje, predstavljeno na Columbia University School of Law, v okviru serije predavanj na temo *Zakon in kultura*, april 2002; navedeno v Drucilla Cornell, "The Sacrilege of Feminism",

je čas, da specifično človeškost naredimo dostojno človeka. Prav o tem pa, tako Spivakova, velika večina borcev za človeške pravice sploh nikoli ne razmišlja.

Tisti, ki so »naravno« najboljši človeški, zapiše Spivakova, si jemljejo pravico, da to človeškost namenijo tudi drugim, tistim manj človeškim, tudi tistim, ki niso ukrojeni po podobi modernega in klasično liberalnega vzorca sveta. Takšen relativizem temelji na hegemonističnem konceptu sveta, ki ga gojita ZDA in Evropa kot naravni odrešiteljici sveta. S tem si jemljeta pravico do imenovanja tistega, kar je človeško, in – to je še bolj zastrašujoče – tudi tistega, kar ni! Zato se morajo borci za človekove pravice nenehno zavedati temeljne neenakosti, ki se vzpostavlja v tem boju za popravo krivic. Popravljanje krivice pravzaprav pomeni vzeti si pravico, da v imenu neke naravne pravice določamo, kdo je človek in kdo ni. Povedano v skladu s Spivakovo, proces počlovečenja je tukaj globoko ukoreninjen v imperialistični logiki, ki svobode ne razume samo kot svobodo zaščite civilnih pravic, temveč tudi kot svobodno družbeno produkcijo in kroženje kapitala ter vrednot, ki se v njem utemljujejo. Spivakova tako odpre vprašanje, kako lahko v povezavi s figuro Drugega izpeljemo novo etiko odgovornosti, ko pa ta etika tega Drugega še ne vključuje med svoje dejavnike suverenosti. Torej gre za premišljevanje o prihodnosti nekega političnega procesa, ki mora vase vključiti tudi etični vidik refleksivnosti procesa počlovečenja.⁸⁸

Zato Agamben zapiše, da se zgodovina konča v trenutku, ko človek razume in potemtakem dovrši svojo zgodovinsko nalogo, ko sklene lastno usodo postati človek, konstituirati se kot človek oziroma konstituirati se v žival, ki si je snela (naredila za nedejavno) lastno živalskost. S koncem zgodovine, kot ga je napovedal Kojève,⁸⁹ smo pripravljeni vstopiti v postzgodovinski svet. Toda katero figuro bo človek prevzel po koncu zgodovine? Kaj je tisti preostanek, ki preživi konec človekove zgodovine, razumljene kot potrpežljivo dialektično delo negacije? Okrog tega vprašanja je potekal spor med Kojèvejem in Bataillom. Kojève je razmišljal takole: kar ostane od človeka, je žival (človek, vrnjen svoji naravni živalskosti). Bataille je zadeve postavil na glavo in zapisal, da je tisto, kar ostane od človeka, nekakšna onstrančloveška suverenost; neki negativizem, ki obstaja kar tako, brez cilja. Pri tem Bataille ni mogel prepričljivo argumentirati nerazložljivega trajanja negacije onstran

⁸⁸ Na tem mestu se sklicujem na Drucillo Cornell in njeno interpretacijo že omenjenega predavanja Gayatri Spivak.

⁸⁹ Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel*, 1947, prva izdaja, navedeno v G. Agamben, *Odprto*.

negacije (zato je kvečjemu lahko pokazal na lastno življenje in ga opredelil kot tisto »odprto rano, ki je njegovo življenje«). Kojève je pozneje teoretiziral o preživetju človeka v postzgodovini v obliki japonskega snobizma in tako ni napovedal nekakšne »amerikanizacije sveta«, marveč »japonizacijo Zahoda«. Torej moramo naše vprašanje preoblikovati: kaj se zgodi z živalskostjo človeka v postzgodovini, če upoštevamo, da je prav animalnost tista, ki v luči sodobne biopolitike prehaja v prvi plan (*Odprto*, str. 19). Na koncu zgodovine bo človek preživel kot žival, v skladu z naravo; po Kojèvu bo človek – in tudi filozofija – izginil, ker ne bo več potrebe, da bi se človek izboljševal v eksistencialnem smislu; ne bo več potrebe, da bi spreminjal svoja notranja načela, ki so v osnovi njegovega spoznanja sveta in sebe. Kojève meni, da gre pri tem samo za prekinitev akcije, kjer ta akcija pomeni konec vojn in krvavih revolucij, vse drugo pa se obdrži nedoločeno dolgo: umetnost, ljubezen, igra – torej vse, kar človeka dela srečnega.

Razkol med Bataillom in Kojèvom zadeva ta preostanek, ki preživi, preostane po smrti človeka, ki po koncu zgodovine postane žival. Bataille ni mogel sprejeti, da bi umetnost, ljubezen in igra, a tudi smeh, ekstaza in razkošje prenehali biti nadčloveški, da bi jih preprosto vrnili živalski praksi. Agamben se o tem precizno izreče: »Morda je telo antropoforične živali (telo sužnja) tisti nedeljivi preostanek, ki ga idealizem pušča mišljenju kot dediščino, in aporije filozofije našega časa sovpadajo z aporijami tega telesa, ki je neireduktibilno napeto in razdeljeno med živalskost in človeškost.« (*Odprto*, str. 20) Telo sužnja je torej tisti nedeljivi preostanek, ki ga zahodni idealizem vseskozi pušča nemišljenega.

Kojève privilegira vidik negacije in smrti, toda kot zapiše Agamben, pri tem ne zazna procesa, ki poteka prav v naši sodobnosti, procesa, v katerem človeka in danes predvsem državo namesto njega začenja vse bolj zanimati človeška »živalskost«. Danes postaja naravno življenje vse bolj zadeva države in njenih institucij. Naravno življenje postane zastavek tistega, kar imenujemo biopolitika in kar je Foucault imenoval biomoč (*Odprto*, str.19).

3. PARADIGMATIČNE FIGURE ČLOVEŠKEGA

Prva tri poglavja knjige *Odprto* – »V obliki zveri«, »Brezglavi« in »Puhloglavi« (»Teromorfo«, »Acefalo« in »Snob«) – označujejo preobrazbe v smeri vse večje izpraznitve in formalizacije človeškosti, in ne poživaljenja! To so tri paradigmatične figure človeškega v postzgodovinskem svetu, človeka, ki preživi na koncu zgodovine. Prva je mesijanska, druga je tista, ki jo je promoviral Bataille v tridesetih letih minulega stoletja, tretjo je opisal Kojève, potem ko je v petdesetih letih obiskal Japonsko. S temi tremi paradigmatičnimi figurami lahko natančno premislimo status človeškega oziroma poti njegove deformacije, status človeškega prav v njegovi enigmatični ločitvi od živalskega. »Človek,« je zapisal Kojève, je »smrtonosna bolezen živali« (*Odprto*, str. 19), a tudi, da »nobena žival ne more biti snob« (*Odprto*, str. 16) – prav zato od tega trenutka naprej poteka boj (sodobna biomoč), kako zagrabit to živalskost.

Četrto poglavje, »Misterij disjunkcije« (»Mysterium disiunctionis«), začrta splošne koordinate Agambenove raziskave: elaboracija genealogije koncepta življenja v zahodni tradiciji. Skorajda najbolj notranja problematika tega projekta izhaja iz dejstva, da se dozdeva, kot da je v naši kulturi »življenje tisto, česar ni mogoče definirati in ki mora biti prav zaradi tega nenehno artikulirano in razdeljeno« (*Odprto*, str. 21). Zato je nujno, da samo idejo genealogije koncepta življenja problematiziramo in jo znova načrtamo s potrpežljivo in natančno raziskavo, ali bolje rečeno, z različnimi raziskavami okrog različnih zapor, ki so jih na različne načine vzpostavile filozofija, teleologija in znanost oziroma raziskave o njihovih načinih operacionalizacije življenja. Kdor se poda v genealogijo življenja, lahko nemudoma opazi, da nikoli nimamo definicije koncepta kot takega. To, kar ostane nedoločeno, se sčasoma artikulira ter deli skozi sistem zapor in nasprotij, ki ga investirajo z eno strateško odločilno funkcijo znotraj navidez tako nepovezanih področij, kot so filozofija, teologija in politika, pozneje pa se v ta proces vključita še medicina in biologija. Vse se dogaja tako, kot da v naši kulturi sploh ne bi mogli opredeliti življenja, ki je prav zaradi tega tisto, kar se nenehno artikulira in deli. V zahodni filozofiji ima ta strateška artikulacija koncepta izjemen vir v Aristotelovem delu *O duši* (*Peri psyches*). Aristotel ne sledi nobeni splošni definiciji življenja, marveč izolira temeljni princip ali prvino, skozi katero življenje šele lahko pripišemo nekemu bitju. To pa je del življenja, ki omogoča

hranjenje; posledica takšnega postopka delitve v slogu *divide et impera* pa nam po Aristotelu omogoči zgraditi »enotnost življenja kot hierarhične artikulacije vrste funkcionalnih zmožnosti in opozicij« (Odperto, str. 22). Na začetku 19. stoletju Bichat ponovi Aristotelovo gesto, ko začne razlikovati med organskim življenjem (ki je življenje kot zgolj oblika sosledij asimilacije in izločanja) ter relacijskim oziroma odnosnim življenjem, ki je živalsko življenje.

Potem ko Agamben natančno pokaže na proces zgodovine počlovečenja, predstavi drugo ključno tezo knjige, po kateri zarez, ki začrta razliko med človekom in živaljo, poteka predvsem v človekovi notranjosti (Odperto, str. 24). Vprašanje o človeku mora biti zastavljeno drugače, torej ne kot združitev telesa in duše, živečega in logosa, marveč kot ločitev teh prvin. Agamben si zastavi vprašanje, kako se vzpostavi disjunkcija med človekom in živaljo. Vpraša se, na kakšen način, kako se je človek razdvojil od nečloveka in žival od človeškega (Odperto, str. 24). Tisto, kar nameravamo raziskati, zapiše Agamben, ni metafizična skrivnost povezave, marveč predvsem praktični in politični vidik neke ločitve (Odperto, str. 24).

Agamben se sklicuje na delo znanih naturalistov in znanstvenikov, kot so Carl von Linné (1707–1778), Ernst Haeckel (1834–1919) in Jakob von Uexküll (1864–1944), s katerimi se od sedmega do enajstega poglavja loteva prav problematizacije meja človeškega. Ugotavlja, da so bile meje človeškega že pred letom 1789 veliko bolj negotove kot v 19. stoletju, ko so se stvari prav po zaslugi humanističnih ved odprle raziskovanju. Linné je klasificiral človeka (*Homo*) v red *Anthropomorpha*, ki ga je pozneje poimenoval *Primates* (pri tem je poudaril, da ni našel nobene druge značilnosti, po kateri bi se človek ločeval od opic, razen te, da imajo opice med podočniki in drugimi zobmi prazen prostor (Odperto, str. 31).

Edward Tyson (1651–1708) je leta 1699 v eseju o orangutanu, ki ga je imenoval *Homo sylvestris*, zatrdil, da je naposled našel verigo med živaljo in racionalnim bitjem, in sicer v kreaturi, ki ji je pravil pigmej. V Linnéjevi taksonomiji ima človek vlogo nenavadne anomalije. Linné ob *Homo* zapiše *nosce te ipsum*, spoznaj samega sebe, in šele pozneje temu doda pridevnik *sapiens*. Ta anomalija je nadvse zgovorna: »Človek nima nobene specifične identitete, samo to, da se lahko prepozna«, še več, »človek je žival, ki se mora prepoznati kot človeška, da bi to lahko bila.« (Odperto, str. 33) Sklicujoč se na zgodovino počlovečenja lahko znova povzamemo, da razlika med človekom in opico ni v nekakšni naravni značilnosti anatomskega ali biološkega porekla, marveč v skrivnostni sposobnosti produkcije človeškega, produkcije spoznanja

o tem, kaj je človeško. To sposobnost produkcije pa Agamben poimenuje antropološki stroj! Ernst Haeckel leta 1874, nekaj stoletij po Tysonu, postavi hipotezo, da je manjkajoča veriga prehoda od živali k človeku pravzaprav vpisana v opici človeku, ki pa ne uporablja jezika in ki jo on poimenuje *Pithecantropos alalus*. Ta ne reši skrivnosti postanka človeka, marveč izpostavi aporetično naravo celotne situacije. Kajti manjkajoča veriga je najdena prav v tistem, ki pa nima najbolj specifične prvine človeškosti – jezika!

Kako delujejo antropološki stroji, ki so jih ustoličili tako v antiki kot v sodobnosti? »Skozi izključitev (ki je hkrati neko prijetje) in vključitev (ki je vedno že neka izključitev). Prav zato, ker je človeško v resnici vsakič že predpostavljeno, proizvaja stroj vrsto izrednega stanja, nekakšno cono neodločenosti, v kateri tisto zunaj ni nič drugega kot neka notranja izključitev, tisto znotraj pa na drugi strani ni nič drugega kot vključitev tistega zunaj.« (*Odrpto*, str. 42) Ontološki status človeškega, način, kako naj definiramo in identificiramo človeškost, se pokaže kot problem. Kako poteka ta identifikacija? Delno sem jo politično praktično že razložila s Spivakovo. Gre za neki paradoksen odnos z Drugim: »človek«, in to ne katerikoli, se afirmira, spozna samega sebe, kolikor markira lastno razliko do živali (ali do tistih manj človeških). Pomembno je razumeti, da ta razmejitev poteka tako, da postavljanje meja znotraj poteka prav skozi izključitev nekega zunaj. Mesto, kjer poteka ta razmejitev, mesto, kjer se zgodi tako rekoč »dogodek človeškosti«, je nekaj, kar ima obliko odločitve, je kot odločitev, ki zdaj temu zdaj onemu podeli funkcije tistega najbolj notranjega in pri tem postavi druge v pozicijo tistega najbolj zunanjega. Gre za odločitev, ki je vedno, poudarja Agamben, hkrati izključitev in vključitev, ki je, z eno besedo, izredno stanje.

Človekova človeškost se potemtakem producira tako, da iz sebe izključi še ne človeško. V tem smislu se o človekovi človeškosti ne odloča s poživaljenjem človeškega, marveč s postopkom počlovečenja živali. Bodimo še natančnejši in recimo, da se človekova človeškost v antiki zgodi s počlovečenjem sužnja ali barbara, dandanes pa s počlovečenjem celotnih režimov, ljudstev ali »plemen«, »etnijsk«, »narodov« tretjega – in zakaj ne tudi drugega? – sveta. Suženj je ne-človek, ki mu svobodni državljani podeljuje njegovo lastno človeškost; pri tem je pomembno razumeti, da je suženj (priseljenc, pribežnik, začasni delavec, »južnjak«, »turek«) vključen samo toliko, kolikor je izključen, samo toliko, kolikor je izvzet iz notranjosti »človeškega«; vključen je samo, kolikor je tam zunaj. Iz tega sledi, »da je zares človeško predvsem mesto neke odločitve, ki se nenehno ažurira, ter da so zareze in re-artikulacije te odločitve vedno znova

dis-locirane in premaknjene« (*Odprto*, str. 43). Kar proizvedejo ti postopki, ni ne živalsko ne človeško življenje, marveč življenje, ki je ločeno in izključeno iz samega sebe, ki je golo življenje! (*Odprto*, str. 43).

4. OTOPELOST IN DOLGČAS

Da bi Agamben lahko zapustil antropocentrično perspektivo in njeno zgolj vsebinsko pomenskost, ki naj konstituira razliko med človekom in živaljo, se antropocentričnosti loti relacionalno, odnosno ali intencionalno. Sklicevanje na Uexküllove ekološke raziskave, ki jih ilustrira ob pomoči pajkove mreže in klopa, ter na Husserla, Heideggerja in Finka mu omogoči kontekstualizacijo te ločitve, tako da vpelje razlikovanje med človeškim svetom (*Umgebung* ali svet predmetov) in živalskim okoljem *Umwelt*. Okolje, kot je vseskozi učila fenomenološka tradicija, ni neka stvar, marveč intencionalen odnos, skupek praks: »v sebi zaprta enotnost, ki je rezultat selektivnega prevzema vrste elementov ali 'mark' znotraj človeškega sveta, ki je *Umgebung*« (*Odprto*, str. 46). Pomembno je razumeti, da so odnosi znotraj okolja tako intenzivni in strastni, da jih kot takšne ni mogoče zaznati v odnosih, ki vežejo človeka z njegovim svetom (*Odprto*, str. 51). Na tej točki se Agamben posveti Heideggerju in njegovemu stavku, ki ima danes, v času računalnikov in novih medijev, status algoritma: »Kamen nima sveta, žival je uboga na svetu in človek je oblikovalec sveta.« (*Odprto*, str. 54) Agamben se torej zadeve loti podobno, kot je pred petnajstimi leti naredil Derrida v znameniti razpravi *O Duhu. Heidegger in vprašanje* (1987). Agamben – pri tem se sklicuje na Heideggerjevo predavanje iz seminarja, ki ga je imel v obdobju med letoma 1929 in 1930 in ki ga je posvetil temeljnemu konceptom metafizike (*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*) – postreže z veliko tistega, kar smo prebrali že pri Derridaju, v knjigi *O Duhu*, čeprav Agamben te knjige ali njenega avtorja ne omeni niti z eno samo besedo. Še več, morda nam Agamben tokrat celo da slutiti odgovor na vprašanje, ki si ga je leta 1987 zastavil Derrida: »Mar tedaj ne moremo reči, da celotno dekonstrukcijo ontologije, kot je povzeta v *Biti in času* in kolikor na neki način v eksistencialni analitiki zavrača kartezijansko-heglovski *spiritus*, tukaj, v njenem redu, v njeni vpeljavi reda in v njenem pojmovnem dispozitivu ogroža tisto, kar tako nejasno še vedno imenuje žival?« (Derrida, str. 67)

Žival je zaprta v okviru nosilcev pomena, ki jih je v raziskavah o pajkovi mreži in klopih opisal Uexküll, Heidegger pa jih poimenuje dizinhibitorji, *Enthemmende* (oskrbovalci). Način, kako žival eksistira, biva v svetu, je, kot povzema že Derrida, *Benommenheit*, otopelost. Žival je povsem vsrkana v svoje okolje, zato se ni sposobna »primerno vesti« (to, da je povsem vsrkana v hrano, živali onemogoča, da bi se postavila v relaciji do hrane; onemogoča ji, da bi hrano naredila za objekt percepcije; onemogoča ji, da bi se nanjo nanašala); pomislimo samo na veščo, ki zgori, ker jo plamen tako privlači, pa čeprav ji ostane nespoznan. Biti ubog na svetu – značilnost živali – se tako kaže, dobiva obliko nekakšnega paradoksalnega odprtja, odprtja, ki je popolno zaprtje in ki mu dizinhibitorji (oskrbovalci) za vedno ostanejo nespoznani kot taki, kot entiteta. Torej gre pri živali za odprtje, ki pa ni razkrito (*Odprto*, str. 58). Entiteta je za žival odprta, vendar nedosegljiva. Gre za odprtje brez razkritja, to pa je tisto, kar označuje, da je žival uboga na svetu – in to je tudi razlika glede oblikovanja človeškega sveta. Torej je zastavek tukaj prav definicija pojmovanja tega odprtega, odprtja. Otopelost pri živali je oblika odprtja, ki je bolj odprta kot vsako človeško odprto, toda ker žival ne more definirati svoje oskrbovalne entitete, ji to odprto ostane povsem zakrito. Otopelost, zapiše Heidegger, pomeni tukaj substrakcijo vsake percepcije oziroma substrakcijo percepcije nečesa kot nečesa, kot takega (*Odprto*, str. 56).

Toda Agamben poudari tudi neko nadaljnjo perspektivo, ki je razvidna v sklepnem delu že omenjenega Heideggerjevega seminarja. V resnici se zdi otopelost, ki je značilnost živali, še posebno sorodna z nekim temeljnim razpoloženjem, v odnosu z *Dasein*, ki ga Heidegger opredeli kot globoki dolgčas. Še več, Heidegger trdi, da je človeku dana možnost spoznati lasten svet samo skozi neko določeno človeško izkustvo, ki se skrajno približa živalski otopelosti (ta pa je, kot sem že pojasnila, živalsko popolno odprtje, živalska popolna vsrkanost v okolje, vendar brez razkritja). To določeno človeško izkustvo pa je stanje globokega dolgčasa. (*Odprto*, str. 65).

Agamben se zelo natančno posveča tej mračni sorodnosti med živalsko otopelostjo in človeškim globokim dolgčasom. Artikulira in argumentira tezo, po kateri se odprtje človekovega sveta dogaja skozi neko začasno ustavitev v živalski otopelosti. Odprtje sveta je mogoče doseči »samo skozi neko operacijo, ki poteka na ne-odprtju živalskega sveta« (*Odprto*, str. 65). Po Heideggerju obstajata dva natančna strukturalna momenta globokega dolgočasa: *Leergelassenheit* (biti prazen, prepustiti se praznini) in *Hingehaltenheit* (biti v suspenziji ali v situaciji odloga). Prvi trenutek nas postavlja v analogijo z

živalsko otopelostjo: v stanju dolgočasje se človek znajde »izročen entiteti, ki ga zavrača v vsej svoji totalnosti« (*Odprto*, str. 68). V drugem trenutku se tisto, kar se je v prvem trenutku dolgočasje zdelo, da se v vsej svoji totalnosti izmika tu-bitu, prav zaradi te »privacije« (ki je oblika izmikanja entitete) kaže kot tisto, kar je bilo pravzaprav v dolgočasje potencialno možno, kar bi tu-bit lahko naredila ali preskusila, a vendarle tega ni naredila ali preskusila. V tem drugem momentu je vsebovana tista odložena možnost, odlog možnosti, zato lahko govorimo o suspenziji (*Odprto*, str. 69). Prav v tem drugem momentu se »aktivira prehod od uboštva sveta k svetu, od živalskega okolja k človeškemu svetu« (*Odprto*, str. 71). Skozi zavračanje entitete in s suspenzijo (začasno ustavitvijo) izkušnje se manifestirajo možnosti biti, celo več, manifestira se čista možnost (tista *ursprüngliche Ermöglichung*), ki bi jo lahko dobesedno prevedli kot izvorno ustvarjanje zmožnosti. Človek se proizvaja skozi suspenzijo, z začasno ustavitvijo; s tem, da se naredi nedejavneža. Ta deaktivacija ni nekakšna specifična dodatna kvaliteta, vrsta ontološkega dopolnila, marveč poteka prav skozi zagrabitve, skozi doumetje živalske otopelosti. To pa pomeni razkritje tiste izvorne latence, skritosti, tistega nerazkritega živalskega okolja. Torej je skrivnost živalskega okolja v njegovi nespoznani, nerazkriti latentnosti, ki se ne manifestira na zunaj. Heidegger v nasprotju z Rilkejem, ki je v *Devinskih elegijah* iz leta 1923 živali v nasprotju s človekom pripisoval nekakšen ontološki privilegij, meni, da je živali onemogočen dostop k odprtju, k biti, kolikor je ta *alétheia*, torej kolikor se dogaja med latenco in nelatenco. Agamben predlaga, da beremo dialektiko med nelatenco in latenco, med razkritjem in prekritjem, kot resnico konflikta med človekostjo in živalskostjo človeka (*Odprto*, str. 72). Zato se ena od Agambenovih tez glasi *Lichtung* je *Nichtung*: ker se je svet odprl za človeka zgolj skozi prekinitev in izničenje odnosa, ki ga ima živeči s svojim oskrbovalcem (*Odprto*, str. 73). Ali: »*Dasein* je preprosto žival, ki se je naučila dolgočasiti, ki se je prebudila iz lastne otopelosti in se je ob njej zbudila.« (*Odprto*, str. 73)

Agamben zapiše, da je Heidegger še verjel, da lahko antropološki stroj, ki odloča o konfliktu med človekom in živaljo, med odprtim in zaprtim, proizvaja narodovo usodno zgodovino. Toda zdaj, sedemdeset let po Heideggerju, tako Agamben, ni zgodovinske naloge, ki bi si jo lahko zastavili ali ki bi nam jo lahko zastavile evropske nacionalne države. Zastavek je danes bolj skrajšen, saj si moramo kot nalogo zastaviti prav umetno eksistenco narodov, to je, v zadnji instanci, njihovo golo življenje (*Odprto*, str. 79). Celo najbanalnejša

premestitev vseh zgodovinskih nalog v imenu zmage ekonomije, ko so vse zgodovinske naloge pravzaprav izenačene s funkcijami domače ali mednarodne policije, se kaže tako, da lahko rečemo, da je naravno življenje, njegova zaščita, postalo zadnja zgodovinska logika. Poezija, religija, filozofija, vse po vrsti so postale kulturni spektakli ali osebna izkustva, ki nimajo nobene moči več (*Odprto*, str. 80).

5. ZUNAJ BITI

Možnosti za prihodnost sta naslednji: postzgodovinski človek prevzame lastno živalskost kot skrajno biopolitično nalogo ali pošiljko in si umišlja, da ji lahko gospoduje s tehniko; umišlja si, da ji lahko gospoduje z nekakšnim integralnim upravljanjem biološkega življenja. Pod integralnim upravljanjem, tako Agamben, je razumljeno zlitje treh procesov: obvladovanje človeškega genoma, globalna ekonomija in zahodna humanitarna ideologija. V luči takšnega celovitega upravljanja ali produkcije človeštva, človeškost nima več oblike biti odprt v smeri nerazkritega živalskega, ampak si, nasprotno, skuša v vsakem okolju zagotoviti ne-odprto, s tem pa se zapira lastnemu odprtju, pozablja na svojo človeškost in iz biti ustvarja svoj specifični oskrbovalec. Kajti tukaj je lastna človeška fiziologija razumljena kot zadnje človekovo poslanstvo! Druga možnost je, da si človek, ki se je zavedel dovršitve, izpopolnitve epohalnih namenov biti, »prilasti svojo lastno latenco, svojo lastno živalskost, ki ne ostane skrita, a tudi ne predmet gospodstva, pač pa je mišljena kot taka, kot pristna prepustitev« (*Odprto*, str. 82).

Ta zadnja perspektiva bi se nam utegnila zdeti nerazumljiva, če je ne bi bilo mogoče v celoti razložiti skozi neko prakso, ki je zagotovo enigmatična, zato pa nič manj domača: izkušnja spolne zadovoljitve, ki jo Agamben, sklicujoč se na Walterja Benjamina, interpretira kot »hieroglif neke nove ne-človeškosti« (*Odprto*, str. 85). Agamben namreč predlaga Benjaminovo rešitev odnosa med sodobnim človekom in naravo v obliki tehnike, ki pa je gospodstvo nad odnosom *med* naravo in humanostjo. Na tem mestu je ključen ta *med*, ta presledek, ki je kot igra med terminoma in ki kaže njuno neposredno razmerje v obliki ne-sovpadanja. Antropološki stroj ne artikulira več narave in človeka, da bi proizvedel človeškost (humanost) skozi suspenzijo, začasno prekinitev, in prejetje tistega, kar je nečloveško, nehumano. Ta stroj se je, lahko rečemo, ustavil, je v stanju suspenzije, ustavitve, in v tej recipročni suspenziji obeh

terminov se nekaj, za kar še nimamo imena in ki ni več ne žival ne človek, umešča med naravo in človeštvo, v noči odrešitve, ki prihaja, se postavlja v vlogo gospodarja. Odrešitev, o kateri je tukaj govor, pa ni odrešitev nečesa, kar je izgubljeno in zdaj čaka, da ga bomo našli, ali nekaj, kar je bilo pozabljeno in se ga moramo zdaj spominjati, ampak se nanaša na izgubljeno in pozabljeno kot takšno, torej na neodrešljivo (*Odprto*, str. 85).

Hieroglif, ki ga Agamben zazna v poznem Tizianovem delu *Nimfa in pastir* in ki je emblematičnega brezdelja, aludira »na neko novo in bolj blaženo življenje, ki ni ne živalsko ne človeško« (*Odprto*, str. 89), ampak neko življenje zunaj biti. Način, kako se lahko upremo antropološkemu stroju, je natanko to vztrajanje, da se nas ne reši, da se nas pusti zunaj biti in nepoznane (*Odprto*, str. 91). Gnostik Bazilij, ki se sprašuje o stanju materije in naravnega življenja v času, ko bodo vsi božanski elementi zapustili svet, da bi se vrnili k svojemu izvoru, najde odgovor v eksegezi Pavlovega Pisma Rimljanom, kjer Pavel govori o naravi. Pavel, ki govori o naravnem življenju, ki ga ni mogoče rešiti in ga je zapustila vsaka duhovnost – in ki prav zaradi učinka »velike nevednosti« ni prav nič manj blažen – je za Bazilija rešitev, nekakšna velikanska kontrafaktualna podoba človeške živalskosti, najdene na koncu zgodovine; to je natanko podoba, ki je tako razburjala Batailla. Težko si predstavljamo figuro – bodisi novo bodisi zelo staro – o življenju, ki se sveti v poslednji noči odrešitve tega večnega in nerešljivega preživetja narave (in zlasti človeške narave), v končnem, poslovnem trenutku od razuma in njegove zgodovine. Ni več človeška, ker je povsem pozabila vsak racionalen element, vsak projekt gospodstva nad lastnim živalskim življenjem; toda (te figure) tudi ne moremo imenovati živalska, če pa je bila ta živalskost naravnost definirana kot uboga na svetu in eno s svojim zamračenim pričakovanjem razodetja in odrešitve (*Odprto*, str. 92). Ta figura vsekakor »ne more uzreti odprtega«, saj si ga ne prilašča kot instrument gospodstva in spoznanja; toda v svoji otopelosti tudi ne ostane preprosto zaprta. Artikulirati cono nepoznanja, ali povedano natančneje, ignopoznanja [*igno(ranca-nes)poznanje*], ne pomeni preprosto pustiti biti, marveč pustiti zunaj biti, narediti to cono za ne-odrešljivo. Kot si Tizianova ljubimca odpustita odsotnost skrivnosti, tako življenje, ki ni ne odprto ne zaprto, v noči odrešitve ostane nepristransko do lastne latence; latenci namreč pusti biti zunaj biti (*Odprto*, str. 93).

Po heideggerjevski interpretaciji se žival ne more nanašati na svojega oskrbovalca, ne kot na bivajočega in ne kot na ne-bivajočega; samo s človekom je oskrbovalnemu okolju prvič dopuščeno biti to, kar je; samo s človekom

se nekaj, kar je bit, lahko daje; bitje postane dosegljivo in manifestno. Zato Agamben poudari, da se najvišja Heideggerjeva ontološka kategorija glasi: pusti biti. Samo v takšnem projektu je človek osvobojen za možno in, prepuščajoč se temu možnemu, pusti biti svet in bitja kot taka. Če pa je naše branje zadelo v črno, zapiše Agamben, če človek lahko odpre svet in osvobodi neko možnost samo zato, ker se mu v izkušnji dolgčasa posreči začasno ustaviti in deaktivirati odnos živali z lastnim oskrbovalnim okoljem, če je v središču tega odprtega živalsko zaprto, se moramo na tej točki vprašati: kaj se zgodi s tem odnosom, kako lahko človek pusti žival biti, pa čeprav svet ostaja odprt samo z njeno suspenzijo?

Ali povedano drugače, če je Agamben pokazal da odprtost sveta sloni na nekem odlogu, suspenziji živali, se moramo potemtakem vprašati, kako lahko človek pusti živali biti? Ali če stvari radikaliziramo in pokažemo, kam smo se namenili s tem natančnim povzemanjem zadnjega poglavja Agambenove knjige: če kapitalski stroj sloni na nekem odlogu, na neki suspenziji vseh svetov zunaj prvega kapitalskega sveta, tako da lahko rečemo, da tretjim in drugim svetovom, prav zaradi najbolj notranje logike kapitala in proizvodnje presežne vrednosti, prvi svet, zahodni svet kapitalizma, ne more pustiti biti, ker deluje z logiko njihovega nenehnega civiliziranja (tretji svet) in z logiko njihovega skorajda norega zgodovinskega ažuriranja (drugi svet), kaj nam je torej storiti?

Pustiti biti živali potemtakem lahko pomeni: pustiti žival biti zunaj biti. Cona nespoznanja ali nevednosti kot ignopoznanja, za katero nam gre tukaj, je onstran spoznanja in tudi onstran ne-spoznanja, onstran razkritja in prekritja, onstran biti in tudi onstran ničā. Toda tisto, kar mu je tako dovoljeno biti zunaj biti, zaradi tega ni zanikano ali odstranjeno, zaradi tega ni neeksistirajoče. To bivajoče je nekaj realnega, ki se je postavilo onstran razlikovanja med bitjo in bitjem. Kolikor žival ne pozna ne bivajočega in ne-bivajočega, kolikor žival ne pozna ne zaprtje ne odprtje, je žival zunaj biti, zunaj v neki eksteriernosti, v neki zunanosti, ki je bolj zunanja kot vsako odprto in znotraj, v neki intimnosti, ki je bolj notranja kot vsako zaprtje.

Agamben sklene takole: Tukaj ne skušamo izslediti obrisov stvarstva, ki niso več ne človeški ne živalski, neke nove kreacije, ki bi potemtakem lahko bila enako mitološka kot tisto prvo stvarstvo. V naši kulturi je bil človek – in to smo zelo dobro videli – vedno rezultat neke delitve in hkrati skupek artikulacije živali in človeškega, pri čemer je bil eden od terminov v tej operaciji vedno tudi zastavek v igri. Da lahko naredimo nedejaven stroj, ki upravlja z našo koncepcijo o človeku, bo pomenilo predvsem to, da ne bomo iskali nove,

uspešnejše ali bolj avtentične artikulacije, ampak razstavili, predstavili osrednjo praznino, vrzel, ki v človeku deli človeka od živali, to bo pomenilo tvegati se v tej praznini: to bo suspenzija suspenzije, *šabat*, dan počitka in mirovanja, tako živali kot človeka (*Odprto*, str. 94).

Če lahko strnem: ta antropološki stroj, ki je danes v osnovi globalizacije, deluje na temelju nekakšne skrivnostne združitve med človekom in živaljo. Ta združitev deluje skozi optiko učlovečenja obeh polov in z idejo, da oba pola naredi bolj človeška. Ta ideja človeškosti pa ustreza neki ideji subsumcije pod idejo biti, ki se imenuje zgodba o nastanku civilizacije; to je človeškost, ki predpisuje humanost in v imenu katere se ustvarja skrivnostna zveza med človekom in živaljo; to je tudi velika zahodna zgodba o počlovečenju. Agamben pravzaprav predlaga razpustitev te nevarne zveze z nezaslišano dodatno politično poglobitvijo ločitve. Radikalna rešitev, ki pomeni, da pravzaprav vse, ki so še zunaj tega norega kapitalskega stroja, pustimo »nerešene«, pustimo biti zunaj biti. Pustiti biti zunaj tiste »biti«, ki je že vpeta v antropolološki zahodni stroj in je tudi ni več mogoče rešiti. Kajti Agamben pravi, da se ta stroj zdaj vrti v prazno. Edina odrešitev za neodrešene v tretjem in morda tudi v drugem svetu je torej, da jih pustimo neodrešene; kot pravi Agamben, bodo odrešeni le v situaciji te nemogoče ne-odrešitve.

Minulo stoletje je prineslo tri ključne knjige, ki reflektirajo bit, to, kar Derrida imenuje »mi in naše bivanje«: Heidegger leta 1927 napiše *Bit in čas*, Sartre leta 1950 *Bit in nič*, Badiou leta 1997 *Bit in dogodek*, jaz pa bom temu nizu dodala še zadnje premišljevanje o biti, Agambenovo knjigo *Odprto. Človek in žival* (2002), ki se sklene s poglavjem »Zunaj biti«.

V minulem stoletju je refleksija biti vzdrževala relacionalni odnos z najpomembnejšimi paradigmi sodobnosti; heideggerjevska bit je vsa v odnosu do časa, kajti čas je tisto, kar določa navzočnost, ali če hočete, sedanjost človeštva. Zgodovina nastaja v tej relaciji in zgodovina je izključno in samo temporalizacija nekega odnosa s časom. Sartre se upre tej časovnosti in bit umesti kot ničevost bivanja; bit pozicionira v odnosu do holokavsta in vonja trupel, tedaj do tal požgane človeške sedanjosti. Vse, kar ostane po drugi svetovni vojni, je smrad koncentracijskih taborišč z milijoni požganih trupel, usmrčenih, ali bolje rečeno, »za vedno uspavanih« s cianidom. Toda Sartrova poteza kljub niču ostane znotraj tega velikega civilizacijskega diskurza. Ta nič ni nič, marveč samo oblika, kako dojeti, kako pozicionirati to relacijo do ničevosti, do smrti; nekako tako se, s Heideggerjem, tudi o živali, ubogi na svetu, opredeli Derrida: ne-modalnost kot modalnost sveta, ki še naprej ostane

uveržena v zahodnem antropološkem stroju. Badiou pa se leta 1997 usmeri prav proti neki diskontinuiteti, proti nekemu rezu. Toda velika civilizacijska zgradba ostaja nedotaknjena. Svet je vendarle en sam, dogodki so prelomni, hiša znanja in teorije, velika civilizacijska zgradba je okrušena, a še vedno stoji na nogah.

Za vse tri naštete refleksije biti, kljub naraščajoči političnosti vsakega naslednjega podviga, vsake naslednje knjige, obstaja neka situacija, ki bi jo lahko poimenovala, z derridajevskim besednjakom, preračunljivost biti. Torej, kritika je podana, relacije so postavljene, toda vse ostaja znotraj varnih okvirov. Vse poteka znotraj varne matrice, odnosi so sicer postavljeni pod vprašaj, a kaj, ko je struktura ostala nespremenjena, pa čeprav so nekateri njeni deli odstranjeni.

Françoise Proust v eseju »Kaj je dogodek?« poda genealogijo razmišljanja o biti, ki je vedno določena hierarhija. Leta 1998, ko je bil predstavljen njen esej, sta bila ta knjiga in delo Alaina Badiouja zastavljena kot najvišja, skorajda sklepna točka premišljevanja o ontologiji. Toda vse omenjene knjige – Heideggerjeva, Sartrova in Badioujeva – so vpete v čas, kot bi rekel Derrida; tudi ko gre za nič, to ni nič, marveč oblika časa, ki se mu reče nič. Čeprav Badiou znova premisli dogodek, tisto točko v redu stvari, ki lahko radikalno obrne vso temporalnost in njeno modalnost. Zanj, z njegovim dogodkom se zadeva sicer začenja, vendar to ne pomeni, da se je umaknila ali izvzela biti. Je še vedno »nebit z *vidika biti*« (podčrtala Gržinić), zapiše Proustova o pojmovanju Badioujevega dogodka (Proust, str. 10). Pravzaprav zunaj biti, ki nam jo posreduje Agamben, lahko opišemo prav z badioujevskim besednjakom, kot ga povzema Proustova. Kaj pomeni biti zunaj-biti? To ni samo nekaj, kar bi imenovali, kot v primeru badioujevskega dogodka, »odtegotanje biti, ne-bit«, temveč povsem radikalna prekinitev, ki je zdaj resnično to, čemur Badiou pravi intervencija, ki je povsem aktualna in povsem koncentrirana v sebi (Proust, str. 13). Kot nadaljuje Proustova, je pravo ime za intervencijo imenovanje; zunaj biti je potemtakem imenovanje radikalne geste, ki je odrešitev prav zato, ker se odpove vsaki možni odrešitvi v redu zahodnega antropološkega stroja.

Vsi so poskušali do neke mere modificirati vrtenje, mletje in predelave zahodnega antropološkega stroja; jaz bom te modalnosti, kot jih je na začetku svojega eseja opredelila Proustova, poimenovala oblika krpanja, re-artikuliranja: Deleuze nam je postregel z neskončnim nastajanjem, z neskončno paleto variacij in odtenkov, ki so potegnili na dan neverjetno barvitost sivine (nič več črno-bele resnice biti, nič več pozitivna in njegovega absolutnega

negativa kot pri Sartru), ampak nenehno nastajanje in neskončno prehajanje. Derrida se je vpregel v voz, ki ga je leta 1927 začrtal Heidegger z zahtevo po razloki, ki je ponovitev vsega z razliko, ki je subsumirana v eni sami črki. Badiou je radikaliziral to potovanje tako, da je celotno premišljevanje o mišljenju biti odtrgal tako od nenehnega nastajanja kot od neskončnega ponavljanja ter zadeve preprosto vrnil na začetek. A kaj, ko je to začetek iste zgodbe!

Agamben je postregel z najradikalnejšo gesto in zapisal: te igre se preprosto ne grem več – in postavil tezo – zunaj biti. Čeprav je šlo morda prej za vsaj minimalno taktiziranje s tem redom, Agambenova gesta odprtja ni več to, ampak gesta popolne in celovite zapustitve, pa naj je ta red, potem ko so se ga oprijemali Deleuze, Derrida in Badiou, še tako vijugast, razbrazdan, zarezan, pokrpan in škrbast. Odpreti zaprt prostor, prostor, kjer ni mogoče dihati, to je tisto, kar naredi Badioujev dogodek (Proust, str. 13). Toda to odpiranje vrat pomeni, da je stavba vendarle ista, da je sicer modificirana, ne pa tudi zapuščena. Ta korak naredi Agamben! On ne odpre vrat, da bi lahko zadihali v zadušljivem zaprtem prostoru zahodne ontologije in metafizike, da bi zajeli sapo v zadušljivem prostoru antropološkega stroja, ki se vrti v prazno, ampak zapusti hišo. Še več, Agambenova gesta ni gesta zapustitve temporalnosti, tako da bi s tem, ko zapustimo temporalnost, dovolili pomešati čas z zgodovino ali celo z že zdavnaj opuščnim historicizmom, kot v bleščečem tekstu o Badiouju zapiše Proustova. Zunaj biti pomeni odpreti neko povsem drugo časovnost, ali če hočete, začeti s projekcijo nekega povsem drugega filma in nič več zgubljeni časa s preoblikovanjem ene – četudi utemeljitvene – sekvence.

Zadeve torej lahko postavimo tudi takole, v nekakšnem postheideggerjevskem razmišljanju:

Badiou (začetek) – Deleuze (nastajanje) – Derrida (razloka) – Agamben (konec).

Zares, tukaj bom končala tudi jaz. Konec.

VIRI

- Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- Giorgio Agamben, »Forma-di-vita«, v: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, str. 13–19.
- Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995.
- Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino, 1990.
- Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, Pariz, 1988.
- Jacques Derrida, *O Duhu. Heidegger in vprašanje*, prev. Uroš Grilc, Analecta, Ljubljana, 1999.
- Françoise Proust, »Kaj je dogodek?«, prev. Jelica Šumič-Riha, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana, št.1, 1998, str. 9–19.
- The Challenge of Carl Schmitt*, ur. Chantal Mouffe, Verso, London in New York, 1999.

V. BIBLIOGRAFIJA

Citirana so samo dela, ki so služila kot neposreden vir:

- Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- Alain Badiou, predavanje na konferenci *Art and Reality*, Benetke, 15.–17. marec 2001; organizacija: Ciro Bruni, GERMS, Pariz; sodelovali so M. Richir, A. Badiou, H. Szeemann, M. Gržinić, D. Goldoni, J. M. Chauvel in drugi.
- Jean Baudrillard, »The Precession of Simulacra«, v: *Art and Text*, 1983.
- Jean Baudrillard, *Simulations*, Semiotext (e), New York, 1983.
- Richard Beardsworth, *Derrida & the Political*, Routledge, New York in London, 1996.
- Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham in London, 1993.
- Judith Butler, Ernesto Laclau in Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London in New York, 2000.
- Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts in London, 1994.
- Monique David-Menard, *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca, 1998.
- Gilles Deleuze in Félix Guattari, *Anti-Oedipe*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 1972.
- Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galiléé, Pariz 1993.
- Sarah Franklin, »Dolly's Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital«, v: THE BODY/LE CORPS/DER KÖRPER, ur. Marina Gržinić Mauhler, *Filozofski vestnik*, št. 2, Ljubljana 2002.
- Marina Gržinić, *V vrsti za virtualni kruh: čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*, ZPS, Ljubljana 1996.
- Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retroavangarda: teorija, politika, estetika 1985–1997*, ŠOU (Koda), Ljubljana, 1997.
- Marina Gržinić, *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and*

- the Retro-avant-garde*, edition Selene in Springerin, Dunaj, 2000.
- Donna Haraway, »A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology 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 Inappropriate/d Other«, v: *Cultural Studies*, ur. Lawrence Grossberg, Cary Nelson in Paula A. Treichler, Routledge, London in New York, 1992.
- Donna Haraway, *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man © Meets OncoMouse*, Routledge, London in New York, 1997.
- Arthur Kroker in David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1986.
- Jacques Lacan, *Televizija*, prev. Alenka Zupančič, Problemi–Eseji 31/1993, št. 3, Ljubljana, 1993.
- Timothy Leary, »The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot«, v: *Storming the Reality Studio*, ur. Larry McCaffery, Duke University Press, Durham in London, 1992.
- Debora Meijers, »The Museum and the A-Historical Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers, Jan van Eyck Akademie in De Balie, Maastricht in Amsterdam, 1993.
- Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Keagan Paul, London, 1962.
- Mutations de l'image*, ur. Maria Klonaris in Katerina Thomadaki, A.S.T.A.R.T.I., Pariz, 1994.
- Robert Pfaller, »Negation and Its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?«, v: *Cogito and the Unconscious*, ur. Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham in London, 1998, str. 225–247.
- Ewa Płonowska Ziarek, *An Ethics of Dissensus, Postmodernity, Feminism and the Politics of Radical Democracy*, Stanford University Press, Stanford, 2001.
- Scilicet 1–4. Scritti di Jacques Lacan e di altri*, Feltrinelli Editore, Milano 1977.
- Jelica Šumič-Riha, »A Matter of Resistance«, v: *Filozofski vestnik*, št. 2/1997.
- Peter Weibel, »Ways of Contextualisation«, v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers, Jan van Eyck Akademie in De Balie, Maastricht in Amsterdam, 1993.
- Alenka Zupančič, »Nietzsche in nič« (Nietzsche and Nothingness), v:

Filozofski vestnik, št. 3/2000.

Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*, Duke University Press, Durham in London, 1993.

Slavoj Žižek, »Introduction: The Spectre of Ideology«, v: *Mapping Ideology*, ur. Slavoj Žižek, Verso, London in New York, 1994.

Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder*, Verso, London in New York, 1996.

Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, London in New York, 1997.

Slavoj Žižek, »Alain Badiou kot bralec svetega Pavla«, v: *Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti*, Analecta, Problemi št. 5–6, Ljubljana, 1998, str. 115–149.

Slavoj Žižek, »Introduction: Cogito as a Shibboleth«, v: *Cogito and the Unconscious*, ur. Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham in London, 1998, str. 1–8.

Slavoj Žižek, »Four Discourses, Four Subjects«, v: *Cogito and the Unconscious*, ur. Slavoj Žižek, Duke University Press, Durham in London, 1998, str. 74–117.

Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle, 2000.

Dr. Marina Gržini dela kot raziskovalka na Filozofskem inštitutu ZRC SAZU v Ljubljani. Avtorica je profesorica na Akademiji za likovno umetnost na Dunaju. Deluje tudi kot svobodna kustosinja ter teoretiarka novih medijev in tehnologij. Od leta 1982 se v sodelovanju z Aino Šmida varja z video umetnostjo, za katero prejeli številne mednarodne nagrade. Avtorica je doslej doma in v tujini objavila ali kot urednica objavila

DDITAAA
PRIZMA



ZALOŽBA ZRC