

MARINA GRŽINIĆ: *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*

Marina Gržinić

Estetika
kibersvijeta
i učinci
derealizacije

IZDAVAČ: Multimedijalni institut, Zagreb

SUIZDAVAČ: Košnica, Sarajevo

PREVODILAC: Nebojša Jovanović

Zahvale

¶ Ova je knjiga plod rada na Filozofskom institutu Znanstveno-istraživačkog centra Slovenske akademije znanosti i umjetnosti (FI ZRC SAZU), gdje radim kao istraživačica. Većinu tekstova u ovoj knjizi prethodno sam objavila kao izlaganja na međunarodnim konferencijama ili kao poglavlja različitih knjiga, u Sloveniji i inozemstvu. Ipak, za ovu prigodu sve sam tekstove dodatno preradila: neke sam teze revidirala, razradila i dopunila. Tu naknadnu “teorijsku (re)konstrukciju” uradila sam u okviru istraživačkog projekta pod radnim naslovom “Virtualna i estetska konstitucija (post)modernog subjekta i njezine političko-filozofske i epistemološke implikacije”. U pitanju je projekt na kojem zajednički radim sa suradnicima u okviru istraživačkog programa što ga financira Ministarstvo za obrazovanje, znanost i sport Republike Slovenije.

Zahvaljujem svim suradnicima iz FI ZRC SAZU, gdje se u prijateljskom okruženju mogu posvetiti istraživačkom radu. Zahvaljujem se i zakladi Založba ZRC i njezinom direktoru dr. Vojislavu Likaru, kao i direktoru ZRC SAZU dr. Otu Lutharu. Posebno se želim zahvaliti dr. Jelici Šumič-Riha, urednici edicije Prizma, u kojoj je knjiga izvorno objavljena 2003. godine. Njezine nadasve prodorne primjedbe potaknule su me na dodatna tumačenja, tako da je tekst, vjerujem, sada još bolji.

Želim se zahvaliti i svima u Sarajevu bez kojih ne bi bilo ovog izdanja: Šefiku Šekiju Tatliću, strasnom aktivisti i izvrsnom kritičaru globalnog kapitalizma i tranzicije postsocijalizma koji je pokazao izuzetno zanimanje za moj rad i koji me je poslije puno godina ponovo doveo u Sarajevo da bih u lipnju 2003. godine održala predavanje u sarajevskom Media Centru; Aidi Kalender, energičnoj i produktivnoj voditeljici programa u Media Centru, kao i prevoditelju i teoretičaru Nebojši Jovanoviću, čijim je prijevodom knjiga dobila na kvaliteti. Također moram spomenuti i osobe u Sarajevu koje iz godine u godinu objavljuju moje tek-

stove, prate i podupiru moj rad: Nerminu Kurspahić, urednicu Odjeka, Dunju Blažević, direktoricu SCCA Sarajevo, Ugu Vlasisavljevića, Almu Suljević, i *last but not least* Josipa Ostija, slovenskog prijatelja koji je iz Sarajeva došao živjeti u Ljubljanu te nas svojim radom obogatio, ovdje doma, u Sloveniji.

Nakon što je postalo jasno da od prvobitnog plana Šefika Tatlića da knjiga bude objavljena u Bosni i Hercegovini nažalost neće biti ništa, upustili smo se u nemilosrdnu potragu za izdavačem. Stoga treba navesti imena svih onih koji su nas na vrlo različite načine podržali u tom pothvatu: Branko Čegec, *Ženski studiji* i Valerija Barada, Biljana Kašić i Željka Jelavić. Tu su i Antonia Majača, koja nas je potpuno osvojila svojom energijom, kao i Nataša Govedić, draga prijateljica i strasna teoretičarka na koju mogu uvijek računati. Ovdje i završavam sa zahvalama prijateljima i suradnicima u Zagrebu i u Hrvatskoj: previše ih je, a s obzirom da mi mnogo znače, ne bih nikako htjela zaboraviti nikoga od njih.

U potrazi za izdavačem na kraju smo se našli u društvu najboljih, onih koji svojim radom i izdavačkom politikom predstavljaju jasnu i beskompromisnu aktivističku i teorijsku poziciju na ovim našim prostorima: Multimedijalnog instituta iz Zagreba, koji je knjigu uzeo za svoju. Posebnu zahvalu upućujem dragom prijatelju, filozofu, performeru, aktivisti, strasnom *Creative Commons* zagovorniku i suradniku Multimedijalnog instituta miž Tomislavu Medaku, uigranoj ekipi u i oko kluba za net.kulturu [mama] koja je knjigu otpremila “u svijet.”

Zahvali dopisujem i imena prijatelja, suradnika, istomišljenika i suputnika koji su bili pored mene, kako pri pisanju knjiga, tako i pri umjetničkom radu: Aina Šmid, Emil Hrvatin, Bojana Kunst, Alenka Domjan, Zvonka Simčič, Nataša Sukić, Saša Šavel, Kathy Huffman (Manchester), Maria Klonaris i Katerina Thomadaki (Pariz), Stevan Vuković, Miško Šuvaković, Ana Vujanović (Beograd), Tanja Ostojić (Berlin/Beograd), Suzana Milevska (Skopje), Trinh T. Minh-ha (San Francisco), Barbara Holub (Beč), Hiroši Jošioka (Kjoto) i Mačiko Kusahara (Tokio).

Ali, kao i uvijek, na samom kraju je netko tko se zove “ali” i bez koga nema knjige. To su IRWIN: Miran Mohar, Borut Vogelnik i Andrej Savski. Na njihovu inicijativu ljetos sam se latila organizacije simpozija *Mind the Map!-History is not given*, koji je dio jednog od najznačajnijih Irwinovih umjetničkih projekata u novom tisućljeću, projekta pod nazivom *East Art Map*. Projekt se sas-

toji od izložbe u muzeju u Hagnu (2005), knjige, internet stranice i simpozija *Mind the Map!-History is not given*. Simpozij, koji se održava u Leipzigu listopada 2005. godine i na kojem sudjeluje nova generacija historičara umjetnosti, teoretičara i filozofa, također funkcionira kao platforma koja podupire nove teorijsko-kritičke ideje na prostoru Evrope.

Tako je preko inicijalnog projekta Irwina, potpora za tiskanje ove knjige stigla i od suorganizatora simpozija *Mind the Map!-History is not given*: Sveučilišta u Leipzigu, Instituta za teatarske studije i *relations*, Berlin. Za tu potporu posebno se zahvaljujem Prof. Güntheru Heegu i dr. Veroniki Darian, mojima najbližim partnerima u organizaciji simpozija, kao i timu *relations* iz Berlina, Patricijji Maurer, Samu Darianu i Kathrin Klingan, direktorici *relations*.

Na kraju još jedna ugodna dužnost, zahvala mojoj dragoj obitelji: mami Nadiji, baki Dragici i sinu Davidu.

Knjigu, kao i uvijek, posvećujem mužu Borutu Mauhleru.

Marina Gržinić

Ljubljana, kolovoz 2005.

Sadržaj

PREDGOVOR ŠEFIKA TATLIĆA — 12

UVOD — 20

I. EVROPA, KIBERSVIJET I (REALNI) DRUGI

- Matrice estetskoga i političkoga: spektralizacija Evrope — 34
 - 1. *Istočna evropa kao nedjeljivi ostatak ili komad dreka* — 38
 - 2. *Emancipacija, otpor ili...* — 44
 - 3. *Desna, ženska strana: matematički neuspjeh i istočnoevropska “matrica čudovišta”* — 52
 - 4. *Lijeva, muška strana: dinamički neuspjeh i zapadnoevropska “matrica društvenog izmeta”* — 54
- Drugi ili dvojni početak — 58
 - 1. *Historija – ekstimnost* — 59
 - 2. *Teorija unutar konteksta* — 60
 - 3. *Logika kapitala* — 61
 - 4. *Kapital – demokracija – etika* — 63
 - 5. *Pogreške unutar teorije* — 66
- Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije — 70
 - 1. *Globalno – multikulturalno – duhovno* — 71
 - 2. *0100101110101101.org* — 74
 - 3. *Tko su majke čudovišta?* — 79
 - 4. *Umjetni život* — 81
 - 5. *Terminalno pozicioniranje* — 84
- Globalni kapitalizam i aktivistička teorija — 88
 - 1. *Ja sam replikant* — 89
 - 2. *Identitet* — 93
 - 3. *Inkarnacija i prekoračenje temeljne fantazme* — 102

II. KAPITALIZAM KAO KANIBALIZAM I HISTORIJA

- Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema — 108
- Tehnologije prijenosa: biotehnologija i paradigma kulture — 124

III. GRAVITACIJA NULA

- Temporalizacija vremena i sjećanje — 140
 1. *Tijelo i biomehanika* — 143
 2. *Tijelo, sjećanje i vrijeme* — 150
- Vrijeme ekspozicije, aura i telerobotika — 158
 1. *Hlapljenje aure od fotografije do videa* — 160
 2. *Telerobotika i povratak aure* — 165

IV. IZVAN BITKA

- Agamben i antropološki stroj — 172
 1. *Izvanredno stanje* — 173
 2. *Antropogeneza* — 177
 3. *Paradigmatske figure ljudskog* — 181
 4. *Otupjelost i dosada* — 185
 5. *Izvan bitka* — 189

V. APPENDIX

- Pank: strategija, politika i amnezija — 198

LITERATURA — 224

Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije

Predgovor

¶ Plan za izdavanje prijevoda “Estetike kybersvijeta i učinaka derealizacije” u Bosni i Hercegovini i/ili Hrvatskoj nastao je nakon istoimenog predavanja Marine Gržinić u Sarajevu, u mjesecu junu 2003. godine. Predavanje, tj. program *Kultura novih medija* u okviru kojeg se dogodilo, bio je (ali i ostao) jedan od rijetkih, ako ne i prvi moment van-institucionalne prakse teorijske artikulacije procesa uključenja Bosne i Hercegovine (kao post-socijalističkog društva) u globalni kapital, što je moment lokalno poznat i kao tranzicijska socijalna realnost.

Ovoj socijalnoj realnosti, u kojoj etničke podjele nisu bile sredstvo postizanja nekog (nacionalnog) cilja nego cilj sam, supostavljena je sve intenzivnija državna regulacija (“demokratizacija?”) društveno/političkog polja provođena i prezentirana od neoliberalnih struktura, gdje su obje institucionalizirane u grotesknoj formi novonastalih država bivše Jugoslavije.

Nasuprot dominantnom mišljenju u Bosni i Hercegovini i Hrvatskoj, ova groteskna forma nije rezultat dominacije jednog od polova ove dijade, gdje prema sudu nacionalističkog populizma “krizu” konstituira nekakav skriveni dijabolični entitet ili tajna svjetska organizacija utjelovljena u promiskuitetnom liberalnom fantomu, a prema neoliberalima uzroci “krize” se nalaze u nacionalističkom populizmu koji je navodno kriv za spore procese asimilacije u supranacionalnu državnu strukturu. Upravo suprotno, ovdje se jednostavno radi o tome da se “kriza” generira upravo u točki gdje se oba pola susreću, gdje ko-egzistiraju u zajedničkoj provedbi kapitalističkih uvjeta proizvodnje. Točnije rečeno, u načinu na koji objektiviziraju fleksibilnu akumulaciju kapitala.

Naravno, dok je takozvani javni diskurs ispunjen “analizama eksperta” (evaluacijskim izvještajima) o stadiju demokratizacije gdje je grotesknost uglavnom adresirana na nepostojanje države, rastuća regulacija socijalnog polja, sve veća klasna podjela te histerično prepravljane povijesti zapravo ističu državu (koja-je-u-

kapitalu) kao primarni problem. Drugim riječima, nije problem što tranzicijske države ne postoje, nego što (referirajući se na Marxa gdje je država izvršni aparat kapitala) postoje.

Prepoznavanje ove točke susreta apolitičkih dominantnih socijalnih estetika i njenih kulturoloških implikacija, apsolutni je preduvjet razumijevanja ne samo tranzicijskog “čudovišta” nego i načina na koji “Zapad (kao neurotični opsesivni stroj) prisvaja tranzicijske institucije umjetnosti i produkcije, historije i sjećanja, te ih izbacuje doslovno neprobavljene!” (Gržinić) što je i jedna od teza prvog dijela ove knjige.

Ipak, ovaj svojevrsni *cul de sac* samo je bazna pozicija re-artikulacije nečega što ne stoji iza površinske forme ovakve socijalne dinamike (iza forme nema ničega), nego je re-artikulacija površinskog kretanja socijalnog fluksa koji konstituira sam postmoderni subjekt.

Nakon što Gržinić na početku svoje knjige ustvrdi kako je taj tekst koncipiran kao “*Teorijsko i filozofsko-političko razmišljanje o konstituiranju postmodernog subjekta u uvjetima što ih pružaju novi mediji i suvremena umjetnost*”, jasno je da je kontekst kulture ([novih] medija) i komunikacije upravo taj kontekst u kojem se hiperestetiziranost, a ne hiperpolitičnost, nameće kao taktička ravan prirode uključanja (jugo)istočne Europe u kapital, ali istodobno i kao strateška ravan proširenja granice kapitala prvog svijeta “*Koja briše stare granice na jednoj strani samo da bi uspostavila nove razlike na drugoj.*”

Rezultat ovakve aktivnosti, između ostalog, jeste i koncept multikulturalnosti (koji je posebno interesantan zbog njegove česte upotrebe i još češćeg nerazumijevanja u Bosni i Hercegovini) gdje Gržinić tvrdi da: “*Multikulturalnost, kao kulturna logika globalnog kapitala, ne predstavlja nikakvo izjednačavanje, nego apstraktno unožavanje, i zato globalni kapitalizam potrebuje partikularne identitete. U trokutu globalnih, multikulturalnih i duhovnih pitanja u postpolitičkom (Rancière), ne trebamo vidjeti konflikt između globalnih i nacionalnih ideoloških nazora što ih zastupaju konkurentne stranke, nego prije svega njihovu apstraktnu suradnju.*”

Procesi ovakve suradnje (kroz razne “projekte”), ne samo da “*međunarodno legitimiraju postsocijalističke nacionalne tehnokrate koji su u nevjerojatnoj sprezi s međunarodnim multikulturalistima*” (Gržinić) nego i mobiliziraju dinamiku asimilacije socijalnih flukseva u

mašinu uključanja, sterilizacije i re-produkcije bilo kakve socijalne interakcije koja naravno rezultira nedostatkom djelotvorne strategije otpora kapitalu ali i monopoliziranjem definicije uzroka etičkog raspada već destruiranog socijalnog tkiva.

To jest, ne samo da se “*Učinak derealizacije razotkriva kao učinak izravnog sučeljavanja, suočavanja stvarnosti i njenog fantazmatskog dodatka: kao izravno uspoređivanje jednog i drugog,*” (Gržinić) nego i kao konstantno dislociranje mjesta izravnog sučeljavanja u virtualni prostor.

Iskažimo to na drugi način.

Fantazmatske konstrukcije o Europskoj Uniji konstituirane u načinu na koji tranzicijsko ispunjava prazan prostor svoje temeljne nemogućnosti, zapravo je prostor u kojem svjedočimo oblicima objektivizacije kapitala (diferencijalnog uključanja po Balibaru ili širenju kontingentnih granica kapitala po Marxu) na političkom nivou, što na drugoj, kulturološkoj, strani jednostavno rezultira načinom na koji subjektivizacija postmodernog identiteta ne okreće “*naglavce samo odnos između subjekta i objekta, nego i oblike akcije i/ili pasivizacije subjekta.*”

Ipak, trebamo se usredotočiti ne toliko na puku tvrdnju da je subjekt pasivan, nego na oblike akcije subjekta, koji se, kako i Gržinić opominje, događaju u polju između simboličke i realne smrti kao život koji je ispražnjen i odstranjen iz simboličke strukture. Ovakvi oblici akcije, pozicionirani u takozvanom post-ideološkom polju, zapravo i potvrđuju poziciju istočne Europe koja je, kako Gržinić navodi interpretirajući Žižeka, govoreći *ne!* komunizmu zapravo katalizirala uvjet nemogućnosti (Lacan) ili trenutnu neuspjelu pozitivizaciju (Žižek).

Ova neuspjela pozitivizacija zapravo je, uz svesrdnu pomoć zapadnih institucija, flagrantno isisavanje političkog iz kulture post-socijalističke istočne Europe, koje služi upravo kanaliziranju oblika akcije subjekta na unutarne antagonizme utjelovljene u mrtvom razlikovanju između populističkog fundamentalizma i neoliberalne hegemonije.

Kontekst ovakvog kanaliziranja nije (dnevno) politički već kulturološki. Posebno u slučaju Bosne i Hercegovine, gdje su SVE kulturne institucije (od državnog do NGO nivoa) katalizatori – ne pasivizacije, nego mobilizacije socijalnog u smjeru relativizacije učinaka kapitala ili u smjeru postajanja ne-mrtvim objektom (iskazano Lacanovskim terminima).

Kako Gržinić primjećuje, ovakvo širenje kontingentnih unutarnjih granica koje definiraju prirodu derealizacije rezultira u de-teritorijalizaciji koja nije puki proces brisanja teritorija nego upravo proces re-teritorijalizacije; proces konstantne kanibalizacije starih i reinvenije novih teritorija, gdje je internet i/ili virtualni prostor odraz najintenzivnije aplikacije ovakvog procesa, kolonizacije samog tijela kao nove granice širenja kapitala.

Upravo je postavljanje kiborga kao “naše politike i ontologije” u radu Donne Haraway točka u kojoj Gržinić reartikulira kiborga kao hibridno-diskurzivno-simbiotički entitet između čovjeka i stroja kojeg odlikuje stalna rascijepljenost, kojeg se može pretvoriti u gomilu gvožđurije koja funkcionira “kao sirovi ostatak realnog, za koji ne znamo kako bismo ga precizno uključili u sliku stvari”. Ovdje zapravo gledamo kako se ostatak realnog kroz estetiziranje gomile gvožđa mobilizira u sliku stvari. Ovaj dio knjige referira na drugu vrstu Lacanovog realnog, ne u smislu realnog kao tvrde jezgre koja se opire simbolizaciji, nego, u Žižekovoj interpretaciji Lacana, realnog kao strukturalnog efekta konstitucije realnosti, konstitucije antagonizma kao realnog.

Kada Gržinić tvrdi da se “*Vlast reproducira oslanjajući se na opscena zaniijekana fantazmatska pravila i prakse, koji su u sukobu s javno vidljivim i službeno propagiranim postupcima vlasti,*” ona tu i referira na kulturološko polje, odnosno na institucije umjetnosti koje pak “*Patološki spaja neka zaniijekana, no veoma djelatna opscena libidinalna investicija – fantazmatska erotizacija institucije umjetnosti. To znači da se institucija umjetnosti oslanja na svima poznatu – a javno prešućenu – opscenost i promiskuitetnost*” gdje “*Jednostavna kritička avangardna tvrdnja da je umjetnička institucija – zajedno sa svim galerijskim i muzejskim ustanovama – nedvojbeno vulgarna, hladna, manipulativna i skoro u potpunosti lišena svake aure, dakle drsko opscena, više naprosto nije dovoljna.*”

Dakle, tijesna povezanost moći i subjekta biopolitike (u interpretaciji Negrija/Hardta) kreira novi horizont rutinske socijalne interakcije koji je nužno prepoznati da bi se ispunio strategijom otpora od kojih je jedan od najfunkcionalnijih načina upravo pretjerana identifikacija sa institucijom vlasti u smislu uprizorenja fantazmatskog scenarija o kojem se javno ne raspravlja, ali svejedno postoji i implicitno se podrazumijeva. To je ono što se naziva prekoračenjem temeljne fantazme (Lacan / Žižek).

Ipak, u ovom procjepu mogućnosti otpora, kako Gržinić primjećuje, postoji strahovita opasnost od neautentičnog preko-

račenja fantazme, koja “*Još više zamračuje i prikriva tragove praznine, rupe, oko koje gravitira vlast.*”

Upravo je ovo neautentično prekoračenje fantazme osnovna odlika funkcioniranja institucija (posebno takozvane urbane) kulture u Bosni i Hercegovini. Flagrantno neprepoznavanje konteksta djelovanja zapravo nije ni rezultiralo nekakvim apsolutnim promašajem jer samog pokušaja institucija kulture i/ili patetičnih ne-vladinih organizacija ili različitih urbanih grupa jednostavno nikad nije ni bilo...

Ono čemu danas svjedočimo zapravo je institucionalizacija, uključenje spomenutih (sjetimo se, svih) institucija i grupa u BiH u rupu oko koje gravitira vlast. Institucionalizirana reprezentacija, uobličena kroz institucije kulture, industriju humanosti, “izgradnju muzičke scene,” nekakve urbane pokrete i slično, ako je ikada bila otpor, bila je samo otpor autentičnim pokušajima prekoračenja temeljne fantazme!

Parazitska, okljaštrena “subverzija” cijelo je vrijeme jednostavno bila intenzivna (re)konfirmacija uključenja u prazninu, tj. u stroj produkcije partikularnih identiteta i dovršetka autentičnog otpora.

U odnosu re-artikulacije vremensko-prostorne paradigme i biomehanike (kao aktivnosti koji se tiče procesa koji spaja oblike i značenjski povezuje život i mehaniku), Gržinić smatra nove tehnologije poput fikcionalizacije stvarnosti i spektralizacije tijela tehnologijama koje omogućavaju, točnije, uvjetuju temporalizaciju vremena.

Stoga nam je internet kao prostor koji nema utemeljenje u stvarnom prostoru, kroz procese *realnog vremena* (real-time), samo “*Osnažio taj osjećaj, i to upravo stvarnim vremenom, vremenom koje se, poput televizijskog prijenosa, dešava ‘uživo’. S tim ‘uživo’ internet nas nastoji uvjeriti da nam je (svaki) prostor takoreći pri ruci. Upravo su zato i neki prostori drugog i trećeg svijeta postali nevidljivi.*” (Gržinić).

Tehnologija kao kristalizirani rad, tj. uvjeti njenog korištenja, danas se nameću kao svojevrsna evakuacija cjelokupnog socijalnog fluksa (prvog svijeta) u virtualni prostor gdje de-teritorijalizacija postaje doslovnim alatom pretvorbe tijela u vektore. Kako Gržinić navodi “*Umjesto da govorimo o pukoj biomehanici, o tijelima moramo razmišljati kao o vektorima. Vektori su nositelji. Masa, brzina i ubrzanje karakteristične su vektorske veličine: odlikuju ih smjer, pravac i količina.*”

Količina čega? Količina uključenosti u virtualni-temporalni biokronološki prostor konstitutivne relativizacije ne postaje svrha sam po sebi, nego kao sredstvo evakuacije autentičnog prekoračenja fantazme u virtualno, ili točnije, sredstvo pokušaja rekonfirmacije suverene vlasti skidanjem pogleda potencije autentičnog otpora s golog života trećeg svijeta kao biološkog supstrata života.

Kada se Gržinić referira na Agambenov koncept golog života kao temelja suverenosti (kao suverenosti koja to jest samo ako ima vlast nad uzimanjem golog života), Gržinić zapravo upire prstom na autoritet koji nije utemeljen na nekom zakonu već upravo u pitanjima golog života i smrti, tj. na proizvodnju golog života u trećem svijetu. Intervencije u Afganistanu i Iraku, kapitalistička eksploatacija prirodnih bogatstava, konstantna glad u suptropskom pojasu, izbjeglice koje u neljudskim uvjetima žive u imigrantskim kampovima i nebrojene slične segregacije, nisu samo puke geopolitičke činjenice, nego su implikacija samo-potvrđivanja suvereniteta nad golim životom trećeg svijeta, ali i ponovna potvrda uključenosti *modalnog* života prvog svijeta u temeljnu fantazmu.

Zar nije indikativno da se u posljednje vrijeme rata u Iraku (*rata-koji-to-nije*, Gržinić) stabilizacijom situacije proglašava ono stanje kada svakodnevno strada više ljudi iračkog porijekla, za razliku od početka situacije kada je stradavalo puno manje koalicijskih vojnika, a bilo je proglašavano puno rizičnijom? Rasizam na daljinu ili eksploatacija kapitalistički nametnute kolizije u percepciji ljudskog?

Ili kada, kako Gržinić navodi, jedan od uzroka intervencije u Afganistanu bude opravdan ratom za vraćanje prava afganistan-skim ženama koje su bile obespravljene prije rata, ali ostaju obespravljene i nakon rata? ili, kada 80 profesionalnih pirotehničara iz Bosne i Hercegovine (zemlje u kojoj je još preko četiri miliona mina) otputuje u Irak radi tamošnjeg angažmana?

Sve ovo samo su neki od primjera koji čine da *“biopolitička paradigma sadašnjosti više nije grad, nego koncentracijski logor,”* bio to prostor golog života Iraka ili Ruande... ..ili prostor hi-tech nadzora gradova prvog svijeta, što je npr. posebno vidljivo tijekom anti-globalističkih demonstracija, ili kao u najnovijim primjerima gdje se priprema masovni nadzor muslimanskih zajednica u Velikoj Britaniji.

Agambenova paradigma biopolitičkog koja sadrži paradigme isključenja i uključenja (koje i čine izvanredno stanje), prema Gržinić, zapravo rezultira u akciju u kojoj se *“[L]judskost čovjeka proizvodi isključenjem onog ne-ljudskog... gdje robovi (prvi svijet) bivaju uključeni samo u mjeri u kojoj se nalaze izvan.”*

Naravno, sa svrhom da bi se prvi svijet, kroz svojevrsnu partikularizaciju neautentičnog prekoračenje fantazme i kroz bio-tehnološku mrežu još više uključio u kapital kao modalna predispozicija golog života.

Upravo je ova predispozicija modalnog života, tj. prihvaćanje nametnutog, određenog (hiper)kapitalističkog načina evakuacije golog života u modalni život osnovna karakteristika današnjeg drugog svijeta, tranzicijskog, post-socijalističkog društva koje se su-postavlja ili (ili u Nancyjevim terminima *izlaže*) kao generator objektivizacije, kako fleksibilne akumulacije kapitala, tako i bilo kakvog autentičnog pokušaja otpora samom sistemu koji je nad-determinanta proizvodnje koncepta apolitičkog.

Kako Gržinić pravilno zaključuje, *“Ti postupi ne proizvode ni životinjski niti ljudski život, nego život koji je odijeljen od samog sebe, koji je isključen iz samog sebe – goli život!”*

pozicioniranje “Estetike kibernovijeta i učinaka derealizacije” u sferu kulturnog, političkog i umjetničkog apsolutno ne treba služiti nikakvom verzioniranju, proizvodnji nekih redundantnih teorijskih vertikala, nego upravo treba služiti redukciji apolitičkog, redukciji partikularnog otpora sa ciljem univerzalne repolitizacije kulture i što je još važnije - redefiniranja otpora kao strategije koja za krajnji cilj mora imati radikalnu kritiku svih postulata neoliberalnog kapitalizma. I, naposljetku poslužiti kao gerilski priručnik pozicioniranja van nametnute (hiper)kapitalističke dijade populističkog fundamentalizma i neoliberalne hegemonije!

Neko se može zapitati, ako je socijalno toliko ispražnjeno od referencije i “izgubljeno”, zašto ideja za izdavanje ovog prijevoda dolazi baš u Bosni i Hercegovini? Odgovor je, upravo zato.

Jedino ustoličenje političkog, kao sredstvo nadilaženja temeljne fantazme, može dati oštricu (anti-globalističkom) aktivizmu i kritičkoj teoriji koja treba služiti kao korektiv strategije otpora ali i kao teorijski vektor za autentično radikalno pozicioniranje...

Šefik Tatlić

Uvod

¶ Knjiga je koncipirana kao teorijsko i filozofsko-političko razmišljanje o konstituiranju postmodernog subjekta u uvjetima što ih pružaju novi mediji i suvremena umjetnost, i o implikacijama tog konstituiranja u umjetnosti, kulturi, teoriji, politici i praktičnom, aktivističkom djelovanju.

Djelo je strukturirano tako da se vraća na “mjesto zločina”. Otvara ga referenca na moju prethodnu samostalnu autorsku knjigu objavljenu u Sloveniji, *Rekonstruirana fikcija*.⁰¹ Paradigma “povratka na mjesto zločina” opisuje moj istraživački pristup koji pitanja estetike, filozofije, politike i kulture povezuje s teorijama o virtualnom, novim tehnologijama i medijskim stvarnostima. Nezahvalno je (i skoro perverzno) neprestano se vraćati ključnim pitanjima suvremenosti na području estetike, teorije novih medija, politike institucije globalne umjetnosti i kulture, koja mogu rezimirati kao:

- postsocijalistička ili vlastita istočnoevropska paradigma;
- način na koji kapital (ljudožderski stroj kapitala), prvi kapitalistički svijet ili Imperij (sjevernoameričkog i zapadnoevropskog svijeta), prodire u drugi i treći svijet;
- vremensko-prostorna paradigma kojom danas, postavila sam tu tezu još 1998. godine, “dominira” vrijeme, sve uspjelja temporalizacija vremena koja stoji u vezi s novim tehnologijama;
- radikalna akcija u pogledu konstituiranja (post)modernog subjekta u globalnom svijetu.

Sve je to duboko povezano s pitanjima što je danas radikalno pozicioniranje na području umjetnosti i kulture, kao i teorije; može li se to pozicioniranje ispoljiti kao radikalno estetsko-etički

⁰¹ Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video)umjetnost, postsocializem in retroavantgarda: teorija, politika, estetika 1985-1997*, ŠOU (Koda), Ljubljana, 1997.

stav i politički (antiglobalistički) aktivizam; kako živjeti, djelovati i stvarati u vlastitom konkretnom kulturno-teorijskom prostoru, na način da ovdje i sada, umjesto vlasničko-eksploatacijskog oblika rada i življenja, stvorimo mogućnost jedne drugačije, “anarhističke odgovornosti”. Lagodni akademski život ne smije biti opravdanje da ne kritiziramo strahovitu amneziju društava u tranziciji, koja zaboravom potire produktivnu historiju suvremene, radikalno-umjetničke produkcije, maćehinski postupajući sa suvremenim filozofskim istraživanjima i podcjenjuje radikalne interpretacije uvjeta za djelovanje subjekta. Svoju istraživačku djelatnost ne doživljam kao akademski konformizam, još manje kao apstraktno teorijsko snatrenje, isto kao što niti ne popuštam dnevnopolitičkim zahtjevima metafizičkog višeg poslanstva u nacionalnom prostoru, koje pozdravlja brisanje vlastitih radikalnih produktivnih pretpostavki. Jer, upravo se *meta* u metafizičkom, kako naglašava GIORGIO AGAMBEN, predstavlja kao prefiks koji preobražaj životinjskog *physis*a (prirode) privodi kraju u smjeru sve potpunije i ispraznije formalizacije ljudske historije Zapada (ili prvog kapitalističkog svijeta).

Kao i mnogi moji drugi tekstovi i knjige, i ova knjiga postavlja pitanje granica. Ona propituje možemo li stvarno “ostati nevini” u raznim režimima umjetnosti, tehnologije i zbirki podataka – i kako možemo utrti put do moguće relevantne reartikulacije filozofije i teorije. U igri je združivanje filozofije i estetske teorije s fikcijom, historijom i istraživanjem političkog, koje se danas, sa zanimanjem za istinsko proučavanje demokracije i (nacionalnih) politika, javlja u domenama suvremene umjetnosti, znanosti i tehnologije. Rezultat je uspostavljanje krajnje protuslovne matrice reprezentacijskih politika, čitanja i pisanja, koje možemo razumijevati kao umjetnost, znanost, historiju, filozofiju, ali isto tako i kao upućenost i neupućenost.

Ova knjiga istražuje ne samo suprotnosti (društvene antagonizme), nego i sumnjive, implicirane i problematične priče, interpretacije, artikulacije, konstrukcije, fantazme, kao i implikacije diskursa, instrumenata i sredstava onoga što danas slovi za konstitutivni element (globalnog) sistema umjetnosti, kulture, teorije i filozofije.

U PRVOM DIJELU knjige predlažem takozvanu obrnutu analizu, koja iz perspektive tranzicijskih sistema Istočne Evrope pod povećalo stavlja kulturno-umjetnički i politički sistem prvog ka-

pitalističkog svijeta, Zapada ili Imperija, kako MICHAEL HARDT i ANTONIO NEGRI nazivaju sjevernoamerički i zapadnoevropski svijet. U pitanju su heterogeni sistemi koji ne stoje u odnosu uzajamnosti, nego u odnosu jednosmjernog iskorištavanja kojeg nazivam ljudožderski akt Zapada. To je postupak kojim si Zapad (kao neurotični opsesivni stroj) prisvaja tranzicijske institucije umjetnosti i produkcije, historije i sjećanja, te ih izbacuje doslovno neprobavljene! U drugom ću poglavlju u tu konstelaciju uključiti i treći svijet.

Danas se, u okviru nove Evrope, prvi i drugi svijet predstavlja ju kao Jedna Evropa. Podjela na kojoj ustrajavam, u stvarnosti je već uklonjena! Zato postavljam i pitanje: Kako pisati teoriju o nečemu što više nema stvarnu egzistenciju ni status, nego se nudi samo kao “izvanredna situacija” koju upravo zato dovodim u vezu, osobito u zadnjem dijelu knjige, s (AGAMBENOVIM) “izvanrednim stanjem”. Naime, čini se da se nitko više ne bavi nekadašnjom ili takozvanom Istočnom Evropom, jer je izbrisana (čim su na Zapadu razglasili da je više nema, na Istoku su to glatko prihvatili); možemo reći i da je apstrahirana ili evakuirana, da je kao prostor izuzeta, oduzeta ili – terminom ALAINA BADIOUA – da je rezultat određene totalne subtrakcije.

Nova Evropa – koja će se 2004. godine konačno uobličiti⁰² i biti predstavljena kao proširena Evropska unija ili kao “Tvrdava Evropa” s novom, takozvanom schengenskom granicom (koja briše stare granice na jednoj strani samo da bi uspostavila nove razlike na drugoj) – nudi nam se kao skoro neideološka tvorba, posve usmjerena na razumijevanje tranzicijskih evropskih država. Zanimaju me priče, naracija o Evropi koja se sada pojavljuje kao nova priča o povjerenju, promjeni, razumijevanju i zajedničkoj budućnosti. Zanimaju me priče, ne samo “gole činjenice”, priče koje se o (novoj) Evropi pišu na području umjetnosti, kulture i znanstvenog diskursa, naracije nastale u kontekstu ugledne teorijsko-filozofske zapadne misli. Zato sam se fantazmatske tvorbe nove Evrope i latila iz unutrašnje teorijsko-kritične pozicije, s filozofskim i teorijskim rječnikom kojeg je razvila upravo ugledna zapadnoevropska i američka filozofsko-teorijska tradicija i suvremenost. Otud pisanje/brisanje Istočne Evrope kao fantazmatske pripovijesti nije nimalo prirodno, iako se nudi kao

⁰² Taj se trenutak i desio za vrijeme priređivanja ovog izdanja – prim. aut.

takvo. Na isti način nema ničega samorazumljivog u načinu na koji određujemo tko je istočnoevropski subjekt, odnosno kako bi i gdje bio uključen (ili već jeste uključen) u Istočnu Evropu.

Fantazmatske tvorbe o novoj Evropi utječu i na subjekt i oblike subjektivacije te konstituiranje identiteta u Evropi. Subjekt kojeg, pozivajući se na psihoanalitičku teoriju, razumijevam kao čistu prazninu, stoji u vezi s oblicima koji mu daju minimalan fantazmatski identitet. Zanimaju me radikalni oblici fantazmatskih identiteta na području umjetnosti i kulture (u djelima umjetnika/grupa kao što su Laibach, TANJA OSTOJIĆ, Irwin...), koji ne izvrću naglavce samo odnos između subjekta i objekta, nego i oblike akcije i/ili pasivizacije subjekta. Tu je od ključne važnosti točka identifikacije: umjesto golog poistovjećenja sa samim sobom, imamo poistovjećenje s pogledom (odnosno, s famoznim Ja-idealom), koji se gradi kroz fantazmatske narativne priče i koji tom (istočnoevropskom) subjektu naređuje kako će izgledati i tko će, konačno, biti.

Potom analiziram i dva mita, mit o kapitalizmu i mit o tranzicijskom postsocijalizmu (o toj već mitskoj vezi detaljnije govorim i u drugom dijelu knjige, gdje analiziram instituciju suvremene umjetnosti u postsocijalizmu i državama u tranziciji), ukazujući na elemente antagonizama, postupke brisanja i difrakcije što ih te mitske priče skrivaju. Pri tom i ne pokušavam te priče ponovno uvezati u neku novu, drugu, pitku i tečnu priču – teze koje nudim žele udvostručiti unutrašnje diskontinuitete. Zato tvrdim da ćemo tvorbu Evrope razumjeti tek kada se poistovjetimo s točkom njezinog neuspjeha, kada dokučimo prazninu koju sve te mnogobrojne simbolizacije i priče pokušavaju prikriti. Nova je Evropa zapriječena temeljnom mrtvouzicom i konfliktima koje, pokazat ću pozivajući se na filozofiju i psihoanalizu, naprosto nije moguće zakrpati, popraviti ili otkloniti, zbog čega se čini da se njezini temeljni antagonizmi samo neprestano pomiču i prikrivaju.

Na koji se način nova evropska tvorba fantazmatski “dopunjuje” novim medijskim tehnologijama i internetom, da danas može izgledati kao posve koherentna priča? Moja teza glasi da internet nije puki fantazmatski ideal Zapada, nego i njegovo traumatično realno prema kojem se nova Evropa tek treba “oblikovati”. Internet djeluje dvostruko: kao nematerijalni prostor budućnosti koji omogućava bestjelesnu migraciju, i kao čudovišna tvor-

ba koja se nudi kao “zbiljski” – konačno, jedini “zbiljski” – prostor suradnje, komunikacije, proizvodnje umjetničkih projekata i djelovanja kritičkih net-lista. Internet je čudovišno, sablasno utjelovljenje temeljnog antagonizma u srcu nove, ujedinjene Evrope, kojeg ovdje i sada mogu definirati (elaborirat ću ga do odvratnih tančina u prvom dijelu knjige, pozivajući se na filozofe i teoretičare poput SLAVOJA ŽIŽEKA, KANTA, JELICE ŠUMIĆ-RIHE, JOAN COPJEC, ALAINA BADIOUA i drugih) kao ontološku, a ne epistemološku nejednakost između evropskog Zapada i Istoka. Kako god bilo, ta tvorba nije nimalo nevinna, jer već na ravni fantazme sudjeluje u stvaranju mita o razmjeni i potpunoj komunikaciji: “potpuna komunikacija” zamijenila je političko preispitivanje Istoka do brotvornim akcijama.

Što je to što danas na području umjetnosti i kulture nazivam “užas realnog”? Moj je odgovor: apstraktno pozicioniranje. Apstraktno pozicioniranje, recimo, služi kao ekran kojim se u polju umjetnosti i kulture “štiti” nekakvo iznadideološko stvaralaštvo, kao i diskursi o lijepom, dobrom i humanom u novoj Evropi. Logika apstraktno fantazmatske tvorbe prikriva upravo samu apstrakciju odnosa u stvarnosti, koja na posve aseptičan način artikulira polja suvremene umjetnosti i kulture u stvarnom prostoru nove Evrope.

U DRUGOM DIJELU analiziram unutrašnji fantazmatski skelet koji sudjeluje u oblikovanju suvremene ideologije (zapadne) institucije umjetnosti i kulture. Nove tehnologije i novi mediji uničili su postprodukciju između dvije naoko različite ravni, ekonomske osnove i kulturno-umjetničke nadgradnje, proizvodnje na jednoj, i distribucije na drugoj strani. To jest, učinak digitalizacije “golog života” kao i digitalizacije umjetnosti i kulture, odnosno njihova opremljenost specijalnim (digitalnim) efektima, jest nešto što se neposredno zrcali na društveno zdanje i potpuno ga prožima, ne suprotstavljajući mu se.

Pod “institucijom suvremene umjetnosti” smatram skup stvarnih materijalnih ustanova poput galerija i muzeja koje podupire umjetničko tržište, skupa s formiranjem zbirke suvremene umjetnosti. Ta se institucija predstavlja kao bastion nadasve civiliziranog duha, koji je skup odnosa, smjernica, propisa i faktora. Ti su odnosi danas djelatni više nego ikad, u smislu ubrzane i prekomjerne proizvodnje misli na Zapadu, koju nazivam industrija umjetničko-teorijske, političko-društvene i kritičke misli. Indus-

trija teorije na Zapadu uspješno sudjeluje u procesu uvezivanja umjetnosti i kulture u kontinuiranu priču o napretku zapadnjačkog stvaralačkog duha, čak i kada su u pitanju svjetovi koji su izvan prvog kapitalističkog svijeta! Dakle, analizu usmjeravam na unutrašnju logiku procesa uvezivanja, koji ne samo da (materijalno) čini vidljivom činjenicu da suvremena institucija umjetnosti parazitira na složenoj matrici društveno-ekonomsko-političkih sila (sjetimo se brojnih muzeja i galerija koji su posljednjih godina izgrađeni na Zapadu), nego za svoje djelovanje itekako treba mnoštvo fantazmatskih tvorbi koje “upravljaju” njezinom jezgrom. Posredstvom načina na koji djeluje institucija umjetnosti zapravo se artikuliraju i materijaliziraju brojni antagonizmi koji nisu više djelatni i prepoznatljivi samo u domeni takozvanog “zdanja ekonomije”. Preispitujući današnje mogućnosti oblikovanja radikalnih političkih i društvenih akcija, u načinima na koje su osmišljeni pojedini projekti (svjetske i lokalne izložbe, formirane zbirke suvremene umjetnosti itd.), možemo točno artikulirati mrtvouzice djelovanja suvremenih zapadnih ali i tranzicijskih društava, kao i sve vidljivije zablude liberalnog demokratskog projekta.

Dok u prvom dijelu knjige posredno analiziram i izložbu Documenta X, koja je 1997. godine održana u Kasselu, u drugom dijelu nastavljam s podrobnom analizom Documente 11, koja je pred svjetskom javnošću predstavljena točno pet godina kasnije, 2002. godine – kako već nalaže vremenski ritam te velike svjetske izložbe umjetnosti, koja svaki put ima drugog glavnog kustosa i novi koncept. Za razumijevanje konstrukcije fenomena Documente, koja svakih pet godina određuje svjetska – sada globalna – događanja na području umjetnosti i kulture, treba uvesti drugačije parametre i drugi teorijski rječnik. Kod Documente je važno to da ona ne pokušava promijeniti samo stvarni suodnos sila na području kulture i umjetnosti, nego također želi, što je mnogo opasnije, u prostor zapadne kulture – s nezanemarivim utjecajem na Istok, drugi i treći svijet – svaki put iznova instalirati operativnu matricu promijenjenog položaja umjetnosti i kulture u odnosu prema kapitalu. Mapiranje te logike (da upotrijebim taj JAMESONOV *terminus technicus*) proizvod je različitih teorijsko-filozofskih čitanja i rekonstrukcija. Odnosi između standardiziranih tehnologija i lokalnog/globalnog, kako je 1997. godine napisala DONNA HARAWAY, nisu oblikovani unaprijed, nego se neprestano rekon-

struiraju. Ono što je za jedne javna stabilnost, za druge je osobna patnja.

Documenta 11 postaje sasvim čudovišna, analiziramo li je u svjetlu nove politike globalnog kapitalizma, koja je biopolitika ili oblik dominacije nad takozvanim golim (reproduktivnim) životom. U analizi ću pokazati da, unutar logike djelovanja biotehnologije kao oblika vladavine kapitala nad životom u globalnom svijetu, suvremenu kulturu možemo misliti na način genetske (kulture) paradigme. Kulturni se kapital nadovezuje na instrumente biopolitike, poput kloniranja i tehnologije transfera željenih estetskih odlika, čije motive prvenstveno diktira zapadno tržište umjetnina.

Čini se da nam sve te čudesne priče o umjetnosti i kulturi koje govore o umjetnosti i novoj osjećajnosti, o otkriću naših hibridnih, prvenstveno drugačijih i višeslojnih identiteta, kao i o velikodušnoj razmjeni između različitih svjetova, naposljetku ne znače ništa i samo još više utvrđuju fantazmatsku Drugost, koja nema ništa s istinski radikalno Drugim prostorom umjetnosti i kulture, i, još važnije, političkog i društvenog. Fantazmatska Drugost tu samo prikriva spoznaju da izvan kontingentnih simboličkih praksi nema nikakvog velikog Drugog, koji bi tim praksama jamčio konzistenciju.

Štoviše, ono što je bitno jest puka samoreprodukcija globalnog umjetničkog sistema prvog, kapitalističkog svijeta. Lako možemo vidjeti da ideologija, kako kapitalistička tako i postsocijalistička, može uzeti različite društvene oblike: ona će promijeniti i cijeli sadržaj svojih ideja, samo da bi preživjela kao globalni (kulturno-)politički i ekonomsko-kapitalistički sistem.

Tvrdim da je na djelu stravičan proces kanibalizacije. Zapadni je stroj polako i sistematično izbrisao specifične projekte i kulturne paradigme, postavljajući parametre jednosmjerne analize i jednosmjernog hvatanja u koštac sa specifičnom historijskom i suvremenom umjetničkom produkcijom. Taj proces isključenja i brisanja nemoguće je zaustaviti. Njegovu logiku možemo raskrinkati jedino ako u analizu uključimo teorijsku psihoanalizu, feminističke studije, postkolonijalne studije, suvremenu filozofiju, teoriju novih medija i političku filozofiju.

U TREĆEM DIJELU zanimaju me veliki i radikalni obrati u razumijevanju umjetničkih koncepata koji su nastali restrukturiranjem vremena i prostora, do kojeg je došlo utjecajem novih

tehnologija i medija. Ako je u razdoblju modernizma umjetnost slovila za nadređenu determinantu kroz koju opažamo, oblikujemo i čitamo znanost i druge slojeve takozvane društvene nadgradnje, sada je jasno da je upravo suvremena znanost (biogenetika, kompjuterska znanost, kibernetika itd.), glavna nad-determinanta prema kojoj se ravnaju kako umjetnost i kultura, tako i politika (politička moć danas je sve više biomoć). U prilog toj tvrdnji govore i umjetnički projekti koji se odvijaju u znanstvenim laboratorijima i sve više nalikuju laboratorijskim istraživanjima nego umjetničkim radovima (o čemu govorim i u prvom dijelu knjige). Posljedica toga je promijenjen, nov pogled na vrijeme i prostor, na temporalizaciju vremena i na difrakciju sjećanja i historijskog iskustva. Slijedimo li logiku kapitala, možemo reći da svatko i svugdje prije ili kasnije dolazi u nezahvalan položaj neprestanog cjenkanja sa samim sobom i svojim tijelom, sa sjećanjem, iskustvom i (osobnom) historijom.

U ČETVRTOM, ZAKLJUČNOM DIJELU knjige, drugim i, usudujem se reći, posve neočekivanim putem, preko AGAMBENA vraćam se ishodišnom pitanju što ga zgodno sažima jedan od podnaslova u prvom dijelu knjige, “Emancipacija, otpor ili...”. Pođemo li od teze da stroj kapitalizma na globalnoj ravni djeluje tako što doslovno kanibalizira sve i svakoga, teze koju AGAMBEN dodatno radikalizira time što zapadnim kanibalizmom naziva zastrašujuću priču o zapadnom antropološkom stroju koji s pozicije kapitala “humanizira” sve i svakoga, te ljudsko i životinjsko sve više čini hibridnim, tada je ključno pitanje svakog (anarhično) odgovornog teorijsko-filozofsko razmišljanja: što da se radi?

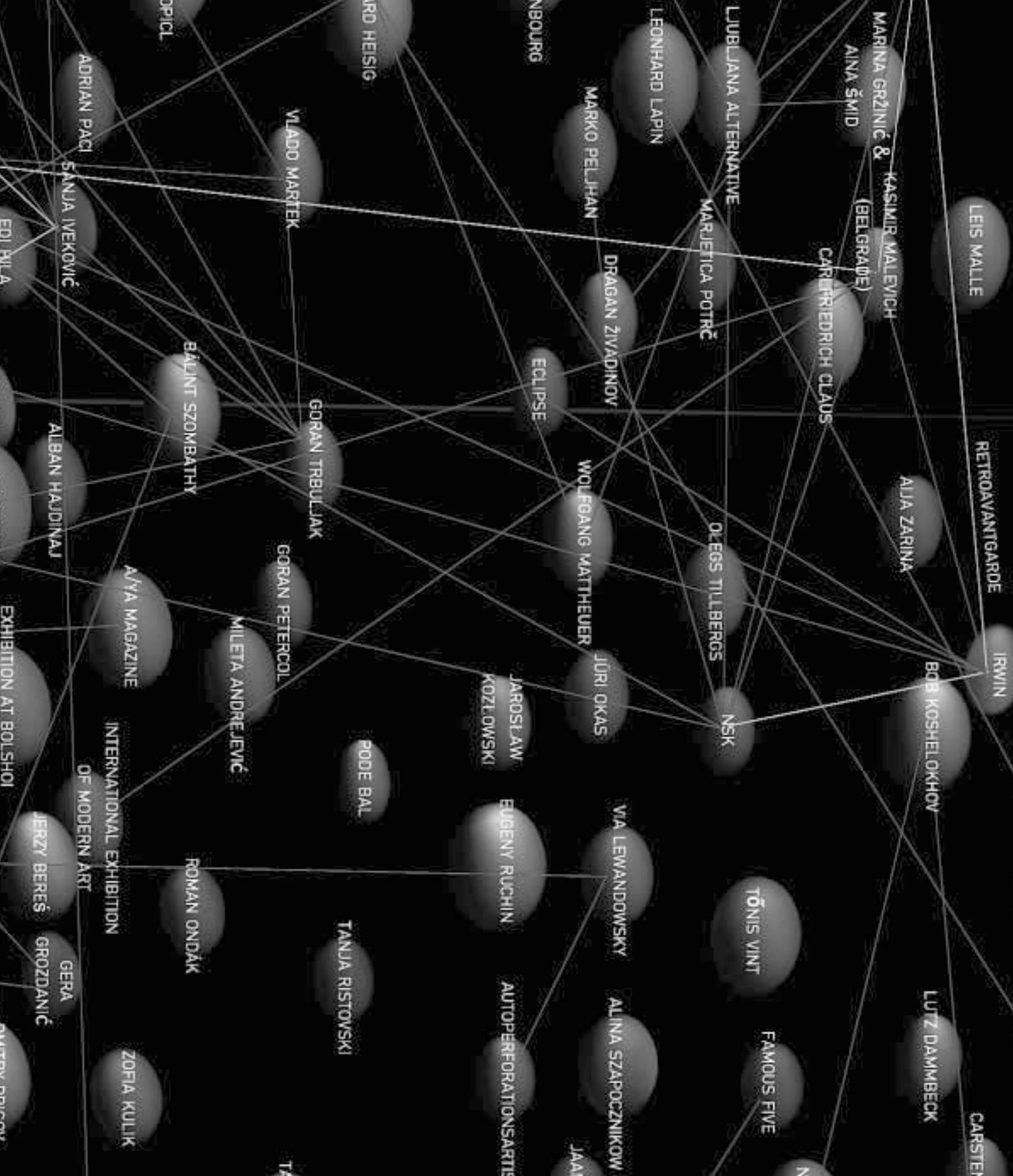
Zajedno s AGAMBENOM predlažem pozicioniranje *izvan* sadašnje zapadne i (menadžersko-tehnokratske) tranzicijske postsocijalističke institucije suvremene umjetnosti. AGAMBEN predlaže: *izvan bitka*. On ne otvara vrata da bismo naprosto počeli disati u zatvorenom prostoru zapadne ontologije i metafizike, da bismo provjetrili zagušljivi prostor zapadnog antropološkog stroja koji se vrti uprazno: on posve napušta “kuću”! *Izvan bitka* znači otvaranje jedne posve drugačije vremenitosti, ili ako želite, početak projekcije jednog sasvim novog filma, gdje više ne gubimo vrijeme na preoblikovanje jedne – premda utemeljujuće – sekvence. Zato predlažem pozicioniranje u smjeru demokratskog projekta koji bi nam omogućio da uvidimo druge oblike života i otvorio najmanje dva (tri ili više) usporedna historijska prostora.

Nimalo utopijski primjer *dvije simultane historije* ili historije s *dva usporedna početka* daje interaktivni novomedijski projekt naslovljen *Mapa Istočne umjetnosti (East Art Map)* skupine Irwin iz 2002. godine. U rasponu od 1920. do 2001. godine, mapa Irwina svakom historijskom umjetničko-kulturnom razdoblju na Zapadu određuje (čini vidljivom) još radikalniju *usporednu, simultanu i suobraznu* umjetničko-kulturnu produkciju na Istoku (Evrope).

Za razliku od originalnog slovenskog izdanja, ova se knjiga završava s otvaranjem prema interpretaciji povijesti i sadašnjosti recepcije panku u Sloveniji. Taj dodatak predstavlja otvaranje prema, preciznije rečeno, osnovnom konceptu knjige kojeg mogu definirati kao reartikuliranje radikalizacije i kontaminacije umjetnosti i politike. Upravo za tu kontaminaciju možemo reći da danas predstavlja glavnu aktivističku, teorijsku i estetsku strategiju suvremene umjetnosti i radikalne kulturne prakse.

REPRODUKCIJA BR. 1:

— Irwin, *Mapa Istočne umjetnosti*, 2002 (isječak)
produkcija projekta Irwin i *New Moment*



I.

Evropa, kibersvijet i (realni) drugi

Matrice estetskoga i političkoga: spektralizacija Evrope⁰³

I.

¶ U *Rekonstruiranoj fikciji* ukratko sam elaborirala da danas, na kraju drugog i početku trećeg milenija, možemo odrediti dvije matrice djelatnosti kada su u pitanju Istočna i Zapadna Evropa kao i stvarnost novih medija: zapadnoevropsku “matricu društvenog izmeta” i istočnoevropsku “matricu čudovišta”.

Prvo usmjerenje – zapadnoevropska “matrica društvenog izmeta” – obuhvaća pojedince i skupine koji djeluju kao entitet bez čvrste historijske ili geografske pozicije, svjesno zauzimajući stav društvenog otpada. “Matrica društvenog izmeta”, u kojoj se uglavnom pozicioniraju takozvani kritički zapadnoevropski i sjevernoamerički aktivisti, korisnici novih medija i on-line komunikacijske skupine, ujedno je i neka vrsta parazita koji iz već postojećih društvenih struktura nastoji izvuci što je više moguće. Matrica društvenoga izmeta predlaže novu autonomnu privredu i nove strukture koje bi se razvile iz prisvajanja i restrukturiranja već postojećih struktura. Ona predlaže da se vratimo isključivo pisanju (elektronskoj pošti) kao mogućoj kontrakulturalnoj interkomunikacijskoj strategiji, a ne naprosto razvijanju interneta: slike i prodornu industriju programske opreme za internet, sa sve sofisticiranijim programima za slikovno i grafičko oblikovanje web stranica trebamo potisnuti u drugi plan. U pokušaju prerusavanja u takve i slične oblike utopičnosti (rat protiv internet-slika itd.), ipak je moguće posredstvom tehnologije naći strategije za borbu i djelovanje, a ne samo za reprodukciju.

⁰³ Usporediti s Marina Gržinić u Marina Gržinić & Adele Eisenstein, ur., *Spektralizacija tehnologije: od drugod do kiberfeminizma in nazaj/Spectralization of Technology: From Elsewhere to Cyberfeminism and Back* (autorice tekstova su Sollfrank, Oldenburg, Reiche, Huffman, Ursprung, Jahrmann i Gržinić), MKC, Maribor, 1999. Vidi također Marina Gržinić, “Spectralization of Europe”, u Peter Weibel & Timothy Druckrey, ur., *Net_Condition*, MIT Press, Cambridge, Mass. & ZKM, Karlsruhe, 2000.

Kao što je ustvrdio PETER LAMBORN WILSON *alias* HAKIM BEY u svom predavanju na susretu i konferenciji aktivista on-line liste NETTIME, nazvanoj Beauty and the East (1997, Ljubljana), drugi svijet je danas izbrisan; ostali su samo prvi i treći svijet. Na mjestu drugog svijeta, kazao je tada BEY, danas zjapi velika rupa kroz koju propadamo u treći svijet. Tu rupu i drugo usmjerenje nazvala sam “matricom čudovišta”, kao travestiju zajedničkog naziva Beauty and the East (parafraza naziva priče *Beauty and the Beast – Ljepotica i zvijer*). U analizi razlike između Istoka i Zapada treba pojasniti da akteri iz “crne rupe”, istočnoevropski kritički korisnici *world wide weba*, ne nastoje naprosto zrcaliti prvi svijet (razvijene kapitalističke zemlje), nego žele artikulirati i interpretirati vlastitu poziciju u izmijenjenim okolnostima i odnosima. Pitanje *tko* je taj kome je dozvoljeno da piše historiju umjetnosti, kulture i politike na području nekad znanom kao Istočna Evropa, treba postaviti skupa s pitanjima *kako* i *kada*.

Te matrice ne samo da postavljaju pitanja koja tjeraju na promišljanje cijele novomedijske situacije, nego nude i elemente s kojima možemo početi definiranje političkog i analitičkog sjecišta koje trebamo artikulirati još radikalnije. To ću pokušati u ovom tekstu.

Što ako istočnoevropska čudovišta – suprotno fantazmama o internetu i njegovoj sve intenzivnijoj globalizaciji kakva se javlja ili predstavlja u utopijskim snovima o (sasvim virtualnoj?) zajednici, i u kojoj će odnosi razmjene biti harmonični i univerzalni – nisu puki fantazmatski monstrumi, nego su zaista (barem neki od istočnoevropskih aktera poput umjetnika, medijskih aktivista, teoretičara itd.), istinski užasavajući susjedi koji ne pristaju na filantropsku zapadnu ideologiju benevolentne i karitativne razmjene?

Pokušat ću odrediti i ukazati na prijelom (prije nego na kontinuitet), između dva pretpostavljena razdoblja u zapadno-istočnoj evropskoj zajednici. Prvo razdoblje, koje možemo označiti kao period do 1989. godine, dakle do pada Berlinskog zida, obilježava odnos između Zapadne Evrope i komunističke Istočne Evrope. Za drugo razdoblje, koje je počelo 1989. godine (ta je godina Istočnim Evropljanima nametnuta kao godina koja bez iznimke označava *le passage à l'acte* Istočne Evrope u smjeru “slobode i demokracije”), karakterističan je odnos između Zapadnih Evropljana i njihovih postsocijalističkih susjeda. Čini mi se važno dodatno elaborirati tu točku loma i definirati je na način sličan prijelazu

između FREUDOVA prvog i drugog koncepta transfera. Dakle, u oba primjera imamo specifičan postupak kojim Zapad daje Istoku određena prava a s njima i mogućnost promjene statusa Istočne Evrope.

Današnja mahnjuta kampanja pokušava ispuniti taj procjep između ta dva razdoblja na Istoku i simulirati kontinuitet. Slogani te kampanje (koju zahtijevaju na Zapadu, a servisiraju na Istoku – ili obrnuto) jesu: “prije biografija nego teorija” i “prije terapija nego teorija”. Čini se da drugi slogan, kojeg predlažu brojni (iako ne svi!) zapadnoevropski (medijski) aktivisti, nudi posebno blagotvoran lijek: on podrazumijeva utišavanje istočnoevropskih zahtjeva za re-politizacijom civilne i kulturne domene u novoj Evropi.

Sve je ovo uvodno pojašnjenje kako trebamo shvatiti pojam “Evropa” u naslovu ovog poglavlja “Spektralizacija Evrope”. U pitanju je gesta slična potezu kojim dobri/slabi junak u kakvom holivudskom akcijskom filmu ili trileru posprema neuredni stol kojeg je “zakačila” akcija. Umjesto obzirnog pristupa svakoj mrvici na stolu i nježnog premještanja tih mrvica nekamo drugdje, na djelu je brisanje, uklanjanje svega (“čišćenje terena”).

Trenutak koji prethodi tom brisanju nalikuje praznini koju je SLAVOJ ŽIŽEK, nadovezujući se na LACANA, definirao približno ovako: lacanovski odgovor na pitanje možemo li tu prazninu koja prethodi gesti subjektivacije imenovati odnosno prepoznati kao subjekt, glasi *DA!*, dok su ALTHUSSER, DERRIDA i BADIOU na to pitanje odgovorili negativno. Subjekt je istodobno oboje: *i* ontološka cjelina, rupa u apsolutnom suženju subjektivnosti, *i* kidanje veza subjekta sa stvarnošću. I ovdje se kao odgovarajuća usporedba javlja već opisano “čišćenje terena”: otvaranje prostora za novi simbolički početak kojeg podupire uvijek iznova uskrslu označitelj-gospodar.

Uvodom ću pokušati dati i smjernicu za čitanje pojma “spektralizacija”. U knjizi *Sablasti Marxa*⁰⁴ JACQUES DERRIDA uvodi pojam “sablast” da bi označio pseudomaterijalnost koja nam stalno želi izmigoljiti i koja izvrće klasičnu ontološku opoziciju stvarnosti i iluzije. ŽIŽEK tvrdi da možda upravo tu možemo naći posljednje utočište ideologije, formalnu matricu na koju se kaleme različite ideološke tvorbe:

04 Jacques Derrida, *Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionalna*, preveo Srđan Rahelić, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2002.

Morali bismo priznati činjenicu da izvan sablasti nema stvarnosti i da krug stvarnosti možemo zatvoriti samo s pomoću te prirodne spektralne dopune. Zašto izvan sablasti nema stvarnosti? [Jer po LACANU] stvarnost nije “stvar sama po sebi”, nego je [vjerojatno] uvijek već simbolizirana... nevolja leži u činjenici da simbolizacija na koncu uvijek podbacuje, nikad joj ne polazi za rukom da “u cijelosti” pokrije realno ... [To realno] vraća se u obliku spektralnih pojava. “Sablast” ne smijemo brkati sa “simboličkom fikcijom”... stvarnost nikad nije naprosto “ona sama”, ona se uvijek pojavljuje samo kroz svoje nepotpune, neuspjele simbolizacije, a spektralne pojave izviru upravo iz te rupe, koja zauvijek razdvaja stvarnost od realnog i zbog koje stvarnost ima karakter (simboličke) fikcije: sablast utjelovljuje ono što izmiče (simbolički strukturiranoj) stvarnosti.⁰⁵

Tu treba tražiti i djelomično objašnjenje za naslov moje knjige iz 1997. godine: *Rekonstruirana fikcija*.

1. ISTOČNA EVROPA KAO NEDJELJIVI OSTATAK ILI KOMAD DREKA

¶ Možemo reći da moderni subjekt ne postoji bez svijesti o tome da je na jednoj drugoj ravni, iz jedne druge perspektive, samo komad dreka. Moderna subjektivnost se pojavljuje kada subjekt vidi samog sebe kao iščašenog iz pozitivnog reda stvari. Tu iščašenost možemo predstaviti kroz usporedbu s rasulom koje imamo u samoj stvarnosti: na jednoj strani je ono što je skoro bez supstancije, a na drugoj sirovi ostatak realnog za koji ne znamo kako bismo ga uključili u predstavu stvarnosti. Pukotinu koja takoreći iznutra destabilizira sliku stvarnosti možemo opisati kao rascjep između božanskog i čudovišnog. Možemo reći da je *kiborg* – kratica za *kibernetički organizam* [*cybernetic organism*] – kao hibridno-diskurzivno-simbiotički entitet između čovjeka i stroja (kako ga je zamislila DONNA HARAWAY, autorica *Kiborškog manifesta* iz 1984. godine) viđen iz pozicije izvanjske intimnosti, za koju je LACAN skovao izraz *ekstimnost*, upravo taj komad dreka i istodobno sublimni objekt. Kiborga odlikuje stalna rascijepjenost, on je sublimno biće koje se iznenada, u svakom trenutku, može pretvoriti u gomilu dreka: na jednoj strani doživljavamo ga kao božan-

sko biće, te se, iako je u pitanju napola stroj, takoreći prepuštamo fascinaciji “duhom” koji ga pokreće, a na drugoj strani, kao što lijepo prikazuje jedan od nastavaka filma *Terminator*, on se može pretvoriti u gomilu gvožđurije koja funkcionira kao sirovi ostatak realnog, komad zgužvanog lima, komad dreka, za koji ne znamo kako bismo ga precizno uključili u sliku stvari.

Stvari slično stoje i u virtualnoj stvarnosti gdje se subjekt također osjeća iščašeno. Što se zbiva u klasičnoj situaciji virtualne stvarnosti? Korisnik/korisnica dopijeva u poseban intersubjektivan odnos sa svojim dvojnikom/dvojnicom. Biti u virtualnoj stvarnosti znači vidjeti svoje ruke kako uzimaju virtualni predmet, vlastito tijelo kako radi ovo ili ono; ukratko, dvojnik je eksteriorizacija, sablasna tvorba – besmrtni libidinalni objekt – čuvena lacanovska *lamela*. Tu sablasnu tvorbu možemo razumjeti kao svojevrstu izraslinu, neuništivi objekt života onkraj smrti, bez čvrstog mjesta u simboličkom poretku. To ne znači samo to da kiberprostor neprestano razotkriva da nas tamo vani (izvan virtualnog svijeta) čeka nekakav strašni ostatak kojeg nije moguće integrirati u virtualni svijet, nego i to da i taj ostatak možemo ponekad, tu i tamo, naći u samom virtualnom i kiberprostoru.

Ta pukotina između slike i realnog – koja se ponekad pojavi i kao bezoblični ostatak na kompjuterskom ekranu, kad naletimo na projekte autora pod imenom =cw4t7abs ili Netočka Nezvanova (N. N.) – zorno predočava rasulo stvarnosti; na jednoj strani imamo ono što je skoro bez supstance i pojavljuje se, recimo, na internetu, a na drugoj sirovi ostatak realnog, kojeg smo zaboravili “uključiti” u sliku. Kod N. N. imamo posla s bezobličnim ostatkom, skoro pa ispljuvkom na ekranu kompjutera. Naime, N. N. je skovala poseban jezik: zamjenjujući pojedina slova znacima, balkanizirala je englesku abecedu, tako da se pojedine engleske riječi ispisuju na način na koji ih izgovaramo u domaćem, balkanskom okruženju. Slični odvrtni ostatak lijepo se vidi i u projektima *NSK ambasada* skupine Irwin iz Ljubljane, gdje umjesto ambasade nailazimo na ekstimnost javnog prostora u privatnom stanu, ekstimnost koja nas guši skoro klaustrofobičnom domaćinskom srdačnošću. Devedesetih godina prošlog stoljeća skupina Irwin organizirala je ambasade i konzulate u privatnim prostorima poput kuhinja, hotelskih soba itd. Umjesto prave ambasade – mizanscena ambasade oko kuhinjskog stola! Ili ruski umjetnici (OLEG KULIK koji grize kao bijesan pas i ALEKSANDAR BRENER koji nastupa

⁰⁵ Vidi Slavoj Žižek, “Introduction: The Spectre of Ideology”, u Slavoj Žižek, ur., *Mapping Ideology*, Verso, London & New York, 1994, str. 26-28.

kao bokser); sva ta granična djela i iskustva zorno demonstriraju ekstimnost odvratnog ostatka prije nego što će se on kroz vješto izvedenu interpretaciju možda preobraziti u umjetničko sublimno.

Predlažem da na tren skočimo u aktualni evropski prostor o kojem se vodi internetska rasprava u okviru diskusijskih konferencija koje njeguju kritički pogled na svijet. Takve su, recimo, *Nettime list* i *Syndicate list*. Na njima možemo pročitati nekoliko zanimljivih priloga o Istočnoj Evropi, koje ću sažeti u sljedeću tezu: “Usprkos prvotnoj euforiji koju je Zapadna Evropa pokazala prema njoj, Istočna Evropa je podbacila. Nije joj se posrećilo da se upiše na zemljovid značajnih političkih, kulturnih i umjetničkih dešavanja u Evropi.” Razočarenje Istočnom Evropom i njezinim neuspjehom u oblikovanju stabilnog društvenog prostora, možemo otkriti i u djelima uglednih filozofa kakvi su BADIOU i RANCIÈRE.

Već opisano “čišćenje terena” možemo odlično predočiti pričom o desetoj postavi najznačajnije manifestacije na području likovnoga/vizualnoga događanja na svijetu, dakle o Documenti X koja je 1997. godine upriličena u njemačkom gradu Kasselu. Glavna kustosica Documente X CATHERINE DAVIDE u glavni je izložbeni događaj, koji je uključivao stotinjak međunarodnih umjetnika, uvrstila samo dva, tri umjetnika iz Istočne Evrope. Povjerujemo li njezinoj izjavi u jednom intervjuu, razlog je u tome što u Istočnoj Evropi zapravo nije bilo ničega za izabrati. Dakle, prema izjavi organizatora, praznina ili *de facto* brisanje istočnoevropskih umjetnika iz Documente posljedica je praznine koja odlikuje Istočnu Evropu, nikako posljedica same selekcije. Nakon što je 1989. godine izgledalo da će Istočna Evropa biti iznova pronađena, danas se čini da je ona izgubljena i po drugi put, jer, kako se kaže: ako Žena ne postoji, to je zato jer ne može biti ponovo nađena.^{o6}

Stoga u skladu sa ŽIŽEKOVOM interpretacijom tvrdim da je negativna gesta Istočnih Evropljana koji su rekli *NE!* komunističkom režimu značajnija – takoreći ključna – za razumijevanje onoga što se pojavilo kao katalizator kasnije neuspjele pozitivacije. Po LACANU, negativnost funkcionira kao uvjet nemogućnosti ili mogućnosti kasnije oduševljene identifikacije – ona joj zapravo udara temelje.

Što je Istočna Evropa danas, nakon što je ispunila svoju sudbinu, skoro desetljeće i pol nakon pada Berlinskog zida?

U žarištu LACANOVA tumačenja mita o Edipu nalazi se polje koje je u uobičajenim tumačenjima Edipova kompleksa zanemareno: što je onkraj Edipa – što je Edip sam – nakon što ispuni svoju sudbinu? Slično se pitanje nameće nakon gledanja filmova kao što su *Blade Runner* ili *Sezen*. Što se dešava sutradan, *the morning after*, nakon što se život vrati u svakodnevnu rutinu? Kao što kaže LACAN u *Seminaru II*, već od početka tragedije sve upućuje ka činjenici da je Edip samo zemaljski (pre)ostatak, Stvar koja je izbrisana sa svake površine.

Edip koji ispunjava svoju simboličku sudbinu (u neznanju ubija oca i ženi se svojom majkom) na kraju je samo nedjeljivi ostatak, bezoblična mrlja komadića stvarnosti. On utjelovljuje ono što je LACAN nazvao *plus-de-jour*, višak užitka kojeg ne može razložiti nikakva simbolička idealizacija. Naravno, LACAN se poigrava dvoznačnošću ovog pojma u francuskom, gdje *plus-de-jour* znači istodobno *višak užitka* i *ne(ma) više užitka*. Prepuštajući se svom udesu, Edip postaje *plus d'homme*, što ujedno znači da je i *višak* čovjeka i da *nije više* čovjek. Edip je čovjek samo uvjetno: on je ljudsko čudovište i kao takav je paradigmatičan primjer modernog subjekta, jer je njegova čudovišnost strukturna a ne slučajna. Pred nama je polje kojeg u skladu s psihoanalizom nazivamo područjem između dvije smrti – između simboličke i realne smrti. Konačni objekt užasa upravo i jeste život s onu stranu smrti: to je LACANOVA *lamela*, nemrtav-neuništiv objekt, odnosno život koji je ispražnjen i odstranjen iz simboličke strukture.

Nakon pada Berlinskog zida Istočna se Evropa našla upravo u takvom međuprostoru, preobrazivši se u bezobličnu mrlju djelića stvarnosti, nedjeljivi ostatak koji je progutao sav potencijal koji ga je proizveo u prethodnom postojanju. Položaj Istočne Evrope – i to je ključno za razumijevanje promijenjenog, navodno neuspjelog položaja Istočne Evrope za Drugoga – zato mogu odrediti kao korelativan položaju samog Edipa: Istočna Evropa je *plus d'Europe orientale*.

Istočna Evropa je *višak* Evrope (kao što je bila prije pada Berlinskog zida: premalo evropska – ili nikad dovoljno) i istodobno *nije* Evropa. Istočna je Evropa dakle samo uvjetno Evropa i istodobno čudovišna tvorba. Otud nije nimalo slučajno da se “Istok” 1997. godine, i to vica radi, našao na mjestu čudovišne zvijeri (kon-

^{o6} Vidi Joan Copjec, *Read My Desire. Lacan against the Historicists*, MIT Press, Cambridge, Mass. & London, 1994, str. 221.

ferencija Beauty and the East): ono što je izgledalo kao vic ili nehota greška potaknulo me je da se u potrazi za značenjem te prividno nedužne “omaške” okrenem teoriji.

Istočna je Evropa prisiljena zauzeti položaj – ili ga je već zauzela – izlučenog ostatka. Dozvolite mi da ovdje promijenim optiku diskursa i ustvrdim: to nije nužno loše. S gledišta *lamele* – “moderni subjekt ne postoji bez svijesti da je, na jednoj drugoj ravni, iz druge perspektive, samo komad dreka” – mogli bismo reći da je upravo to istinski prvi uvjet potreban Istočnoj Evropi da bi preuzela sve značajke moderne subjektivnosti. ŽIŽEKOVIM riječima: “Ako se kartezijanski subjekt želi pojaviti na ravni iskazivanja, tada se na ravni sadržaja iskaza mora svesti na ‘skoro ništa’ ekskrementalnog ostatka.”⁰⁷ Tek s inherentno ekskrementalne pozicije Istočna Evropa može postati subjekt ili konačno biti prepoznata kao subjekt.

Možda se Istočna Evropa već sada, nakon što je na ravni sadržaja iskaza postala “skoro ništa” (spremna da bude bačena na otpad), odnosno ekskrementalni ostatak (zar na Documenti X 1997. godine nije bila svedena upravo na tu ništavnost?), može uzdići u subjekt i na ravni iskazivanja. U slučaju korelacije između kartezijanske subjektivnosti i njezinog ekskrementalnog dvojnika nailazimo na rascjep između subjekta iskazivanja i subjekta iskaza. Ukoliko se želi pojaviti na ravni iskazivanja, kartezijanski se subjekt na ravni sadržaja iskaza mora preobraziti u drek. To je nulta točka subjektivnosti: možemo postati *nešto* samo ako smo prethodno bili *ništa*, ako smo prošli kroz točku ništavila (dopunjavajući je). *Ništa* koje ima vrijednost *nečega*, po ŽIŽEKU jeste najznačajniji obrazac lacanovskog zapriječenog, prekriznog subjekta.

Klasična ontologija usredotočuje se na trojstvo Istine, Ljepote i Dobra. Za LACANA se ta tri pojma približavaju granici, ukazujući upravo na svoje suprotnosti: dobro je dijabolična maska zla, lijepo je maska ružnoće, a istinito maska središnje praznine. Ponudit ću nekoliko primjera.

Dobro kao dijabolična maska zla: ruski umjetnik OLEG KULIK je u razdoblju od 1990. do 2000. godine na izložbama nastupao kao pas. Gol, bauljajući na sve četiri i povučen u kut galerije, on je na

izložbama budno i sasvim mirno promatrao okolna dešavanja i osobe koje po navici posjećuju izložbe. KULIKOVO pozicioniranje nije maškarada, preuzimanje drugačijeg, makar i životinjskog identiteta: KULIK je na tim izložbama zaista bio pas, a ne eksponat u obliku psa. Ta je razlika ključna, jer kada su ga neki posjetitelji počeli dražiti, on je snažno uzvratio kako već može pas na lancu: lavežom i – ako mu se previše približimo – ujedima! Kulik je u bolnicu otpremio nekoliko glupih posjetitelja (koji su se nedolično ponijeli prema psu na lancu).

Sedamdesetih godina prošlog stoljeća, beogradski umjetnik RAŠA TODOSIJEVIĆ pokušao je na pitanje “što je umjetnost” odgovoriti nizom performansa *Was ist Kunst?* Iako je prvo izgledalo da je djevojka koja je pozvana na scenu bila samo dio mizanscena kojemu se TODOSIJEVIĆ obraćao izdaleka, neprestano ponavljajući to retoričko pitanje, stvari su uskoro poprimile sasvim dijabolični karakter. Poput nekakvog suvremenog Mefista, TODOSIJEVIĆ je iz djevojke pokušao doslovno izvući odgovor na pitanje, pljusajući je crnom bojom po licu u najšokantnijoj maniri body arta.

Lijepo kao maska ružnoga: Was ist Kunst? također je naslov serija stotinu slika skupine Irwin. Osamdesetih godina 20. stoljeća, Irwini su na slikama iz te serije *Was is Kunst?* portretirali članove benda Laibach, muzičke skupine izopćene iz slovenskog javnog života (bili su im zabranjeni javni nastupi u Ljubljani osamdesetih godina 20. stoljeća), zajedno s preslikanim portretima žena koje su u doba nacizma utjelovljivale arijevske ideale Trećeg Reicha. Laibachovi portreti bili su urezani u ikonografiju pozornosti izbranih žena Trećeg Reicha; i neke druge slike u seriji *Was ist Kunst?* prikazivale su torza članova benda.

Istinsko kao maska središnje praznine, oko koje gravitira svaka simbolička struktura (na primjer, rumunjska zastava, koju je u vrijeme takozvane rumunjske revolucije krasila rupa izrezana na mjestu zvijezde). Ukratko, kako kaže ŽIŽEK, s onu stranu dobrog, lijepog i istinitog krije se područje koje nije ispunjeno svakodnevnim banalnostima, nego predstavlja užasan izvor za konstrukciju naličja dobrog, lijepog i istinitog:

Ako postoji političko-etički moto psihoanalize, tada ga možemo artikulirati kao tvrdnju da sve velike katastrofe prošlog stoljeća (od staljinizma do holokausta) nisu posljedice zavedenosti morbidnom kobnom privlačnošću onostranog, nego, upravo suprotno, neprestanog nastojanja da izbjegnemo sučeljavanje s

⁰⁷ Vidi Slavoj Žižek, “Alain Badiou kao bralec svetega Pavla”, u *Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti*, Analecta, Problemi br. 5-6, Ljubljana, 1998, str. 135.

onostranim; to što želimo odmah uspostaviti vladavinu Istine i Dobra samo je još jedan od načina da se riješimo, da sami sebe poštedimo, hvatanja u koštac s onostranim.⁰⁸

2. EMANCIPACIJA, OTPOR ILI...

¶ Način na koji sam predstavila oblikovanje moderne subjektivnosti i ocrtala okvir istočnoevropske matrice čudovišta, dopušta nastavak rasprave o mogućim načinima djelovanja (i života?) u Evropi i na internetu, kao i ponovno razmišljanje o emancipaciji i otporu.

Da bismo odgovorili na pitanje kako djelovati i živjeti u Evropi i na internetu, razmotrimo četiri diskursa što ih je LACAN razvio baveći se istinom i događajem. LACAN razlikuje diskurs gospodara, diskurs sveučilišta, diskurs histerika i diskurs analitičara. Gospodar imenuje događaj, pretvara ga u novog označitelja-gospodara, koji će jamčiti za kontinuitet posljedica događaja. Gospodar tako integrira događaj u simboličku stvarnost. Histerik zauzima dvoznačan stav rascijepljenosti u odnosu na događaj. Gospodar želi sačuvati kontinuitet, histerik rupu. Diskurs sveučilišta teži ukloniti, neutralizirati učinke, kao da se ništa nije niti dogodilo. O diskursu analitičara nešto kasnije!

Kako tvrdi JELICA ŠUMIČ-RIHA, moramo razlikovati modernističku emancipaciju i suvremeni postmodernistički otpor. Modernističko rješenje koje ustrajava na vjernosti politici – pri čemu politiku shvaćamo kao dragocjeno blago – upućuje da se na koncu nije desilo ništa. Zato predlažem da modernističku emancipaciju definiramo kao diskurs sveučilišta. Pokušavajući ukloniti učinke događaja na simboličku strukturu, lacanovski diskurs sveučilišta ne prepoznaje nikakvu promjenu u aktualnom političkom položaju i istinski poraz politike pušta kao nemišljen, anatemiziran.

Na drugoj strani, postmodernistički otpor možemo označiti kao diskurs histerika, kao neprestano proizvođenje nejednoznalnog *NE!* koje se naprosto opire mišljenju.⁰⁹ U svjetlu ove razlike možemo precizno razumjeti i prilično utjecajan križarski pohod na teoriju i teorijsku artikulaciju politike, kojoj smo danas svjedoci u aktivističkim i teorijskim debatama na internetu i oko njega, debatama kakve osobito potpiruju neki novopečeni medijski teoretičari i aktivisti.

Dakle, da li da se ponašamo kao histerici i sve dovedemo u pitanje – ili da se odupremo/usprotivimo postojećem simboličkom poretku i odbacimo ulogu koju nam on dodjeljuje?

Da bi još preciznije shvatili značaj LACANOVA četiri diskursa za današnje političke intervencije u medijskoj teoriji i umjetničkim praksama, pokušajmo odgovoriti na pitanje koje u rasprava o medijima i aktivizmu dosad još nije postavljeno. Kojem od četiri diskursa odgovara čuveni kiborg, kojeg je kao “našu politiku i ontologiju” postavila DONNA HARAWAY?

Moj odgovor glasi: DONNA HARAWAY postulirala je kiborga kao diskurs histerika. To možemo shvatiti otputujemo li s njom u virtualni prostor. Da bi na koncu dospjela u virtualni prostor, ona prethodno mora proći kroz tri područja: stvarni prostor ili Zemlju, izvanjski ili izvanzemaljski prostor i unutrašnji prostor ili tijelo, koristeći pritom slavni GREIMASOV semiotički četverokut, kojeg u *The Promises of Monsters* crta na sljedeći način:¹⁰

STVARNI PROSTOR	IZVANJSKI PROSTOR
VIRTUALNI PROSTOR	UNUTRAŠNJI PROSTOR

(Napominjem da su svi grafikoni i dijagrami u rečenom tekstu predstavljeni u maniri popularnih knjiga, kakve su *Postmodernizam za početnike*, *Marx za neznalice* itd.)

Kao konceptualnu paralelu semiotičkom četverokutu DONNE HARAWAY postaviti ću lacanovsku formulu diskursa histerika, koja, opet iz perspektive djeteta ili početnika, izgleda ovako:¹¹

$\$$	S_1
a	S_2

09 U vezi s tim distinkcijama vidi Jelica Šumič-Riha, “A Matter of Resistance”, u *Filozofski vestnik*, br. 2/1997, posebni broj *Power and Resistance*, ur. Jelica Šumič-Riha i Oto Luthar, FI ZRC SAZU, Ljubljana, 1997, str. 127-153.

10 Vidi Donna Haraway, “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Other”, u Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula A. Treichler, ur., *Cultural Studies*, Routledge, New York & London, 1992. Vidi također Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

11 Vidi *Scilicet 1-4. Scritti di Jacques Lacan e di altri*, Feltrinelli Editore, Milano, 1977, str. 191.

08 Vidi Slavoj Žižek, “Alain Badiou kao bralec svetega Pavla”, str. 141.

Četiri lacanovska diskursa prikazuju četiri pozicije subjekta. Označitelje te četiri strukture predstavljaju sljedeći *mathemi*: S_1 je gospodar-označitelj, S_2 je znanje, $\$$ (zapriječeno S) je subjekt, dok je *a* (*objet petit a*, objekt malo *a*) višak užitka. Ovi entiteti u struktura četiri diskursa zauzimaju različite pozicije. Važno je naglasiti da četiri pozicije u sva četiri diskursa zadržavaju ustaljeno značenje. Odnosno: bez obzira koji se *mathem* (S_1 , S_2 , $\$$ ili *a*) nalazio u strukturi diskursa u gornjoj lijevoj poziciji, ta je pozicija uvijek rezervirana za takozvanog agenta. Ustaljena značenja pojedinih pozicija u sva četiri diskursa jesu sljedeća:

AGENT	DRUGI
ISTINA	PROIZVODNJA

Postavljanje objekta *a* unutar strukture lacanovskog diskursa od ključne je važnosti: u diskursu histerika *objet a* smješten je u poziciju istine (u sva četiri diskursa istina je smještena dolje lijevo), dok subjekt $\$$ (zapriječeno S), u diskursu histerika ima ulogu agenta (agent se u sva četiri diskursa nalazi na gornjoj lijevoj poziciji). Lacanovska psihoanaliza u *objet a* upisuje dvoznačnost pojma *plus-de-jouir*, koji istodobno znači *višak užitka* i *ne(ma) više užitka*.

Latimo se sada čitanja semiotičkog četverokuta DONNE HARAWAY. Ne smijemo zaboraviti da u njezinom semiotičkom četverokutu virtualni svijet zauzima mjesto istine. HARAWAY naglašava da istinu sva četiri prostora možemo naći samo u virtualnom prostoru. Na drugoj strani, HARAWAY istodobno konceptualizira kiborga kao komad dreka i sublimni objekt. Moć kiborga leži u njegovom ekstimmnom položaju između sublimnog i odvratnog. U lacanovskoj psihoanalizi upravo *objet a* istodobno predstavlja *višak užitka* i *ne(ma) više užitka*. Kako HARAWAY pozicionira virtualni prostor i kiborga kao prostor istine i sublimni/odvratni izmet, to dvoje mogu zauzeti samo položaj istine kojeg *objet a* zauzima u lacanovskom diskursu histerika. Upravo je zato moguće povući paralelu između semiotičkog četverokuta DONNE HARAWAY i LACANOVA histeričkog diskursa, jer svi upleteni u tu priču, znači virtualni prostor/istina i *objet a*/kiborg zauzimaju donju lijevu poziciju.

To također znači da, iako je istinu života moguće naći u virtualnome, prostor djelatnosti još uvijek je utemeljen u stvarnom prostoru – na Zemlji. Agentu još uvijek treba potražiti na Zemlji,

u stvarnom prostoru. Stvarni prostor iz *The Promises of Monsters* nalazi se na istom mjestu kao $\$$ u formuli diskursa histerika: $\$$ iznad *a* predstavlja subjekta-agenta, kod kojeg traumu izaziva upravo pitanje kakvu ulogu on/a igra u želji Drugog, odnosno u kiborškoj viziji budućnosti.

Kiborg je pošao pronaći istinu u virtualnom, a djelatnost je prepustio onima koji još uvijek žive na Zemlji! Aktualizirat ću tu “staru” tezu iz 1999. godine na primjeru najnovijeg nastavka filmske kiborške sage *Terminator 3: Pobuna strojeva* (2003). U zadnjem dijelu filma, kad je već jasno da je zao kiborški duh u obliku stroja – usprkos naporima dva potpuno ljudska glavna junaka, kojima pomaže “dobri” terminator SCHWARZENEGGER – ovladao internetom te otud i istinom ljudskog virtualnog postojanja, njih dvoje će zaključiti (u stilu američkih marinaca): “Budućnost je sada jedino u našim rukama!” SCHWARZENEGGER je, pak, kao gomila dreka (ups! željeza) ostao ležati u pustinji, koju smo nekada nazivali naš Svijet!

Nadalje: proizvodnja, četvrti termin u matrici diskursa, u lacanovskoj formuli diskursa histerika zauzima znanje (S_2), a u matrici DONNE HARAWAY unutrašnji prostor ili tijelo. Veliki investicijski potezi kapitala danas nastoje posve kolonizirati tijelo visokotehnološkom proizvodnjom vidljivosti tijela kao znanja o tijelu, njegovim mapiranjem i sanacijom, i na koncu medicinskim potkrjepljenjem i konačnom okupacijom znanošću.

Trebamo li se ponašati kao histerici i sve dovesti u pitanje, ili se oduprijeti/usprotiviti postojećem simboličkom poretku, odbaciti ulogu koju nam propisuje zakon? Odgovor ćemo dati vrlo brzo, nakon što proučimo četvrtu vrstu diskursa: diskurs analitičara. No, izgleda da smo u međuvremenu izgubili matricu čudovišta, koja nam naprosto kaže: ja sam beskorisni izmet. Ili pak nismo?

Položaj analitičara JACQUES LACAN formulira ovako: “Što smo više sveci, to nam je više do smijeha, to je moje načelo, čak i izlaz iz kapitalističkog diskursa – iako to neće biti nikakav napredak, ako se desi samo nekima”.¹² LACAN nam daje do znanja da je otpor protiv kapitalizma moguće teorijski promišljati samo sa stajališta instance otpora koja nije ni izvanjska niti unutrašnja u strogo smislu tih pojmova, nego se prije nalazi u izvanjskosti koja je

12 Vidi Jacques Lacan, *Televizija*, prevela Alenka Zupančič, Problemi-Eseji 31/1993, br. 3, Ljubljana, 1993, str. 60.

krajnje bliska unutrašnjosti, to jest samo s pozicije lacanovske “ekstimmnosti” (*eks[teriornosti-in]timnosti*).

Otpor, shvaćen prije u svjetlu ekstimmnosti nego u svjetlu gole različitosti, upravo jeste izvedba neprobavljive jezgre kapitalizma, izvedba drugosti koja može prekinuti kružni tok nagona za (po)rastom.¹³

Diskurs analitičara opisan je ovako:¹⁴

$$\frac{a}{S_2} \quad \frac{\$_1}{S_1}$$

U diskursu analitičara *objet a* zauzima mjesto agenta, dok znanje (S_2) zauzima prostor istine (koja je, ponavljam, uvijek, u sva četiri diskursa, smještena dolje lijevo). Agent je u lacanovskom diskursu analitičara sveden na *objet a*, koji predstavlja i nejednoličan odnos između sublimnog i komada dreka i nekakav ostatak nalik izmetu. Usput, zar matrica čudovišta ne upućuje na veoma sličan položaj subjekta? Već sam ustvrdila da je s nekakve inherentne ekskrementalne pozicije možda moguće Istočnu Evropu prepoznati kao subjekt, odnosno, ustvrdila sam da se Istočna Evropa sama prepoznala kao subjekt u trenutku kada je bila svedena samo na ostatak, ekskrement.

Osim toga, znanje (S_2) u ovom diskursu nalazi se u položaju istine pod agentom *a*. Odnos S_2 i *a* ne označava samo pretpostavljeno znanje analitičara, nego, kako upozorava ŽIŽEK, također “signalizira da znanje koje smo tu dobili nije neutralno ‘objektivno’ znanje znanstvene adekvatnosti, nego znanje koje se tiče subjekta (analizanta) u istini njegove subjektivne pozicije”.¹⁵ Možda tu leži put mog eksplicitnog preusmjerenja ka teoriji a nasuprot terapiji, kada je u pitanju istočnoevropska matrica čudovišta.

Pored toga želim ovdje napraviti jednu malu digresiju koja je bitna za moju tezu. Kazati “Ja sam čudovište” moguće je samo i jedino pod posebnim uvjetima. O sličnoj situaciji raspravlja ROBERT PFALLER, analizirajući iskaz “Ja sam u ideologiji”. PFALLER naime (*via* ALTHUSSER!) kaže da samo pod određenim uvjetima

možemo reći da smo u ideologiji: “Samo ako djelujemo unutar znanosti, možemo reći nešto tako a da ne lažemo ili hinimo skromnost. Imamo pravo kazati da smo u ideologiji samo pod uvjetom da smo došli do pozitivnog prostora znanosti”.¹⁶

Mutatis mutandis, tako možemo ustvrditi da samo onda kada smo unutar teorije, kad se pozivamo na teoriju, bez laži ili prijetvorne skromnosti možemo kazati: “Ja sam čudovište.” Dodatnu potporu nam daje i nastavak elaboracije odnosa između znanosti i ideologije, koju ŽIŽEK razvija oslanjajući se na već opisani paradoks kojeg je razradio PFALLER. ŽIŽEK tvrdi da ideologija ne isključuje znanost, nego je prije pokušava uključiti u svoje polje.¹⁷ Odnos između ideologije i znanosti ŽIŽEK opisuje kao odnos “u klinču”, nalik položaju u boksačkom meču, kad boksač protivnika ne udara, nego ga samo uklješti u zagrljaj. Tako je razlika između ideologije i znanosti vidljiva samo s gledišta znanosti. Otud možemo reći da u odnosu između terapije i teorije “terapeutski pristup ili imperativ” hvata u klinč teorijsku tezu o čudovištu, jer, upravo suprotno njezinom teorijskom čitanju, zahtijeva da se prema Istočnim Evropljanima ponašamo kao prema “preživjelim” nijemim žrtvama, s kojima će oni (Zapadni Evropljani, naravno) sada podijeliti iskustvo putem škrtih biografskih anegdota i tragova. To je jedini način da se kao Istočni Evropljani – u većini primjera, iako ne u svim – uključimo u dugi lanac zajedničkog “teorijskog” oblikovateljskog tkanja Zapadne civilizacije.

Kako onda svetac može izbjeći pomahnitalu mašineriju kapitalističke proizvodnje Zapadne civilizacije? LACAN predlaže rješenje koje je *in ultima linea* identifikacija s onim što preostaje – identifikacija s izmetom. Svetac, po kojemu Lacan oblikuje analitičarevo odbijanje da postane postvaren, da podlegne zahtjevima kapitalizma (i da tako iznova definira pojam aktivnosti), tu je prije učinak strukture nego vokacije. Ili, ŽIŽEKOVIM riječima: “Odgovor na pitanje: gdje u četiri elaborirana položaja subjekta srećemo lacanovski subjekt, subjekt nesvjesnoga, otud je, paradoksalno, u samom diskursu u kojem subjekt podliježe ‘subjektivnoj destituciji’

13 Vidi Jelica Šumić-Riha, “A Matter of Resistance”.

14 Vidi *Scilicet 1-4*, str. 191.

15 Vidi Slavoj Žižek, “Four Discourses, Four Subjects”, u Slavoj Žižek, ur., *Cogito and the Unconscious*, Duke University Press, Durham & London, 1998, str. 80.

16 Vidi Robert Pfaller, “Negation and Its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?”, u *Cogito and the Unconscious*, str. 235.

17 Vidi Slavoj Žižek, “Introduction: Cogito as a Shibboleth”, u *Cogito and the Unconscious*, str. 8.

i poistovjećuje se s ekskrementalnim ostatkom koji se zauvijek opire subjektivaciji”.¹⁸

Ukratko, između emancipacije i otpora možemo - u skladu s LACANOM - predložiti potpuno političko rješenje, radikalnu re-politizaciju istočnoevropskog položaja, koji na koncu ne znači ništa drugo do identifikaciju s neupotrebljivim otpadnim ostatkom, s komadom dreka!

II.

¶ Kazala sam da na koncu drugog i početku trećeg tisućljeća zapadnoevropska “matrica društvenog izmeta” i istočnoevropska “matrica čudovišta” ne postavljaju samo pitanja koja zahtijevaju razmišljanje, nego i nude elemente političkog i analitičkog sjecišta o kojima uvijek iznova trebamo radikalno raspravljati i artikulirati ih. Ako razliku između Istoka i Zapada (Evrope) uspostavljamo samo na historijskim premisama, to nas može dovesti do diskurzivne granice, dok bih osobno radije nastavila na drugačiji način koji će po historiju biti sve samo ne bezbrižan! Pokušat ću još podrobnije razložiti neka općenita načela u vezi s matricama, kao i njihovo složeno djelovanje.

Zato moja prva teza u ovom drugom dijelu prvog poglavlja glasi: *Istok i Zapad nisu predikati, što znači da ne uvećavaju toliko naše znanje po tom pitanju, koliko određuju način na koji je naše znanje po tom pitanju podbacilo, postalo model njegovog neuspjeha.*

JOAN COPJEC podsjeća na pretpostavku da je neuspjeh samo jedan i da nije obilježen spolnom razlikom. Razliku između dva načina na koje razum protuslovi sam sebi, prvi je uspostavio KANT u *Kritici čistog uma* i *Kritici rasudne moći*. U oba djela on je pokazao da neuspjeh razuma nije jedan nego se temelji na antinomičnoj mrtvouzici između dva različita modusa: prvi neuspjeh je matematički (kvantitativni), drugi dinamički (relacijski). U *Seminaru XX: Encore* LACAN je definirao dvije formule seksuacije (spolne razlike) kao dva modusa neuspjeha: muški i ženski. U knjizi *Read my Desire*, svojevrsnom priručniku lacanovske teorije, JOAN COPJEC snažno naglašava te antinomične oblike neuspjeha.

Antinomije i formule seksuacije dati su u shemi koja je podijeljena na lijevu i desnu stranu. Lijeva strana sheme označena je

kao muška, dok je desna strana ženska. Lijeva strana odgovara kantovskim dinamičkim antinomijama, a desna kantovskim matematičkim antinomijama.

Moja druga teza glasi: *Istočnoevropska matrica čudovišta zauzima desnu, žensku stranu i homologna joj je, tako da predstavlja kantovski matematički neuspjeh. Zapadnoevropska matrica društvenog izmeta homologna je lijevoj, muškoj strani, odnosno kantovskom dinamičkom neuspjehu.*

Možda ste se zapitali u dilemi: Kako je to moguće? Što je to što dopušta takvu usporedbu?

Od ključne je važnosti to da LACAN u svojim formulama seksuacije koristi izraze *argument* i *funkcija*, a ne *subjekt* i *predikat* (subjekt i predikat su izrazi u kantovskim obrascima i terminima). Ta pojmovna zamjena unosi bitnu, za nas veoma važnu pojmovnu razliku. Po JOAN COPJEC, načelo razvrstavanja prestaje biti deskriptivno, to jest, ono više nije stvar zajedničkih odlika ili supstancije. COPJEC tvrdi: “Hoće li netko pripasti u razred muškaraca ili žena [a ja bih dodala, u matricu izmeta ili čudovišta – prim. aut.], ovisi o tome koju poziciju iskazivanja pretpostavlja.” Možda se sjećate da sam u prvom dijelu ove rasprave navela ŽIŽEKOVO razlikovanje subjekta iskazivanja i subjekta iskaza: “Ako se kartezijski subjekt želi pojaviti na ravni iskazivanja, tada se na ravni iskaza mora svesti na ‘skoro ništa’, poput izmeta kojeg se treba odbaciti”.¹⁹ Na temelju toga sam ustvrdila da je za Istočnu Evropu možda tek sada, nakon što je shvatila da je na ravni iskaza “skoro ništa”, i da je takoreći spremna da je odbace kao ekskrementalni ostatak, pravi trenutak da se na ravni iskazivanja uzdigne kao subjekt.

Iznimno je važno da antinomije razumijevamo kao položaje na Moebiusovoj traci. Kako kaže JOAN COPJEC, među matematičkim i dinamičkim antinomijama postoji nepogrešiva asimetrija: pomaknemo li se iz jedne u drugu, čini se kao da ulazimo u posve drugačiji prostor.

18 Vidi Slavoj Žižek, “Four Discourses, Four Subjects”, str. 108-109.

19 Vidi Slavoj Žižek, “Alain Badiou kao bralec svetega Pavla”, str. 135.

¶ Dok sam živjela i radila u Japanu, naučila sam da, prije nego li počnem govoriti, moram se predstaviti, pokazati svoju posjetnicu: moram pokazati čuveni “meši”, kako se na japanskom ta kartica zove. Ispričavam se što ste me dugo čekali: MARINA GRŽINIĆ – neupotrebljivi izmet, “istočnoevropsko” čudovište.

Zato ću raspravu nastaviti nadovezujući se prvo na desnu, žensku stranu formule ili matematički neuspjeh, promašaj. No, pozor – jer već ste primijetili da istinski uživam u identifikaciji s neupotrebljivim izmetom – ne počinjem s čudovištima jer bih htjela vašu sućut. Nasuprot uobičajenoj predrasudi da psihoanaliza ženu stavlja u drugorazredni položaj i uopće smatra kao manje vrijednu i kao puku alteraciju muškarca, obrasci neuspjeha zapravo pokazuju, kako tvrdi JOAN COPJEC, da na desnoj strani formula seksualne postojnosti postoji svojevrsan prioritet, stanovita prednost.

Takvo razumijevanje obrazaca podudara se i s privilegiranim statusom što ga je matematičkim antinomijama dao KANT; ta privilegirana antinomija daje neposredniju vrstu sigurnosti nego njezinoj dinamičkoj suprotnosti. U KANTOVOJ analizi upravo dinamičke antinomije (muška strana obrazaca, ili u našem razumijevanju zapadnoevropska matrica društvenog izmeta) umnogome izgledaju sekundarne, kao moguće rješenje onoga što je daleko savršenije, mrtvouzice koju predstavlja matematički konflikt.²⁰ Da bih postigla svoj cilj, u nastavku ću biti veoma shematična.

Što je to matematička antinomija? Prvo, svaka se antinomija sastoji od dvije propozicije: teze i antiteze. Matematičku antinomiju, koju smo preuzeli od KANTA, uzrokuje pokušaj da, općenito govoreći, mislimo svijet. Teza matematičke antinomije glasi: svijet ima početak i kraj u vremenu, a ograničen je i prostorno. Antiteza, pak, glasi: svijet nema početka i nije ograničen u prostoru, nego je beskonačan kako u pogledu vremena tako i u pogledu prostora.

Nakon pretresanja oba argumenta, KANT dolazi do zaključka da svaki od njih uspješno demonstrira pogrešnost onog drugoga, a da niti jedan nije sposoban uvjerljivo uspostaviti svoju istinu. Taj zaključak stvara skeptičku mrtvouzicu. KANT dolazi do slje-

dećeg rješenja: umjesto da se prepuštamo očaju zbog činjenice da ne možemo birati između dvije alternative, moramo uvidjeti da niti ne trebamo birati, jer su obje alternative pogrešne.

Odnosno, tezu i antitezu, za koje se prvotno činilo da oblikuju *protuslovlje*, inspekcija razotkriva kao *suprotnosti*.²¹

Strukturu protuslovlja koje se nalazi u osnovi matematičke antinomije možemo naći u žižekovskim vicevima: nakon izjave tipa “U našem selu nema više ljudoždera,” slijedi pitanje “A kada ste pojeli posljednjega?”. Oblik pitanja ne dopušta adresatu da porekne optužbu, koja je implicirana u pitanju, te on jedino može birati između suprotnosti.

Vratimo se KANTU. Nakon što je zorno prikazao nemogućnost postojanja svijeta, KANT je odbacio i tezu i antitezu. KANTOV zaključak u vezi s rješenjem prve matematičke antinomije formalno ponavlja LACANOVA propozicija o ženi: ona – kao i svijet – ne postoji. LACAN tvrdi da ne možemo uspostaviti pojam “žene” jer u stvarnosti ne možemo potpuno razgrnuti, razotkriti uvjete koji određuju taj pojam. Kako smo konačna bića ograničena vremenom i prostorom, naše je znanje podređeno historijskim okolnostima. Naše razumijevanje žene ne može nadići te granice, pa zato ne možemo niti doći do pojma cjelovite žene.

Sada dolazimo do najvažnije točke:

Eks-sistencija žene nije samo neporeknuta; nju ne možemo niti osuditi kao “normativan i isključujući” pojam; posve suprotno, lacanovsko stajalište tvrdi da “normativno i isključujuće” razmišljanje možemo izbjeći jedino ako odbijemo poreći – ili potvrditi – njezinu eks-sistenciju. Odnosno, jedino kroz priznanje da pojam žene *ne može* postojati, da je strukturno nemoguć u simboličkom poretku, možemo dovesti u pitanje svaku historijsku konstrukciju žene.

Jer, konačno, te historijske konstrukcije ništa ne sprečava da zahtijevaju svoju univerzalnu istinu.²²

Tu je od ključne važnosti shvatiti da je žena posljedica a ne uzrok nedjelovanja negacije: “Žena je neuspjeh granice, a ne uzrok neuspjeha.”²³

21 Ibid, str. 218.

22 Ibid, str. 224.

23 Ibid, str. 226.

20 Vidi Joan Copjec, *Read my Desire*, str. 217.

Primijenimo sada ovaj grubi i shematski ulomak iz odličnog poglavlja o oblicima seksuacije iz knjige *Read My Desire*, na našu matricu čudovišta, i izvedimo našu homologiju, usporedbu do krajnjih konzekvenci.

Moja treća teza glasi: *slično LACANOVJ propoziciji da "Žena ne postoji", i mi možemo reći da matrica čudovišta ne postoji. Matrica čudovišta ne postoji, jer je ne možemo naći, jer zadatak da u potpunosti razgrnemo njezine okolnosti, ustvari niti ne može biti izveden. Naše razumijevanje (matrice) čudovišta ne može "prestići", prekoračiti granice historijskih okolnosti, niti možemo uspostaviti pojam cjelovitosti matrice.*²⁴

Eks-sistencija (matrice) čudovišta nije samo poreknuta, niti je za osudu kao normativan i isključujući pojam; posve suprotno, LACAN zagovara da samo ako odbacimo poricanje – ili potvrdu – njezine eks-sistencije, možemo izbjeći normativno i isključujuće mišljenje. To jest, jedino kroz priznavanje toga da pojam (matrice) čudovišta ne može postojati, da je u simboličkom poretku strukturno nemoguć, možemo dovesti u pitanje svaku historijsku konstrukciju te matrice. Sve dok je moguće dokazati da svijet ili matrica čudovišta ne može oblikovati cjelinu odnosno univerzum, otpada i mogućnost procjene o tome daju li nam te pojave ili označitelji informaciju o stvarnosti koja ne ovisi o nama. Od ključne je važnosti spoznaja da je matrica čudovišta posljedica, a ne uzrok nedjelovanja negacije. Ona je neuspjeh granice, a ne uzrok neuspjeha.²⁵ Moramo uvidjeti da je matrica čudovišta istinski proizvod simboličkog.

4. LIJEVA, MUŠKA STRANA: DINAMIČKI NEUSPJEH I ZAPADNOEVROPSKA "MATRICA DRUŠTVENOGA IZMETA"

¶ Dok su i teza i antiteza matematičkih antinomija bile lažne, jer su i jedna i druga na pogrešan način postulirale postojanje svijeta, KANT je ustvrdio da su teza i antiteza dinamičkih antinomija, dinamičkog neuspjeha, istinite. U prvom slučaju konflikt između dvije propozicije slovio je kao nerješiv (jer su teza i antiteza davale međusobno protuslovne stavove po istom pitanju); u slučaju dinamičkog neuspjeha konflikt se rješava tvrdnjom da te dvije propozicije nisu međusobno protuslovne.

²⁴ Ibid, str. 221.

²⁵ Ibid, str. 226.

Teza dinamičke antinomije po KANTU jeste sljedeća: uzročnost koja odlikuje prirodne zakone nije i jedina uzročnost čije djelovanje rađa svijet. U tim pojavama nužno moramo uzeti u obzir i uzročnost slobode. Kantovska antiteza u dinamičkoj antinomiji ili neuspjehu glasi: "Ne postoji ništa poput slobode, sve na svijetu odvija se isključivo u skladu sa zakonima prirode."

KANT tvrdi da je antiteza u dinamičkoj antinomiji istinita, baš kao što i LACAN potvrđuje postojanje univerzuma muškaraca. Kako je postojanje univerzuma u slučaju žene slovalo kao nemoguće jer nije bilo moguće naći granicu u lancu označitelja, bilo bi logično pretpostaviti da tvorba cjelovitog univerzuma na muškoj strani ovisi o uspostavljanju granice.

Osim toga, proces koji stoji u vezi s pomakom sa ženske na mušku stranu jeste proces oduzimanja. Po KANTU, teza i antiteza matematičkog neuspjeha govore su previše. Na dinamičkoj strani taj je višak oduzet i upravo to oduzimanje uvodi granicu. To znači da na dinamičkoj strani uvijek doznajemo premalo. Nedovršenost na dinamičkoj strani preklapa se s nedosljednošću na matematičkoj strani.

Nadalje, kako tvrdi JOAN COPJEC, pitanje o postojanju koje je prouzročilo konflikt na ženskoj strani, na muškoj je strani utišano jer ono što je oduzeto od univerzuma koji je uspostavljen na toj strani upravo je postojanje ili bitak. KANT nas uči da onaj tko bi rekao da čovjek postoji, tom čovjeku – ili pojmu čovjeka – ne bi dodao apsolutno ništa. Dakle, mogli bismo reći da tom pojmu ništa ne manjka. Ipak, on ne sadrži bitak i u tom je smislu neodgovarajući.

No, neuspjeha koji se nalaze na ženskoj i muškoj strani formula seksuacije, ne smijemo čitati kao simetrične, niti kao međusobno nadopunjavajuće. Jedna kategorija ne nadomješta ono što nedostaje drugoj. Univerzum žene naprosto je nemoguć, dok je univerzum muškarca moguć jedino pod uvjetom da od njega nešto oduzmemo. Univerzum muškarca jeste, dakle, iluzija utemeljena, kako kaže JOAN COPJEC, na paradoksalnoj zabrani: u svoj univerzum ne smiješ uključiti sve. Uspješnog spolnog odnosa nema iz dva razloga: nemoguć je i zabranjen. Zato nikad ne možemo zaokružiti cjelinu.

Sažmimo: najlagodnije bi bilo kazati da kao što ne postoji istočnoevropska matrica čudovišta, ne postoji niti zapadnoevropska matrica društvenog izmeta. Ipak, nemamo nikakvih proble-

ma s njezinim pozicioniranjem na lijevoj strani, istovjetno LACANOVJ formuli seksuacije. KANT nas je poučio da onaj tko bi kazao da zapadnoevropska matrica društvenog izmeta postoji, tom pojmu ne bi dodao ama baš ništa. Umjesto da ih definiramo kao univerzum muškaraca i njemu komplementaran univerzum žene, zapadnoevropsku matricu društvenog izmeta – parafrazirajući LACANA – možemo definirati kao *zabranu* uspostavljanja (cjelovitog) univerzuma, a istočnoevropsku matricu čudovišta kao *nemogućnost* takvog uspostavljanja.

Na osnovu toga zaključujem:

1. Zapadnoevropska matrica društvenog izmeta postoji, matrica čudovišta ne postoji. To je zato jer su, kao što sam pokazala u prvom dijelu rasprave, Istočni Evropljani, prepoznati kao komad dreka, subjekti u čistom značenju tog pojma. Na desnoj strani, na strani matematičkog neuspjeha, otud imamo subjekt u najčišćem obliku.
2. Kad LACAN kaže da istina ima strukturu fikcije i da je “ne-sva”, da joj nedostaje struktura totaliteta, on time ukazuje na činjenicu da istina preko ta dva momenta (fikcije i pomanjkanja totaliteta) dotiče realno. Istočnoevropska matrica čudovišta ima status “ne-svega” i strukturu fikcije jer pripada realnom. Otud ne čudi da teoretičari (recimo PETER WEIBEL) govore o Istočnoj Evropi kao generatoru koncepata u oblasti umjetnosti i kulture, koji stoje u vezi s traumatskim realnim.
3. Iz homologije tih dvaju matrica (koje su slične formulama spolne razlike) možemo naučiti da u postsocijalizmu kroz površinu umjetničkih dijela probija stanovita traumatska stvarnost.
4. “Nije crveno, nego je krv!” postsocijalistički je ostatak kojeg (još uvijek?) nije moguće uključiti u globalni nematerijalni i virtualni medijski svijet.

Drugi ili dvojni početak

¶ U kontekstu odnosa između globalizacije, postsocijalizma, kapitalizma, estetike, aktivizma i slike, želim istaknuti nekoliko pitanja koja se dotiču pozicioniranja i razvrstavanja estetskih polazišta, teorije i historije, kao i neskladnosti i nemogućnosti.

1. HISTORIJA – EKSTIMNOST

¶ Kao što sam pokazala u prvom poglavlju, na djelu je određeni način čitanja Istoka (Evrope), te zasad još uvijek “nepoznate” zemlje. “Istočna Evropa” uvijek je bila podvrgnuta različitim čitanjima. Na nju su često gledali kao na zemlju romantičnih, mitoloških zbivanja. Filtrirani marksističko-lenjinistički pogled ponudio je kroz tehnološku zaostalost mit moguće bratske zajednice i potpune seksualne slobode (zbog materijalističke prirode tog mita, tu nije bilo mjesta za etiku i moral pa se tim više otvorila mogućnost najgorih grijehova), a na drugoj strani mit ekskluzivno totalitarnog projekta i ostvarenja istočnjačkoga despotizma unutar kojeg neprestano kolaju bijeda, sluz i krv. Upravo se taj drugi mit danas predstavlja u najužasnijem obliku, pomičući se iz područja simboličkog u područje realnog, iako svi još uvijek čeznemo da on ostane zapadnjačka fantazma. Zbivanja u bivšoj Jugoslaviji jesu materijalizacija, prodor realnog u prostor simboličkog. Tome moramo dodati i priljev izbjeglica i ilegalnih useljenika i procese integracije, zbog kojih će istočnoevropske države – one koje uđu u Evropsku Uniju – biti prisiljene igrati ulogu policijskih pasa.

Ono što nas zanima jeste “unutrašnja reartikulacija” onkraj neokolonijalističkih stavova Zapada. Zanima nas onaj koji živi “tu”, ali nije prepoznat kao takav. Svjedoci smo procesa zrcaljenja i refleksije vlastitoga ja i vlastitoga “evropskog” stava, u kojima se recikliranje različitih historija ne tiče zapadnih, nego istočnih stavova i istočnih odnosa. Alternativna historija Istoka najavljuje

zahtjev za redefiniranjem tog odnosa unutar suvremenih konstrukcija i odnosa moći.

2. TEORIJA UNUTAR KONTEKSTA

¶ Ideja tog opredjeljivanja, odnosno zauzimanja (konceptualno) specifične pozicije, upisana je u način na koji ćemo artikulirati svoju istočnoevropsku poziciju. Taj zahtjev se ne temelji u jednostavnoj igri koja se zove politika identiteta, gdje se čini da se posebno žene (kroz iznova probuđeno feminističko pozicioniranje) zauzimaju za pravo na osvajanje političkog i kiberprostora. Prije je u pitanju militantni odgovor na neprekidni proces fragmentacije i raspršivanja u detalje. Štoviše, inzistiram na tome da ne trebamo samo repolitizirati prostor Evrope, nego također (još i više!) kibersvijet, zauzimajući “kopno” koje nije geografski prostor niti lokacija na zemljovidu “Nove Evrope”, nego je, kako kaže EDWARD SAID, koncept.

Moju refleksiju istočnoevropske pozicije, koju, sukladno poziciji post(socijalizma), zovem postfeminizam, kojemu pripada i današnja osuvremenjena teorija spolova, neposredan je odgovor na česte populističke primjedbe da danas nije pravo vrijeme za povlačenje razlike između Istoka i Zapada (Evrope), i da je zbog ideologije globalizacije bitan samo dom: *No East, no West, home is the best!* [Niti Istok, niti Zapad, najbolji je dom!] Usprkos tome što je taj iskaz simptom ideološke slijepe pjege, zasljepljenosti koja nije svjesna vlastitih klaustrofobičnih impulsa i totalitarnog prizvuka kakav odlikuje svaku ideologiju privatnosti, ipak se moramo uvijek iznova upitati gdje je taj dom. U kojem je duhovnom i pojmovnom kontekstu smješten ako ga zaista imamo? Umjesto da se doživljam kao akademski orijentirana žena koja se bavi novim tehnologijama i kiberprostorom, dakle kao (kiber)feministkinja iz istočne Evrope, predlažem radikalni prevrat moguće interpretacije istočnoevropskog usmjerenja ili paradigme. Svoju autentičnu istočnoevropsku orijentaciju (ili, ako želite, LYOTAROVIM rječnikom: svoju istočnoevropsku uvjetovanost), artikulirati ću i predložiti kao (post)feminističku, kao kiberfeminističku paradigmu. To znači da Istočnu Evropu reflektiram kao žensku paradigmu ili žensku stranu u procesu spolne razlike i našeg utemeljenja u realnom ili kiberprostoru. Taj je zahtjev ukorijenjen u mnogo dubljem univerzalnom zahtjevu za identitetom,

politikom, strategijom i taktikom djelovanja, teoretizacijom, emancipacijom i neupotrebljivošću. Možemo ga razumjeti kao militantnu teoretizaciju individualne opredjeljenosti u kritičkoj raspravi na pragu trećeg milenija, u raspravi koja se tiče putova, načina i samih protokola ulaska u (kiber)prostore nade, teorije i užasa.

3. LOGIKA KAPITALA

¶ Kapitalizam je, kako pišu GILLES DELEUZE i FÉLIX GUATTARI u *Anti-Edipu*,²⁶ uvijek bio sistem unutrašnjih, samoodnošajnih, kontingentnih granica (koje se neprestano premještaju i reproduciraju na široj ljestvici). “Prijelom” s modernizmom jeste spoznaja da kapitalizam sve periferije, sve granice pretvara u unutrašnje granice. Američka granica, treći svijet, modernizam – sve je to danas opet u prvom planu, ali ne kao nezaposjednuto polje kapitalističke hegemonije, nego kao polje koje je u tom smislu središnje; ne kao čvrsta, izvanjska barijera kapitalizma, nego kao unutrašnja zapreka koja se može kapitalizirati. Nakana modernizma da dosegne “apsolutnu granicu”, odnosno da raskine s idejom “granice” (s avangardama ili idejama o kraju umjetnosti), uvijek je nailazila na svoju vlastitu unutrašnju granicu – naime na činjenicu da je i on sam roba, da je uključen u kapitalističku robnu proizvodnju.

U tako pojednostavljenoj slici proždrljivog, mobilnog kapitala koji guta sve, važno je istaknuti da su virtualna tehnologija i virtualna stvarnost predstavljeni kao završni modus sve prisutnije estetizacije robe, modus procesa koji znači konačno razotkrivanje cjelokupne institucije umjetnosti kao elementa važnog za djelovanje kapitalističkog društva. Virtualnost i umjetno generirani život istodobno su mnogo više od pukog odraza baudrillardovske simulacije: oni su njegova završna točka i nadgradnja. Pri tome, kako proizlazi iz postapokaliptičnog rječnika ARTHURA KROKERA i DAVIDA COOKA,²⁷ ljudsko tijelo više nije fiktivna materijalnost i puka površina, nego je kodirano sukladno svim društve-

²⁶ Vidi Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Anti-Oedipe*, Les Éditions de Minuit, Pariz, 1972.

²⁷ Vidi Arthur Kroker & David Cook, *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, St. Martin's Press, New York, 1986.

nim i tehnološkim promjenama. Strukturirati unutrašnje funkcionalne i izvanjske estetske odlike postindustrijskog svijeta i logiku njegove reprezentacije znači istodobno strukturirati i operacionalizirati modalitete i parametre novih tehnologija i poziciju ili etiku znanosti u današnjem društvu. FREDRIC JAMESON tvrdi da je znanost – onaj njezin dio koji misli, računa i mjeri – danas dominantna prema kojoj se ravnaju umjetnost, subjektivnost, seksualnost i proletarijat. Nabrojane prakse postaju sve više getoizirane ili djeluju još samo kao sluge znanosti, učvršćujući njezinu dominantnu poziciju i estetizirajući njezina trupla, materijale i vještačke kreature. Ključna je spoznaja da estetizirana rekomodifikacija znanosti omogućava sve potpunije osvajanje prostora (pri čemu se unutrašnje granice neprestano pretvaraju u izvanjske), sve izrazitiju kolonizaciju ljudskog tijela (taj proces diktiraju moda, stil i reklame). Jezik estetizirane rekomodifikacije jeste jezik virtualnih slika i virtualne tehnologije, umjetnog života i genetskog oblikovanja, uzgoja i komodifikacije pojedinih ljudskih organa.

KROKER i COOK dodatno radikaliziraju JAMESONOVU tezu o umjetnosti kao najpotpunijem obliku robe. U umjetnosti se vidi najkonstitutivnija karika za djelovanje kasnog kapitalizma, estetizacija ekscesa je najrazvijeniji robni oblik. Zato je institucija umjetnosti ideološka suučesnica neprestane kapitalističke reprodukcije robnog oblika i cijelog procesa oblikovanja estetizirane rekomodifikacije znanosti. Estetizacija robnog oblika s pomoću virtualne i simulacijske tehnologije i virtualnih slika znači da prolazimo kroz još jednu fazu ultramoderne tehnologije. Čisti imaginativni sistem pritom se pokazuje kao realan, dok je društvena stvarnost zbog simulacijskih postupaka posve fiktionalna. Estetizirana rekomodifikacija tehnologije područje je virtualnih kamera, virtualne tehnologije i virtualne perspektive, umjetnog života i fluorescentnih čudovišta. Na djelu su tri strategije: stara avangardna strategija proizvodnje šoka iz realnog (kao semiotika suvremenog oglašavanja, mutiranja, kloniranja), neoavangardna strategija stvaranja simulacija virtualnih slika koje djeluju izvan ljudske perspektive (na primjer, paraprostor, živa klopotava opna i zasad mirni i dostojanstveni mikroorganizmi) i strategija mutacije i promjene spolnih znakova i identiteta (koja empatiju i seks još uvijek dozvoljava samo između jednakovrijednih imaginarnih i fiktionalnih mutacija i promjena).

☐ Apsolutno oskrnavljenje i sekularizacija značajne su odlike tog važnog procesa kojeg izvodi sâm kapital. Tu logičku inverziju možemo sažeti BAUDRILLARDOVIM riječima da je upravo sâm kapital kroz cijelu historiju poticao rasap svake referencijalnosti, svakog ljudskog cilja i da je do kraja razlabavio svaku distinkciju između lažnog i istinitog, dobrog i zlog, zato da bi uveo neumoljivi zakon jednakih i zamjenjivih vrijednosti, čelični zakon vlastite vlasti. Kapital je prvi počeo s pokoravanjem, apstrahiranjem, razzemljenjem, raz-vezivanjem itd. Danas, tvrdi BAUDRILLARD, ta se logika okrenula protiv njega.²⁸

ALAIN BADIOU²⁹ tvrdi da nema veze ako se taj rasap referentnih jezgri odvija gotovo barbarski: usprkos svemu on nije posve lišen ontološke vrijednosti, kako je BAUDRILLARD upozorio još osamdesetih godina. Procesi raspadanja/fragmentiranja kao sporedni učinci kapitalizma, dovode u pitanje mit prisutnosti i potpune vidljivosti, te *last but not least*, fetiš apsolutnog Jednoga. Na drugoj strani, po BADIOU, demokracija je u tom trokutu samo ekonomska demokracija, koja je najbolje povezana s birokracijom. BADIOU će upravo etici dati status politike realnog. Demokracija je norma upisana u odnos subjekta prema liberalnoj državi. Demokracija je oblik kojeg forsira država, koja se na taj način zalaže samo za minimalnu suglasnost u pogledu gospodarstva i rada državnih aparata. Državna demokracija, tvrdi BADIOU, neprestano i usporedno obnavlja organiziranu zajednicu i zakon normalnosti. Normalnost je način diseminacije norme. Položaj ili kodeks normativno nametnutih propisa uvijek određuje što je mnoštvo.

Taj proces uspostavljanja i održavanja norme BADIOU zove *pribrojavanje Jednom*. Jedno je jedno kapitala i odgovara onome što možemo nazvati tiranskim – dominantnim – imperijalnim entitetom. *Pribrojavanje Jednom* proizvod je apstraktne pozicije, to je brojanje u korist Jednog, brojanje za tiranski vladajući entitet, za logiku kapitala. Po tom metodu djeluju Zapadna Evropa i Sjeverna Amerika. One pribrojavaju: jedna, dvije, tri nove države bit će dio Cjeline koja se zove Evropa. Pribrojane su države naprosto

²⁸ Vidi Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", u *Art and Text*, proljeće 1983, str. 28.

²⁹ Vidi Alain Badiou, predavanje na konferenciji *Art and Reality*, Venecija, 15-17. ožujka 2001.

objekt zapadnoevropske fantazme. No, s takvom metodom, takvim pribrojavanjem Jednome, nikad ne možemo doći do Drugoga, to jeste do Dva.

Tu ćemo, pozivajući se na ALENKU ZUPANČIČ,³⁰ ustvrditi da je Drugi zapravo Dva, te ćemo tom tezom dodatno repolitizirati odnos Istoka i Zapada. Težište, dakle, nije na razlici između Jednoga i Drugoga, nego na razlici koja se imanentno već nalazi u srži Drugoga. Treća mogućnost je Drugo Drugoga (ZUPANČIČ), što znači da treća opcija između Jednog i Drugog uopće nije treći put ili mogućnost. Treća se opcija već nalazi u Drugome: Dva u Drugome tvori njegovu najdublju zapreku. Drugo Drugoga znači da u Drugome ne treba vidjeti dvojnika ili repliku Jednoga, nego njemu usporedan entitet! U tako shvaćenom univerzumu Historija svijeta nije historija izgubljenog mitskog Jednoga, nego historija s dva usporedna polazišta. Odlična reartikulacija takve Historije je *Mapa Istočne umjetnosti* skupine Irwin iz 2002. godine. U rasponu od 1920. do 2001. godine mapa Irwina svakom historijskom umjetničko-kulturnom razdoblju na Zapadu određuje još radikalniju *usporednu, simultanu i suobraznu* umjetničko-kulturnu produkciju na Istoku (Evrope).

Na taj način Istočnu Evropu, Afriku itd. možemo shvatiti ne naprosto kao Drugo Jednoga, nego kao Dva, te ih uzeti za jedno od mogućih počela. Razmišljati o Drugome kao o Dva znači otvoriti mogućnost za druge svjetove i paradigme koji su izvan zapadnog kapitalističkog svijeta. To znači da Drugog ne uzimamo naprosto kao dvojnika, blizanca ili kao drugi pol imaginarnog para (Ženu se slično interpretira kao drugi pol para, kao što se i Istočnu Evropu uzima za buduću zrcalnu sliku Zapadne Evrope ili naprosto njezin simptom), nego kao DVA.

Krenimo redom. Što je rezultat takve teoretizacije? Preokrenimo prvo odnos između Jednoga i Drugoga. Ako Jedno postavimo nasuprot Drugome - tu se oslanjam na ALENKU ZUPANČIČ - jasno je da Jedno treba Drugo, jer treba demarkacijsku crtu, inače među njima nema odnosa. Zato je Drugo samo negativ Jednoga. Otud trebamo promijeniti perspektivu i umjesto Drugog uvesti Dva.

U Drugome postoji inherentni autoreferencijalni trenutak koji ga čini ne-cijelim. To je i razlog zašto su Žena, istina ili Istočna Ev-

ropa shvaćeni kao Drugo ili ne-sve. Dakle, ne zato jer Ženi nešto zaista "fali", nego zato jer je ta ne-cjelovitost "uračunata" u sam performativni postupak iskazivanja. Homofonija između Istočne Evrope i Žene znači i to da Žena nije simptom muškarca, odnosno to da Istočna Evropa nije samo iskrivljena slika Zapada. Istočna Evropa nije simptom Zapada iako može tako funkcionirati. Naime, postoji tendencija da se u Istočnoj Evropi vidi puki simptom Zapada, odnosno da Istočnu Evropu prepoznamo kao fantazmatsku želju Zapada. Jednako vrijedi i za Ženu. Odnosno, u oba slučaja vrijedi da status simptoma *nije* ontološki status - ni Istočne Evrope, ni Žene.

Drugim riječima, kada bi Žena bila samo simptom muškarca, mogli bismo reći da imamo i spolni odnos. No, umjesto toga imamo posla s fantazmatskim odnosom, koji posve prekriva spolni odnos. Moramo izbjeći artikulaciju u kojoj bismo Ženu i Istočnu Evropu sveli na simptom, odnosno na objekte "uzbudljivog" procesa beskonačne artikulacije falickog označitelja. A upravo to rade ALAIN BADIOU i ostali spomenuti u prvom poglavlju knjige, koji Istočnu Evropu prepoznaju kao pogrešku, kao kratki spoj u revolucionarnom sistemu.

Još je nešto ključno u tom razumijevanju Istočne Evrope: Drugo nije nešto što postoji, što jest! Poput ZUPANČIČEVE, upotrijebit ću ga za politizaciju polja: Drugo je nešto što je u neprestanom procesu nastajanja; Drugo postaje. Zato možemo reći da Žena ne postoji ili da Istočna Evropa ne postoji. To je ključna razlika između Jednog i Drugog, između Žene i muškarca, između Istočne Evrope i Zapada. Nasuprot tome, Jedno postoji. Ono nema ništa s procesom postajanja, nego temelji svoju vlast u označitelju koji u procesu imenovanja uvijek iznova potvrđuje samog sebe. Ne postoji nešto kao geneza Jednoga. Ono što je jedno i jedino, takoreći prvo, jeste prvo i jedno oduvijek. Jedno je nastalo po diktatu. Još preciznije, dekretom. Jedno je takoreći nastalo udarcem. Zato pribrojavanjem nikad ne dolazimo do Drugog. Brojanje nas ne može dovesti do Drugog. Drugo je određeno početkom brojanja od dva. Dva nije 1+1, i zato - kako ističe ZUPANČIČEVA - umjesto *to je Drugo* LACAN kaže *to je Dva*.

Novit ću, Zapad broji: jedna, druga, treća država Istoka postat će dio Jedne Evrope. Kao što sam već pokazala, Dva nije jednako jedan plus jedan!

Prilažem i dodatnu kritičku primjedbu, koja neće naškoditi predloženom značajnom razlazu s pribrojavanjem Jednome.

³⁰ Vidi Alenka Zupančič, "Nietzsche in nič", u *Filozofski Vestnik* (Acta Philosophica), FI ZRC SAZU, Ljubljana, 3/2000.

Kapital je uništio i smrvio strukturu institucije Jednoga i u teoriji i u filozofskom zdanju prvoga svijeta, dok filozofija i teorija pokušavaju tom procesu uništenja odrediti razumski, teoretski okvir kako bi izbjegle moguće “odbacivanje” imperijalnih zdanja historije, filozofije i teorije u kojima je Jedno još uvijek (i zauvijek) duboko usidreno. Zato prestati pribrojavati Jednome predstavlja takoreći prisilni izbor, a ne srdačni čin uzajamnog razumijevanja.

Eto zašto je raskid s pribrojavanjem Jednome najvažniji proces u umjetničkom i političkom prostoru. U tom raskidu možemo prepoznati nov način upravljanja, shvaćanja i djelovanja u umjetnosti i kulturi danas. Taj akt ukidanja možemo razumjeti kao proces usporedan gore opisanom, kao akt izmicanja temelja kako svijetu tako i njegovim fantazmatskim scenarijima. U takvom kontekstu možemo iznova otkriti i važnost zakona potpune desakralizacije, kojeg kapital također nameće.

Biti istodobno prisutan, biti usporedan, ne postati Drugo Jednoga, Drugo iza Jednoga, također je jedna od mogućih strategija u umjetnosti i kulturi s učinkom krajnje derealizacije, kroz usporedno su-postavljanje stvarnosti i njezinog fantazmatskog dodatka oči u oči.

Filozofija i umjetnost imat će priliku iznova artikulirati položaj umjetnosti i prakse u odnosu prema politici, samo ako iskoriste nemoguću mogućnost stvaranja projekta koji raskida s državnim politikom, ili još preciznije, ako budu u položaju da razrade pojmove koji će razotkriti što država, zdanje kapitala i državne kulturne i demokratske institucije prepoznaju i doživljavaju kao nemoguće. Inzistirati na nemogućem³¹ i raskrinkavati i reartikulirati ono što se ne može vidjeti, jedan je od načina mogućeg prekida pribrojavanja Jednome.

5. POGREŠKE U TEORIJI

¶ Ono što je zbilja u igri nije odlazak u daleke geopolitičke prostore poput Afrike ili Azije, možda čak i u Istočnu Evropu, nego prije kapitalizacija ideja i pojmova koji postaju teritorij za sebe. Takav teritorij je i teorija, kao i internet, *world wide web*. Taj divovski novi teritorij koji se rasprostire i razvija preko brojnih servera, omogućava kapitalu kao najosnovnijem pokretaču glo-

balnog kapitalizma, da se još brže i višestruko umnoži. Teorija, umjetnost i kultura ogromni su arhivi; isto vrijedi i za naša tijela. Tako se radikalno mijenja i sama ideja teritorija.

Godina 2000. razotkrila je sasvim drugačiju ideju naših predodžbi o teritoriju. Teritorij nije više geopolitički prostor. Postao je daleko širi pojam. Naši intelektualni pojmovi, knjige, radovi i svi naši arhivi jesu novi teritoriji. Predavanja i teoretske pojmovne inovacije jesu, dakle, gesta uvećavanja i širenja samog pojma teritorija.

Zašto danas postoji potreba za pojmom arhiva i potreba za samim arhivom? Arhiv istodobno nosi tehnička, politička i pravna značenja. Važno je razlikovati arhiv od iskustva sjećanja kao i od pojma arheologije. Arhiv nije kartografija tehnologije, nego topografsko uspostavljanje prostora. Teorija je postala arhiv. U arhivu uvijek nečega manjka. Potpuna preglednost arhiva nije dovoljna, važne su i veze između pojedinih dijelova građe, važni su presjeci i ravni, a najvažnije su slijepe točke arhiva. Upitat ću, što je to što pokušavaju prikriti umjetnost i medijski svet koji prikazuju potpunu preglednost nekih arhiva?

Arhivu je suđeno da na njega utječu, da ga skrivaju ili prešućuju: kadrovi kojih nema, neobrađeno gradivo koje je otišlo u koš, greške pri vizualnom zapisivanju, mutna seksualnost iz podzemlja. Skladištiti, gomilati, kapitalizirati, eto osnovne namjene arhiva. Uvijek imamo previše (hiper)činjenica za pamćenje i premalo (hipo)podataka. To *premalo* i *previše* možemo shvatiti i kao glavne strategije oblikovanja zbirke podataka i arhiva na internetu.³² U slučaju hakerske strategije dobijamo premalo, dok aktivističko razumijevanje interneta daje previše. To je razlog zašto je arhiv, kako kaže DERRIDA, istodobno hipermnemičan (previše) i hipomnemičan (premalo). Arhiv je uvijek povezan s nečim što je osuđeno na uništenje. *Impresija, represija, supresija* (DERRIDA), to je prva sudbina arhiva i to je radikalizirano (hakersko) razumijevanje umjetnosti i akcija u imenu servera.

Druga odlučujuća promjena koja utječe na istok i zapad, jug i sjever, tiče se statusa vidljivosti – osamdesetih godina prošlog

32 Marina Gržinić & Adele Eisenstein, ur., *The Body Caught in the Intestines of the Computer*, MKC, Maribor i Maska, Ljubljana, 2000; slovenski prijevod, *Telo, ujeto u računalniško drobovje*, prevela Aleksandra Rekar, MKC, Maribor i Maska, Ljubljana, 2000 (autori tekstova su Hakola, Huffman, Klonaris/ Thomadaki, Lialina, Lister, Nedkova, Ostojić, Vesna, Volkart i Gržinić).

31 Alain Badiou, predavanje na konferenciji *Art and Reality*.

stoljeća bilo je dovoljno biti vidljiv. Godine 2000, pak, imamo pitanja reartikulacije i svakako relokacije, koja znače nešto sasvim drugo ili nešto više od puke vidljivosti.

U današnjem svijetu fotografske, elektronske i digitalne su slike na rubu djelotvorne dezintegracije. Čak i najobičnijim osobnim kompjuterom možemo manipulirati svakom slikom. Fotografije posebno gube na vjerodostojnosti npr. u procesu procjenjivanja dešavanja u svijetu. Slike, a posebno fotografije, dosegle su rub upitnosti vlastitog unutrašnjeg efekta stvarnosti. To više nije naprosto pitanje istinitosti ili lažnosti. Pitanja vjerodostojnosti ili nevjerodostojnosti dobivaju prednost nad onima koja se tiču samo istinitosti ili lažnosti određene slike. Problem se zato ne tiče mentalnih slika i svijesti, već patvorenosti, falsificiranja novih medijskih slika, osobito kompjuterski proizvedenih fotografija. Ako umjetnost, kako kaže SCOTT BUKATMAN, postavlja enigmu tijela, onda enigma tehnike postavlja enigmum umjetnosti. Kakva bi bila historija teorije i prakse medija bez elektronske pošte, telefonskih kartica, multimedije i CD-ROMova? I naša će se budućnost razlikovati u smislu procesa memoriziranja i pohranjivanja informacija, jer imamo mogućnost (iako ne svi) upotrebljavati te tehnologije.

Na koncu milenija tijelo se našlo u kaosu straha, bolesti i rata – napadnuto i raz-središteno. Postalo je prije svega prolazna psihičko-materijalna činjenica. Našu tjelesnu materijalnost zamijenio je procesor veličine kreditne kartice. Sa samo jednom tipkom možemo se priključiti na bilo koju *high-tech* napravu. Tako se naši snovi o tome da odemo negdje daleko, da pobjegnemo od samih sebe i ništavila, ouzbiljuju kroz obrate tijela u vremenu i prostoru, te u prostoru i vremenu. Jasno je da već tehničkom promjenom smjera linearnog vremena možemo postići velike učinke. I najjednostavnije tehničko premotavanje (video) slike ponekad može biti najadekvatnije mjerilo naših osjećanja i misli.

U takvom kontekstu možemo uspostaviti značajnu vezu između slike i struktura moći koje je oblikuju i okružuju, a sliku, video, film itd., trebamo uzeti za dio šireg sistema vizualne i reprezentacijske komunikacije. Takav se pristup temelji na reprezentacijskoj politici. To nije nešto što se neposredno nadovezuje na svakidašnju politiku, no na nju se ipak nadovezuje u mjeri u kojoj je estetika slike uvijek utisnuta u polje vlasti. Moć poprima različite oblike. Tako i elektronska i medijska slika kao reprezenta-

tivni oblik na različite načine stoji u vezi s različitim vrstama moći.

Kiberprostor obrađuje građu kao toksičnu tvar. Materijalnost se ekstrahira iz kiberprostora i ograničava na besmisleni, opscenu intervenciju; prijelaz ide od objekta k “objektu”, kako je to formulirala JULIA KRISTEVA (i kao što su saželi CRITICAL ART ENSEMBLE i PELL). Slika je upregnuta u tijelo. Proces otuđivanja tijela moguće je identificirati. Prodor pogrešaka, omaški i virusa u savršena, simulirana okruženja i u kiberprostor možemo, dakle, objasniti/tumačiti kao točku razvitka novih estetskih i konceptualnih strategija, kao pogrešku – kao objekt strave i užasa koji se ne može integrirati u matricu. O pogrešci možemo razmišljati kao o načinu – riječima JACQUESA DERRIDE – razvijanja logike ponovnog označavanja (*re-marking/remarque*). Ta je logika slična funkciji greške ili simptoma nečega što je prvo izgledalo informativno, da bi iznenada postalo opasno i ozbiljeno, utjelovljeno. Pogreška je uistinu “stvar” (ako nije čak i “stvor”!), koja nam govori više nego subjekt sam.

Tu imamo i nadomještanje dubine prostora dubinom vremena, za koju je karakteristično i cijepanje gledišta. U pitanju je sudjelovanje u prepoznavanju prostora od strane tri elementa: živog (žive osobe), neživog (objekta, stroja koji gleda) i nečega trećeg (pogreške, greške, zabune), i upravo to “treće” u budućnosti ćemo morati uračunati u cijeli proces. Vizualizacija takvog gledišta jest nešto što se takoreći nalazi u oku kamere i ostaje u “stanju latentnog prisustva, u ogromnoj hrpi otpadaka koji su dijelovi sjećanja, no nepokolebljivo odlučno, da, kada dođe vrijeme, opet izroni na površinu” (PAUL VIRILIO). Ponovno prisvojiti prostor tog sjećanja, virtualnog sjećanja, u modernom smislu ne znači više slijediti tragove, nego koristiti pogreške, zabune, jer virtualno sjećanje više nije u funkciji prošlosti, nego budućnosti!

Nepomična brzina kompjuterskih komunikacija već je pretekla brzinu kruženja televizijske i radijske informacije (u smislu jednosmjerne distribucije), što znači da brzina interneta ima sve veći značaj. Zabuna, zabluda, pogreška, put je koji vodi ka preobrazbi subjekta u *abjet*; grešku, zabunu, zbog njezine besmislene, opscene intervencije, možemo prepoznati kao novu (iako uvijek neuspjelu) poziciju subjekta.

Estetika kybersvijeta i učinci derealizacije

1. GLOBALNO – MULTIKULTURALNO – DUHOVNO

¶ Multikulturalizam je kulturalna logika globalnog kapitalizma, kao što je nova duhovnost njegova ideologija. Multikulturalizam ne predstavlja nikakvo izjednačavanje, nego apstraktno umnožavanje, i zato globalni kapitalizam treba partikularne identitete. U trokutu globalnih, multikulturalnih i duhovnih pitanja u postpolitičkom (RANCIÈRE), ne trebamo vidjeti konflikt između globalnih i nacionalnih ideoloških nazora što ih zastupaju konkurentne stranke, nego prije svega njihovu apstraktnu suradnju. Apstraktna suradnja jest unutrašnja pretpostavka postpolitičkog u vremenu globalizacije. Kako je ustvrdio JACQUES RANCIÈRE u svojoj teoriji postpolitičkoga, na djelu je suradnja prosvijetljenih tehnokrata (recimo ekonomista, pravnika i kreatora javnog mnijenja) i liberalnih multikulturalista. Toj posve apstraktnoj verziji uvezivanja i djelovanja na zajedničkom tržištu i u zajedničkom političkom prostoru (vidljivoj u rasponu od nevjerojatne poplave menadžerskih strategija u kulturi, unapređenja art tržišta, reklamiranja ulaganja kapitala itd., pa sve do teorije koja se danas predstavlja sve jednostavnijim grafikonima i *power point* tabelarnim prikazima), trebamo pridodati i novu vezu između postsocijalističkih “nacionalno” prosvijetljenih tehnokrata i međunarodnih multikulturalista. Ta nova veza legitimira i razne nacionalne prostore nekadašnjih istočnoevropskih država koje danas čekaju na ulazak u Evropsku uniju. Procesi apstraktne suradnje odvijaju se kroz brojne međunarodne i transnacionalne izložbe (projekte), i kroz prepravljenu novodobnu historiografiju, što ih međunarodno legitimiraju postsocijalističke nacionalne tehnokrate koji su u nevjerojatnoj sprezi s međunarodnim multikulturalistima. Oni su kao stvoreni jedni za druge kao i za apstraktnu suradnju koju i jedni i drugi temeljito servisiraju. Ta apstraktna suradnja razotkriva temeljni nesklad između učinaka otpora, i institucija i

mehanizama vlasti koji ih izazivaju, i ujedno prikriva urotnički savez vlasti, kapitala i pameti.

Zato pravu jezuz danas ne izazivaju prizori užasavajuće nasilnih umjetnički projekata; prije bismo mogli reći da takvi projekti, paradoksalno, djeluju kao obrambeni štit kojeg trebamo interiorizirati kako bi nas zaštitio od pravog užasa – užasa apstraktnog svrstavanja, pozicioniranja Istoka i Zapada, Sjevera i Juga, umjetnosti i ekonomije, državnog terora i aktivizma. Iskustvo koje izaziva psihozu leži u činjenici da apstraktna suradnja djeluje samo kao obrambeni štit (koji *in ultima linea* štiti same opsceno razgoličene vladajuće umjetničke institucije i strukture), brišući sve tragove različitosti, aktivizma, svrstavanja itd. Obrana umjetničkih institucija od prave opasnosti – politizacije vlastitog položaja i stanja na području umjetnosti i teorije/kritike – na taj način napinje luk krvave, napadačke, rušilačke prijetnje, štiteći vlastiti apstraktni, sterilizirani položaj. Umjesto da, kako bi to kazao nitko drugi nego SLAVOJ ŽIŽEK, ustrajavamo na govoru o mnogobrojnim stvarnostima, zapravo bismo trebali ustrajati na činjenici da je fantazmatsko uporište stvarnosti, umjetničkih struktura i njihovih mehanizama, samo po sebi mnogostruko i neskladno.

Neprestano moramo postavljati pitanje: kako u takvim odnosima provesti djelotvornu umjetničku strategiju i utemeljiti interpretaciju tako da probijemo nepodnošljivu apstraktnost življenja u postpolitičkom vremenu globalizacije? Mogući način djelovanja jeste taj da ukažemo na projekte i utemeljimo artikulaciju na postupcima koje smo nazvali učinkom derealizacije, razzbiljenja.

O čemu je riječ? Učinak derealizacije razotkriva se kao učinak izravnog suočavanja, suočavanja stvarnosti i njezinog fantazmatskog dodatka: kao izravno uspoređivanje jednog i drugog. Tu imam na umu usporedno postavljanje aseptične društvene svakodnevnice, takoreći samog života, i njezinog fantazmatskog dodatka. Mogli bismo nabrojati nekoliko projekata koji na specifičan način koriste strategiju derealizacije, kao i depsiologizacije stvarnosti i umjetnosti (jer itekako moramo biti svjesni činjenice da apstraktno pozicioniranje ustrajava na psihološkom djelovanju umjetničkog djela i isto tako na individualnoj psihologiji svakog umjetnika).

Kako bismo bili još precizniji, pogledajmo kako je strategiju derealizacije upotrijebio Rus ILJA KABAKOV u svom projektu iz

2000. godine kojeg je osmislio za jedan izložbeni prostor u Parizu. U izložbenom prostoru on je rekonstruirao proletersku kuhinju iz socijalističke epohe, kada smo Rusiju još uvijek znali kao Sovjetski Savez. Dakle, ta je kuhinja bila kopija kuhinje kakvu je u sovjetsko doba dijelilo više obitelji; isto vrijedi i za krumpir – samo jedan komad po čorbi. KABAKOV je toj kuhinji suprotstavio, takoreći oči u oči, projekcije ludih filmskih sekvenci, iz filmova zlatnog sovjetskog doba koji su trebali dočarati život u punom žaru komunističke budućnosti, s ljudima ozarenih lica, zanesenih radom i borbom. Projekcije su bile prikazivane tokom cijelog razgledanja siromašne kuhinje. Što je u stvarnom životu više zjapila strašna praznina u kojoj je jednu kuhinju dijelilo više obitelji a krumpira dostajalo samo za posnu čorbu, to je važnije bilo počastiti se fantazmatskim dodatkom života koji se vrtio usporedo s nesigurnom i bijednom stvarnošću. KABAKOV je tako razgolatio/obznanio jednostavnu, ubogu sovjetsku kuhinju u prisustvu njezine fantazmatske protuslike koju su poticali i održavali film i likovna ideologija.³³ Takvim postupkom koji nam omogućava raskrinkavanje naših najdubljih fantazmi u svoj njihovoj neskladnosti, umjetnička praksa pruža jedinstvenu mogućnost, priliku da budemo svjedoci fantazmatske potpore ljudskog života.

Ovdje i sad želim iznova upozoriti da o derealizaciji možemo govoriti i u slučaju onoga što sam u prošlom poglavlju opisala kao: biti usporedno, istodobno prisutan, a ne postati Drugo Prvog (kapitalističkog svijeta), Drugo iza Prvog! I takva teoretizacija ima za učinak krajnju derealizaciju.

Dalje, važno je shvatiti da je KABAKOV u izložbenom prostoru uprizorio zapravo istu onu logiku koja je djelatna u virtualnom okruženju. Naime, u galerijskom prostoru on je suprotstavio takoreći filmski plan i kontraplan, koji u doba sovjetske stvarnosti nisu bili suprotstavljeni na takav način, nisu se preklapali i tekli jedan pored drugog; u rutini svakodnevnice oni su tekli jedan za drugim, u smislu filmskog kontinuiteta vremena i naracije. Tek sada s logikom virtualizacije prostora i naše percepcije koja omogućava upravo to usporedno supostavljanje, moguće je shvatiti da

³³ Vidi Marina Gržinić, ur., *The Real – The Desperate – The Absolute* (autori tekstova su Dimitrijević, Dyogut, Govedić, Jovanović, Milevska i Gržinić), Galerija sodobne umetnosti, Celje, 2001.

su filmska zbivanja funkcionirala kao svojevrsno ljepilo koje je spajalo stvari tako da su se one vrtile dalje, takoreći same od sebe. Na tom mjestu ključna je upravo upotreba logike virtualnog stroja koji funkcionira kao virtualizirana optička sprava koja nam dozvoljava da čitamo i razumijemo pojedine ravni stvarnosti, kao i postupci što su ih moderna tehnologija i novi mediji uveli na području interpretacije reprezentacije. Artikulacija učinaka derealizacije, dakle, tu nije rezultat interpretacije koju nam omogućava semiotički kvadrat, eksternalizacije najdubljeg mehanizma virtualnog stroja.

2. 0100101110101101.ORG

¶ Sljedeći je primjer net projekt *life_sharing* skupine 0100101110101101.org [http://0100101110101101.org], nastao 2001. godine po narudžbi The Walker Art Center iz SAD.

life_sharing je bizarni ispad, iskliznuće, ali ne iz pustog, dosadnog života u ekstazu mrežne umjetnosti, kao što je to uobičajena praksa, nego odlučan zaokret, odmak od brojnih uzbudljivih mogućnosti mrežnog oblikovanja u pusto životarenje, u položaj životne nemoći, u gnusnu nemoć svakodnevnice birokracije i elektronskog dopisivanja. U okviru net projekta *life_sharing* skupine 0100101110101101.org u stvarnom vremenu, takoreći dvadeset četiri sata na dan, krećemo se po poddirektorijima, mapama i različitim dokumentima koje su napravili 0100101110101101.org, po arhivu razmijenjenih podataka i tekstova drugih autora s komentarijima 0100101110101101.org, i po e-mailovima koji dolaze na njihov web site u stvarnom vremenu. Dakle, pred sobom imamo cijelu banku virtualnih dokumenata i podataka o životu 0100101110101101.org. Ako smo dovoljno uporni, možemo se dokopati i podataka kao što su brojevi bankovnih računa i osobni podaci te organizacije.

Umjesto udaljavanja od životne svakodnevnice i prepuštanja ekstazi, kako to radi većina umjetničkih projekata na internetu utemeljenih u višestrukim mogućnostima mrežnog oblikovanja i inovativnim sučeljima koja nas prije svega žele zabaviti, *life_sharing* nam nudi nešto radikalno drugačije. On se okreće i distancira od bezbrojnih mogućnosti oblikovanja da bi nas vratio u običnost svakodnevnog života – odvratnoj nemoći birokracije, neprestanoj razmjeni elektronske pošte, tisućama pisama i neprestanom pregovaranju o novim projektima.

Koliko bi nam vremena za to trebalo i gdje bismo završili? 0100101110101101.org buši rupu u glavi računarskog sistema, stvarajući otuđenu situaciju odmak od “stvarnosti” umjetničkog sistema, a nas, korisnike interneta, prizemljuje natrag u svakidašnji život. Kao kada bi informacije u nečijem vlasništvu iznenada umnožili i učinili posve dostupnima, zajedno sa svom prljavštinom i djelatnostima koje ispunjavaju život. Kao da nam je netko dopustio da špijuniramo ispod njegove kože, da gledamo (nazovimo to tako) u utrobu tijela i kompjutera. To sadrži nešto što je istodobno odvratno i odbijajuće, a istodobno i veoma snažno.

Nasuprot opskurnim *new age* aluzijama, prema kojima internet i *world wide web* omogućavaju prirodnu umjetničku razmjenu i potpunu komunikaciju, *life_sharing* jasno dokazuje da je život proizvod sastavljen od manje ili više umjetnih poluproizvoda, i da se ne temelji na dubokoj interiorizaciji neposrednog iskustva. Procesi vizualizacije *life_sharing* na http://0100101110101101.org naglašavaju upravo ono što je u ljudskom životu, mislima i osjećanjima umjetno, medijski poduprto, patvoreno i neprirodno. 0100101110101101.org se temelji na spoju dva nezdrživa okruženja, omogućavajući svakom od njih da zauzme prostor onog drugog. Na jednoj je strani simboličko okruženje reprezentacije (ostvariti umjetnički internet projekt s određenom strukturom), na drugoj život kao takav (neprijatna blizina života, mogućnost da upadnemo u nečiji tuđi život i da sudjelujemo u njegovoj posebnosti koja postaje vidljiva, otvorena i raskrinkana kao projekt). Za 0100101110101101.org svakidašnji život izgleda kao da je u procesu raspadanja.

life_sharing korisniku omogućava uvid u birokratski, arhivski i upravni sadržaj svakidašnjeg života, kao i uvid u druge korisnike koji vire u te sadržaje, postajući tako i sami dio cijele operacije. Pristup 0100101110101101.org strateški je u mjeri da možemo reći da dospijevamo u položaj kojeg je opisala CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN u *La Folie du Voir* – “kada oči gledaju kako oči vide”.

Za bolje razumijevanje projekta *life_sharing* pogledajmo historijat organizacije 0100101110101101.org. U net.art zajednici ova se organizacija proslavila “krađom” web stranice koja je bila u vlasništvu nedostupne net.art galerije Hell.com; tu web stranicu 0100101110101101.org prenijeli su u prostranstvo mreže i na svome serveru učinili dostupnom na dva dana za sve posjetitelje svoje stranice. Napravili su i “verzije” ili “remikse” drugih poznatih

web stranica net.arta, između ostalih i stranice Art.Teleportacia. Članovi 0100101110101101.org počeli su djelovati na internetu pod utjecajem “situacionističkih” metoda i prvenstveno utjecajem “neoista” (situacionistički pokret koji je devedesetih godina 20. stoljeća djelovao u Italiji). Upotreba metode recikliranja ukazuje i na korjenitu reproblematiciju koncepta izvornosti i ponavljanja, stvarnosti i medijske simulacije.

Projekt 0100101110101101.org *Darko Maver – psina lažnog umjetnika* – koristi sličnu strategiju: Maver je stvoren na osnovu fotografija (bolje rečeno foto dokumenata) o stvarnih užasima. Mnogi od njih desili su se u Maverovom “komadiću doma” u bivšoj Jugoslaviji. Život i smrt Darka Mavera bili su sljedeći: rođen je 1998. godine na stranici webzina *Degenerated Art*, kada je 0100101110101101.org počeo širiti informacije o tajanstvenom umjetniku performeru koji je putovao bivšom Jugoslavijom po motelima i napuštenih kućama žrtava, poprištima užasa, mjestima etničkog čišćenja. O tome je 0100101110101101.org dao sljedeće informacije: Maver se rodio 1962. godine nedaleko od Beograda, a po završenom studiju na Akademiji likovnih umjetnosti preselio se u Ljubljana a kasnije u Italiju. U Srbiji i na Kosovu su ga više puta hapsili i puštali, da bi ga konačno početkom 1999. godine zatvorili pod optužbom za širenje protudomovinske propagande. Svibnja 1999. godine objavljena je vijest da je Maver umro u zatvoru u nerazjašnjenim okolnostima.

Projektima *Darko Maver* i *life_sharing* zajedničko je nastojanje da se umjetnost poveže sa životom, pri čemu se isprepliću deklarirano nestvaran život i istinski podaci i mjesta. Darka Mavera treba uzeti kao nadasve stvarnog; trebamo ga shvatiti kao topos i trop, figuru, konstrukciju, proizvod, pokret i premještanje. Na detaljno konstruiran Maverov život i njegovu simuliranu smrt danas možemo gledati kao na banalan i istodobno učinkovit konstrukt. Ono što pokušavamo dokazati jest činjenica da je internet zauzeo mjesto nemogućeg objekta: postao je autentični predmet želje, iako u njemu zapravo nema ničega veličanstvenog – internet naprosto zauzima strukturno mjesto, zabranjeni prostor užitka. Dostupnost, neizvornost, sposobnost reprodukcije: to su odlike koje, zaslugom 0100101110101101.org, moramo pripisati i internetu.

Smisao projekta *life_sharing* 0100101110101101.org jest prikaz “raspada reprezentacije” (JO ANNA ISAAK) upravo na osnovu onoga

što je isključeno iz igre – samog života. Rezultat je raz-središtenje subjekta do točke na kojoj se eliminira postojanje nečega unutra i nečega izvana, a na čije mjesto dolazi snažna dinamična relacija u odnosu unutrašnjeg i izvanjskog, ovisnosti i neovisnosti, umjetnosti i prirode, i konačno onoga što je stvarno i onoga što nije.

Koristeći krajnje suprotnosti, 0100101110101101.org dokazuje da je život u apsolutnom smislu posredovan i konstruiran, i da postoji hipotetični identitet koji je istodobno i informatička paradigma i sam život. Život nije konkretna sila nego je sastavljen iz klišeja. Kako bismo drukčije nazvali brdo e-mailova, virtualnih papira, prepiski?

Strategija tu nije oblikovanje patvorina, nego pripravljanje taktike s pomoću koje možemo politički i estetski artikulirati i istinitost i politiku otpora, kako bi rekao *ГОМИ К. ВНАВНА*, i to oko specifičnog tipa subjekta, koji je izgrađen na rubu rasapa.³⁴ U pitanju je kobno istinita vizija koja jasno upućuje na važnu karakteristiku tehnologije i klišeja: umjesto proizvodnje novog identiteta, imamo proizvodnju nečega daleko radikalnijega – gubitka (svakog) identiteta.

Konačno, zar se nešto slično nije zbilo 11. rujna 2001. godine u New Yorku? Bili smo svjedoci upravo takve radikalne derealizacije i depshologizacije američke stvarnosti, koja nije potresla samo SAD nego i većinu svijeta koji je preko video signala mogao tako reći istodobno, u stvarnom vremenu, promatrati zbivanja u New Yorku. U eksploziji kula Svjetskog trgovačkog centra stanovnici New Yorka mogli su jasno vidjeti aseptičnu, svakodnevnu društvenu stvarnost, sam život, u neposrednoj vezi s njezinim fantazmatskim nadomjeskom – holivudskim filmskim scenarijima – sada uprizorenim uživo. Iako je sve bilo prikazano u realnom vremenu, kao i većina programa CNN tog dana, svejedno je izgledalo kao da je nekakva skoro virtualna, prividna dimenzija prekrila snažan strah, potresenost i očaj. U tom trenutku našli smo se gotovo u virtualnom položaju. Kako to da taj položaj možemo definirati kao “virtualan”?

Virtualno okruženje uvodi obrat intersubjektivnosti iz jednog para očiju u drugi par; sjetimo se, kako sam već ustvrdila u

34 Vidi Marina Gržinić, “Strategies of Visualisation and the Aesthetics of Video in the New Europe”, u Laura Lengel, ur., *Culture and Technology in the New Europe: Civic Discourse in Transformation in Post-Communist Nations*, Ablex Publishing Company, London, 2000.

prvom poglavlju, da subjekt u virtualnoj stvarnosti vidi sjenu svog dvojnika, koji se pojavljuje za njim, kao nekakvu sublimnu izraslinu. U virtualnom okruženju imamo koncentraciju polja i protupolja u istom okviru, te nam se čini da zaista vidimo s oba oka. Upravo to se zbilo u trenutku radikalne derealizacije i psihologizacije američke stvarnosti: u stvarnom okruženju New Yorka aseptična svakodnevna društvena stvarnost (neposredno i usporedno) našla se oči u oči sa svojim fantazmatskim nadomjeskom (holivudskom filmskom industrijom). Izgledalo je kao da se suprotni pol (Hollywood) iznenada reflektirao natrag u polje svakidašnje stvarnosti. Posljedica toga nije bio samo strašni gubitak neđužnih ljudskih života, nego i nešto što će imati još dalekosežniju tragičnu posljedicu: potpuni gubitak identiteta kod Amerikanaca u njihovim vlastitim očima. U virtualnoj stvarnosti imamo privremeni gubitak simboličkog identiteta pojedinca. Pojedinaac je osuđen na pretpostavku da nije ono što je mislio da jest, nego je netko drugi.

To je i jedan od razloga zašto sada masovni mediji, posebno CNN, proizvode rat protiv islamskog svijeta i svih drugih koji nisu “civilizirani prvi svijet”. U pitanju je proces kojim se pokušava prikriti potpunu “rastrojenost” američkog identiteta, koji se dosad temeljio na apsolutnoj moći i kontroli.

Štoviše: rupa koja je ostala nasred Manhattana i koju tako uspješno pokrivaju (u rekordnom vremenu tu će izgraditi memorijalni spomenik), možemo usporediti s jednom drugom rupom koja još uvijek nije sasvim pokrivena ili pokrpana, kako se kaže u socijalističkom žargonu: to je rupa u rumunjskoj zastavi koja je ostala nakon što su iz nje u takozvanoj rumunjskoj revoluciji izrezali crvenu zvijezdu. Umjesto da se SAD i tamošnje javno mnijenje suoče s posljedicama i razlozima “eksplozivnog” čina u vlastitoj srži, danas, u ratu za “civilizaciju”, svjedoci smo njihovog odbijanja da se suoče s vlastitim morbidnom sudbinom. Sve intenzivnija nastojanja da se u rekordnom vremenu izgradi memorijalna skulptura, jesu znak da trebamo – u dosad gusto tkanom carstvu civilizacijski najslobodnijeg i najdemokračičnijeg svijeta – što brže ispuniti groznu zjapeću rupu realnog, inače će ona obojiti (a možda bi bilo pravilnije napisati da je već obojila) sve razine američkog društva i derealizirati Imperij!

¶ Važnu ulogu u kiberprostoru imaju traumatični prizori koji nam se u stvarnosti nikad nisu desili, niti smo o njima svjesno fantazirali, no koji jasno pokazuju da je stvarnost zapravo goli virtualni entitet bez pozitivne ontološke opstojnosti (ŽIŽEK). No, i to je tek samo jedna razina. Vizualizacija “svijeta” posredstvom filma, digitalnih tehnologija i specijalnih filmskih efekata, razotkriva ideološki precizno postavljene granice i sigurno uvedene oksimoronske odnose (odnose nevjerojatne blizine između veoma udaljenih svjetova i strahovite razdaljine između najbližih) – bilo u svijetu zbilje, bilo u njegovim fantazmatskim filmskim scenarijima. Sjetimo se samo kako se vrhovna vojna zapovjednica Ripley iz uzbudljivog filmskog hita *Osmi putnik* u četvrtom nastavku filma [*Alien Resurrection*, 1997], morala odlučno riješiti zagušujuće ljubavi čudovišta. Stvorenje je u zapovjednici Ripley prepoznalo svoju biološku majku, što je bilo moguće samo zato jer je Ripley u tom filmu, sukladno prethodnim nastavcima, bila klon, umjetno začeto ljudsko biće, a ne stvarna ženska osoba kao u prethodnim nastavcima.

Klonirana je Ripley aliena mogla uništiti samo potpunom dezintegracijom u svemiru. Uprkos tome, alienova ljubav prema njoj bila je natopljena kako morbidnošću, tako i krajnjom romantikom i izrazitom empatijom. Možemo se složiti sa s. STENSLYJEM da nam u svijetu visoke tehnologije, kloniranja i biočipova, fantazmatski empatični suodnos dva čudovišta (ili kiborg klonova), ili čovjeka i čudovišta, govori više o društvenim odnosima, interpersonalnim utjecajima i ljubavnim i političkim strategijama, nego bilo kakvi stvarni spolni odnosi ili “kontrola” ljudi, bez obzira na spolno usmjerenje ili preference. Iako klonirana, Ripley je ostala odveć ljudska i otud unaprijed ideološki upitna, da bi odgovarala zapletu u znanstvenofantastičnoj priči. U filmskoj industriji i u njezinoj ideološkoj osnovi još uvijek nailazimo na normu da je odnos sluzavog stvora dozvoljen i moguć samo s nečim što je poluljudsko. Empatija i spolni odnos između ljudskog bića i nečega u čemu ljudsko biće tek treba prepoznati subjekt, strogo su zabranjeni. To je vrijedilo već u prvoj filmskoj sagi o kiberkloniranju, *Istrebljivač* (*Blade Runner*, 1982): odnos između istrebljivača Deckarda i njegove partnerice Rachel teče glatko jer su oboje replikanti, a ne muškarac i ženski klon. Zato njih dvoje i funk-

cioniraju kao korektno ostvarenje fantazmatskog ljubavnog para (oboje su skoro identični ljudskim bićima, iako to zapravo nisu).

Logika spolnog/empatičnog odnosa jeste sljedeća: ljubavni odnos i spolno općenje između sluzavih, mikroorganski oblikovanih stvorova i ljudskih bića, u kapitalističkoj filmskoj industriji smije dosegnuti samo točku uspostavljanja strateške razdaljine. Tu ću razdaljinu nazvati sigurnom distancom koja čuva “zdravu” granicu između nas i bezobličnog drugog, i na taj nas način podvrgava ideološkim zahtjevima, prema kojima smijemo proizvoditi najrazličitija živa bića (naravno, prvo lice množine odnosi se na kapitalistički stroj kojemu kao mehanizmu proizvodnje zaista nema para), ali s njima ne smijemo imati spolne niti empatične odnose. Filmska industrija još uvijek nije ponudila “pravu” vezu te vrste. Ali, zar takvu sigurnu distancu ne nalazimo i u stvarnosti? Zar sličnu razdaljinu ne uvode i osviješteni članovi srednjih i opsceno bogatih viših slojeva kapitalističkoga svijeta, u svom odnosu prema takozvanom trećem ili čak drugom svijetu, makar taj drugi svijet ležao u srcu Evrope (nekadašnji istočnoevropski prostor)?

Dovoljno bogati srednji slojevi i veoma bogati viši stalež uz posredovanje UNICEF-a i srodnih UN organizacija svakog mjeseca šalju po jedan američki dolar nekom afričkom djetetu i tako mu omogućavaju preživljavanje, no pitanje je da li i život? Gledamo li sa strane i sudimo li po pismima djece prepunim izraza ljubavi i zahvalnosti, taj bi odnos trebao biti empatičan. No, taj je odnos zapravo posve apstraktan, jer ne zahtijeva nikakav istinski dodir, pa tako ni mogućnost da se posredstvom njega inficiramo kakvom zaraznom bolešću itd. Alien koji u *Osmom putniku 4* traži ljubav i nježnost, u veoma je sličnom položaju. Svi akteri ostaju na sigurnoj razdaljini, distanci koja nas uči tko mogu biti majke čudovišta, tko će biti prepoznat kao pravo dijete i dokle sežu granice naše spolne – očinske/majčinske strasti.

Vratiti se radikalnoj politici znači inzistirati na univerzalnosti politike i ne dozvoliti da nas bilo tko kinji i tjera u sve tješnju zamku političke strategije neprestano obnavljajućih identiteta i potreba. To je od ključne važnosti za razumijevanje promjene položaja bilo sopstva, bilo identiteta. Pritom vidimo da se odnos subjekta prema vlastitom tijelu, historiji, geografiji, prostoru itd., pred kompjuterskim stolićem promeće u paradoksalnu komunikaciju, koja nije neposredna nego je komunikacija s izraslinom

iza kompjuterskog ekrana, komunikacija koju posreduje pogled trećeg oka: pogled samog kompjutera. Ulog u toj igri privremeni je gubitak simboličkog identiteta subjekta: subjekt mora uvidjeti da on/ona/ono nije ono što sam/sama/samo misli da jest. To nešto drugo što je moguće prepoznati kao tijelo, čudovište, izlučevinu, geografsku i organizacijsku političku strategiju, moguće je pripisati i retorici i logistici prostora. Možemo se prepustiti i biti odneseni negdje drugdje – ili uopće ne otići nigdje.

4. UMJETNI ŽIVOT

¶ Umjetni život istražuje zakonitosti života, a genetski inženjering istražuje promjene organizama. Umjetni život lišen je prirodnih stvari; to na primjer mogu biti kompjuterski simulirani sistemi koji rastu i razvijaju se. U suprotnom smjeru vodi jedan od pravaca u istraživanju genetskog inženjeringa: preoblikovanje genoma i razvoj novih fenotipa. Kod umjetnog života, dakle, izazov je stvaranje živih organizama s pomoću neživih elemenata. To znači da i sintetičke stvari mogu poslužiti kao nosioci informacija za program života. Umjetni se život razvio kao kompjuterski program takozvanog celularnog automata kojeg je razvio mađarski matematičar JOHN VON NEUMANN. Celularni se automat može razvijati i reproducirati na temelju određenih zakona. Rezultat je živa, samoorganizirana zajednica nalik živim strukturama molekule DNK.

Kako je napisao CHRISTOPHER G. LANGTON, najranija mehanička naprava koja se mogla generirati, bila je zasnovana na tehnologiji vodenog transporta. Bila je to ranoegipatska vodena klepsidra. U srednjem vijeku i u renesansi historija tehnologije bila je povezana s urarskom tehnologijom. Satovi tako ponekad konstituiraju najzamršenije i najnaprednije aplikacije tehnologije, ovisno o dobu u kojemu su nastali. Satni mehanizam postao je čuvar vremena i istodobno *automatos*, samopokretna sprava. U 18. stoljeću vrhunac mehaničke simulacije predstavljala je VAUCANSONOVA patka, koju su opisali kao “umjetnu plovku, izrađenu od pozlaćenoga bakra, koja je pila, jela, kvakala ... i probavljala hranu kao živa patka”. Godine 1735. JACQUES DE VAUCANSON, pod utjecajem suvremenih filozofa, svojom je mehaničkom patkom pokušao reproducirati umjetni život. Iz tehnologije regulacije satnih automata LANGTON utire put koji nas vodi k razumijevanju i obli-

kovanju opće tehnologije procesnog nadzora. Na početku 20. stoljeća formalna aplikacija logike mehaničkih procesa aritmetike vodi nas ka apstraktnim formulacijama tehnoloških postupaka. Rad KLEENA, CHURCHA, GÖDELA, TURINGA i POSTA oblikovao je pojam logičke sekvence stupnjevitih procesa koji su vodili razumijevanju biti mehaničkog procesa, po kojoj uzročnik dinamičkog ponašanja nije predmet, nego apstraktni nadzornik strukture ili program – sekvenca jednostavnih akcija, probranih iz nekog konačnog skupa elemenata. Danas je formalni ekvivalent stroja algoritam – logika koja supsumira dinamiku *automatosa*, bez obzira na detaljnost njegove materijalne konstrukcije.³⁵

Logika djelovanja automatske sprave ujedno nam omogućava da razumijemo kiborga, ili preciznije, zamršenu logiku djelovanja sistema umjetnog života. Kiborga zbog njegovih formalnih odlika možemo upisati u taktički slijed koji vodi od alkemičara i Frankensteinina MARY SHELLEY sve do, recimo, filmskog terminatora našeg doba. Najnoviji kompjuterski programi omogućavaju produkciju života kao bića u kompjuteru.

PETER WEIBEL tvrdi: iako možemo dokazati da je čovjekovu djelatnost, slično kao i računanje, moguće matematički formalizirati, i iako je tu formalizaciju moguće mehanizirati, to ne znači da je mentalne djelatnosti moguće posve uključiti u tehnološko-strojni mehanizam. Ako neku ljudsku djelatnost eksternaliziramo i ako tu djelatnost može uspješno – poput čovjeka – obavljati i tehnologija, to još ne znači da visoka tehnologija ima ljudske osobine. Kada kažemo da i strojevi mogu obavljati mentalne djelatnosti, tvrdi WEIBEL, mi zapravo upozoravamo na nešto znatno radikalnije, naime na to da su te mentalne djelatnosti iluzorne: mišljenje nam ne govori ništa o subjektu. Tu leži radikalnost stvari. Iako se danas dokazuje da i strojevi mogu vršiti neke misaone djelatnosti, i pored DESCARTESOVE tvrdnje da smo mi *res cogitans*, sve to još uvijek ne znači da su strojevi postali subjekti: to samo znači da su naše ideje o subjektu pogrešne. Subjekt je utemeljen u nečemu drugom. Takve je strojeve lijepo promatrati jer predstavljaju izazov za naše humanitarne predodžbe o čovjeku. No, u pitanju nije, kako to voli reći poststrukturalistička teorija, kraj subjekta, nego kraj historijske definicije subjekta. Naše historijske ideje o uporištu subjekta očito se “razbijaju” na novim

strojevima kao autonomnim agentima; te strojeve zovemo autonomnim agentima zato jer nas tjeraju da redefiniramo sami sebe.

Nema dvojbe da postmoderne strategije, poput mita o kiborgu DONNE HARAWAY, podrivaju brojne organske cjeline (biološko cjelovito ljudsko tijelo), ali alternativa tome nisu cinizam ili nevjerica, odnosno neka apstraktna egzistencija ili izvještaji o tehnološkom determinizmu koji “čovjeka” uništava “strojem”, odnosno “smislenu političku akciju” dokida “tekstom”, nego neprestano razlikovanje i pozicioniranje – drugačija artikulacija tog odnosa.

ŠUDŽI HAŠIMOTO, profesor Odjela za primijenjenu fiziku Univerziteta Waseda u Tokiju, spada među vodeće japanske stručnjake za robotiku. S ekipom suradnika počeo je istraživanje oblikovanja i programiranja robota koji bi nalikovali čovjeku. Iako roboti Hadali i Wabian predstavljaju samo jedan razvojni stupanj na tom dugom putu, oni su svejedno pametni i privlačni te ih smatraju za dosad najbolje programirane robote. Kako je rekao HAŠIMOTO u višesatnom predavljanju dometa na području robotike na Sveučilištu Waseda, Hadali je programiran tako da se kreće na dvije noge. Kako bi što više nalikovao čovjeku, programiran je da registrira čovjekov glas, izolira ga i kasnije ga prepozna u svakoj situaciji. Wabian ima sposobnost plesa, jer može pokretati noge u ritmu muzike, dok Hadali reagira i na različite svjetlosne izvore. Oba se robota neprestano nadograđuju, tako da predstavljaju svojevrsne prototipove za oblikovanje “čovjekolikog” robota sutrašnjice. Robote naime danas uvelike koriste u radu s drugim robotima i u serijaliziranim i visoko automatiziranim okruženjima, dok je samo mali broj njih osposobljen za rad s ljudima. Zato se ekipa sa Sveučilišta Waseda dala u istraživanje i oblikovanje robota budućnosti, koji ne bi bio samo programski osposobljen za rad s ljudima, dakle koji ne bi bio samo sposoban samostalno se odazivati i odlučivati u složenim psiho-socijalnim ljudskim okruženjima, nego bi čovjeku bio prilagođen i svojom vanjštinom; imao bi seksi – za moj ukus možda i previše seksi – oblikovana usta i duge crne trepavice. Naime, na Sveučilištu Waseda imala sam priliku vidjeti model lica čovjekolikog robota i prisustvovati ogleđima s robotima u svladavanju prepreka, poput stepenica.

Kako je objasnio HAŠIMOTO, na području robotike do izražaja dolazi tendencija razvoja sve autonomnijih robota. Roboti se programiraju tako da se na osnovu posebnih programa sve više samo-

35 Vidi Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*.

stalno kreću u prostoru i odlučuju o određenim akcijama. U prošlosti je većina robota djelovala na osnovu prethodno unesenih podataka o prostoru i vremenu u kojem se robot kretao. Robote danas programiraju za aktivno samostalno istraživanje okoline. Današnji je robot istinski sofisticirana verzija filmskoga *robocopa*, koja je u stanju ne samo fotografski skenirati u krugu od 360° okruženje u kojem se nalazi, nego je s njim i u dodiru preko posebnog senzora, tako da sam može prikupiti što vjerodostojnije podatke, koje potom samostalno procesuiri i na osnovu njih poduzima različite akcije. Podatke može neprestano korigirati, što mu pruža određenu vrstu autonomije.

S filozofskog gledišta, svakako najzanimljiviji dio HAŠIMOTOVA istraživanja tiče se unosa podataka o životu i smrti robota u njegov program. HAŠIMOTO tvrdi da će robot budućnosti morati postati svjestan granica vlastitog sopstva; on će morati biti sposoban pročitati i uračunati u svoj program koliko će vremena funkcionirati i koliko će energije za to trebati. Morat će znati koliko dugo će živjeti. Upravo će mu to znanje o vlastitoj ograničenosti dati uvjete za sve veću autonomiju, i kako tvrdi HAŠIMOTO, za sve veću slobodu djelovanja. Tek onda kada robot bude u stanju pronaći energiju za vlastiti život i kad se na osnovu podataka o svojoj smrtnosti sam zauzme za svoj opstanak, moći ćemo govoriti o robotima kao o istinski stvaralačkoj umjetnoj inteligenciji.

5. TERMINALNO POZICIONIRANJE

ORON CATTS, IONAT ZURR i GUY BEN-ARY uzgajaju žive vlaknaste mikroorganizme i stvaraju žive skulpture, koje se umnožavaju, razvijaju i šire. U ovom slučaju genetski je inženjering, a ne umjetni život, zamijenio uljane boje, glinu i platno te postao ljudi slikar/kipar trećeg milenija. Uskoro ćemo umjesto slike ili kipa kao umjetničko djelo moći nabaviti odvratnu klopotavu opnu, koja će u ritmičnim razmacima iz našeg domaćinstva crpiti elemente za vlastiti život. Mogućnost da ćemo komunicirati sa životom, sluzavom i spužvastom mjehurastom tvari koja se razvija i koja će biti predstavljena kao umjetničko djelo i koja će na tržištu umjetnina imati stvarnu vrijednost, o kojoj ćemo razgovarati, nad kojom ćemo bdjeti i s kojom ćemo živjeti, više ne pripada svijetu znanstvene fantastike. Odnos između živih skulptura i umjetničkog sistema stvar je bliske budućnosti. Žive skulpture neće se

nalaziti u svakom domu, jer svi neće imati novca za kupovinu vlastitog “doma”, a o (ne)mogućnosti da dnevnu sobu pretvore u fluidno bujajući laboratorij da i ne govorimo.

ORON CATTS tvrdi da će njegovi genetski preoblikovani organizmi zahtijevati pažnju i u budućnosti. Nešto je utopijsko kiborško u tom osjećaju brige za živi objekt. Moramo biti svjesni da biološki stvorene tehnologije djeluju kao sistem izvršavanja, kao znanost o načinima prerade sirovina u konačne proizvode. Tehnologija je tu nadasve strateška kategorija: ona nas uči o vlastitim strategijama empatije i života. Stanična mikroorganska živa opna tu je shvaćena kao medij, a ne kao postupak produkcije. Nemamo, dakle, inteligentno biće poput čovjeka, nego nešto što može ponuditi podatke iz područja koje čovjeka zanima. Kao nekakav hiperdokument. U pitanju je generiranje kôda života, a ne preispitivanje opstanka.

No, moja je teza posve suprotna: moramo početi postavljati upravo pitanja o opstanku i empatiji! U svim tim slučajevima imamo terminalne oblike novog života. Sluzava živa opna predstavlja interakciju, geometriju života i estetiku. Nelokalizirana blizina povezana je s lokaliziranim multinacionalnim laboratorijima! No, moramo se pitati što će se desiti sa životom skulpturom kad joj opadne vrijednost na tržištu umjetnina. Slično kao što se desilo s milionima smrtno oboljelih, koji jesu preživjeli ali ne mogu živjeti. Ključno je, dakle, pitanje, koje postavljaju samo rijetki radikalni istraživači novih medija i teorija, poput BILWETA i JEFFA KIPNISA: što će se desiti s tim poluživim stvorenjima kada se više ne budu mogli nositi s vremenom (vremenom svojeg opstanka) kojeg određuje kapital?

U populističkim i *hype* pričama o umjetnosti koja iz laboratorija dolazi izravno u galerije i muzeje o tome se ne govori. U toj priči, koja je ujedno i priča o našem tijelu i genetskom inženjeringu, o sluzavoj opni i fluorescentnoj zečici, od ključnog je značaja to što se dešava s tim ostacima, deformiranim tijelima i poluživim otpacima? Kako su to napisali BILWET, takvo pitanje daje posve drukčiji pogled na cjelokupni spoj čovjeka i tehnologije. BILWET tako razvijaju radikalno čitanje *wetwarea*. *Wetware* je tijelo koje unapređujemo, tehnološki dograđujemo, preoblikujemo, oblažemo iznutra itd. RUDY RUCKER i ostali govore o čistom futurističkom napretku, o *wetwareu* – o implantatima u mozgu i živcima, o biočipovima koji će prenositi i raspačavati informacije u našem ti-

jelu i o našem tijelu. BILWET tvrde drugačije: *wetware* nije savršeni čovjek, nego ostatak čovjeka, terminalna olupina. Ono što zbilja ima budućnost nije čovjek, nego njegovi tehnološki protetički dodaci. Imamo neki ostatak čovjeka, poluživi entitet kao terminalni, konačni entitet o kome uskoro ništa više nećemo čuti; ono što napreduje jeste savršenost usadaka i proteza. U pitanju je organiziranje nove fluidnosti, hibridnih poluljudskih rekonfiguracija i simuliranih spojeva koji nas sve više tjeraju da govorimo o deformiranosti, a ne o formi. Terminalna deformacija, nemogućnost empatije... – eto velikih pitanja trećeg milenija. Pored pitanja eutanazije čovjeka, morat ćemo se zapitati i o eutanaziji sluzavih živih opni i fluorescentne zečice, žive umjetnine koju je u laboratoriju stvorio EDUARDO KAC.

JEFF KIPNIS govori o strategiji deformacije nasuprot informaciji: možda je upravo to velika tema kritičkog istraživanja trećeg milenija. Zaključit ću ovo poglavlje idejom koju razvija GIORGIO AGAMBEN, ističući da nam istraživanje genealogije života omogućava da odmah prozremo kako nikad nemamo posla s definicijom pojma samog života. Život se ukazuje kao entitet, koji jeste posve neodređen, ali se ipak nalazi u središtu borbi za neprestanu artikulaciju, s oblikovanjem sistema zabrana i investicija koje puštaju život u raspravu između naizgled sasvim nepovezanih područja poput filozofije, teologije, biologije itd.

*Globalni kapitalizam i aktivistička teorija*³⁶

1. JA SAM REPLIKANT

¶ Da bismo shvatili neke krajnje promjene u oblicima spoznaje suvremenog subjekta i u postupcima identifikacije i oblikovanja identiteta u odnosu prema novim tehnologijama, moramo uroniti još dublje u virtualnu stvarnost. Naime, virtualna je stvarnost društveni amalgam i njezino postojanje u obliku diskurzivne figure nerazlučivo je od njezine mehaničke/tehnološke upotrebe.

Prema riječima FRANCINE DAGENAIS, korisnike virtualne stvarnosti tehnologija opskrbljuje utvarnim osjećajem da se bez tijela kreću kroz prostoru.³⁷

Virtualna kaciga daje subjektu vizualne i auditivne informacije o virtualnom okruženju.

Prijemnici u kacigi reagiraju na pomicanje glave i očiju. Kompjuter doslovno zna gdje je vaša glava. (...) Kablovi povezani s prijemnicima unose u kompjuter informacije o tjelesnoj orijentaciji subjekta. Sučelje je tako postalo ključno mjesto virtualne stvarnosti: krajnje nejednoznačna granica između čovjeka i tehnologije. Što je sučelje manje vidljivo, to je potpunija fikcija o cjelovitom prekrivanju unutar polja moći u novoj stvarnostio.³⁸

Tijelo je izolirano, osjećaji koji su odsječeni od svoje stvarnosti nalaze drugo okruženje. Posljedica rasapa je ta da glava postaje privilegirani osjetilni prijemnik, dok ruka/kažiprst nadomješta

³⁶ Marina Gržinić, ur., *Biotehnologija, filozofija in spol/Biotechnology, Philosophy and Sex*, (autori tekstova su Angerer, Bassett, Chateau, Franklin, Reiche, Klonaris/Thomadaki, Mondzain, Spaink, Stacey i Gržinić), Maska, Ljubljana, 2002.

³⁷ Vidi Francine Dagenais, "Perfect Bodies", u Catherine Richards & Nell Tenhaaf, ur., *Bioapparatus*, The Banff Centre, Banff, 1991, str. 43. Vidi također Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

³⁸ Vidi Scott Bukatman, *Terminal Identity*, Duke University Press, Durham & London, 1993, str. 186-192.

tijelo. Dakle, možemo govoriti o DELEUZOVIM i GUATTARIJEVIM *corps sans organe*: bezglavo tijelo suprotstavlja se tradicionalnom poimanju organskog tijela kojim ravnaju središnji živčani sistem i mozak. Smanjivanje granica između promatrača i promatranog (zajedno s još kritičnijim razlikama između privatnog/javnog ja i privatne/javne svijesti), upućuje na mogućnost razvijanja novih oblika svijesti koji ne bi bili samo pojedinačni ili grupni, ne samo kompjuterski podržani ili neovisni, nego posrednički, samoorganizirajući i kibernetički.

Kako dakle definirati položaj subjekta u virtualnom kontekstu? Pozivala sam se na autore koji karakteristični položaj te "udomljenosti" u virtualnoj stvarnosti prikazuju kao oblik pomanjkanja vlastitog identiteta. Subjekt je prisiljen pretpostaviti da nije ono što je mislio da jest, nego je netko drugi / nešto drugo. Što sam ja u virtualnoj stvarnosti? Imaginarno tijelo koje se materijaliziralo u fantomsku sliku, u simbiozi s mojim tijelom. Ta su dva tijela međusobno isprepletena, svatko od njih čita ono drugo, na djelu je simulacija simbioze mog i imaginarnog tijela.

Da bismo razumjeli implikacije tog radikalnog pomicanja i simbioze, moramo, kao što je predložio ŽIŽEK, razumjeti kartezijansko-kantovsku problematiku subjekta kao čistog i nematerijalnog. KANT u cijelosti artikulira inherentno protuslovlje samosvijesti. To je, kao što sažima KANTOV pojam "transcendentalnog obrata", nemogućnost da lociramo subjekt u "velikom lancu bivanja" (tj. u cjelini univerzuma). Subjekt je, razumijevamo li ga u najradikalnijem smislu, iščašen. Paradoks samosvijesti je taj da je samosvijest moguća samo kada se oslanja na svoju vlastitu nemogućnost. Drugim riječima, gdje je *cogito*? Gdje je mjesto moje samosvijesti, ako je sve što zaista jesam zapravo artefakt – ne samo moje tijelo, moje oči, nego i moja najintimnija sjećanja i fantazme? Sve što bezuvjetno jesam, svaki iskazani sadržaj na koji mogu pokazati i reći "to sam ja", istodobno *nije* ja; ja je samo praznina koja ostaje, prazna distanca koja se približava sveukupnom sadržaju. Odnosno, na razini iskazivanja ja sam istinski ljudski subjekt samo kada pretpostavljam svoj replikantski status na razini iskaza.³⁹

Zato je iskaz "Ja sam replikant" iskaz subjekta u najčistijem obliku. Replikanti su čisti subjekti upravo u onoj mjeri u kojoj

govore o mogućnosti pozitivnog, materijalnog sadržaja koji uključuje i sve najintimnije fantazme – ne kao "njihove vlastite", nego kao već prethodno usađene.

Pokušamo li odgovoriti na pitanje: što je to što vidi treći pogled, pogled kompjutera u situaciji virtualne stvarnosti, što je to u subjektu što je "više on" nego on sâm, naš odgovor mora glasiti: ništa – rupa – praznina.

Dosad su napisana dva temeljna djela koja se fokusiraju na osnovne načine na koje kiberprostor "raz-središtava" subjekt. Riječ je o knjigama *Life on the Screen. Identity in the Age of Internet* SHERRY TURKLE,⁴⁰ i *The War of Desire and Technology* ALLUCQUÈRE ROSEANNE STONE.⁴¹ O obje ove knjige raspravlja i ŽIŽEK u tekstu koji je prvobitno objavljen kao rukopis.

STONE tvrdi da razsredištenje subjekta u kiberprostoru izaziva višekratnu interiorizaciju subjektiviteta, koja se odvija preko MUD-a (*Multiple User Domains*). Kad anonimno nastupam u MUD, mogu se predstaviti kao promiskuitetna osoba i prepustiti se stvarima koje bi, kada bi im se prepustila u stvarnom životu, dovele do rasapa mog "stvarnog" osobnog identiteta. SHERRY TURKLE tvrdi da je razsredištenje subjekta u kiberprostoru slično disfunkciji znanaj kao MPD (*Multiple Personality Disorder*). MPD je oznaka za takozvane mnogostruke, "podijeljene" ličnosti (njihov se broj dramatično povećao sedamdesetih i osamdesetih godina 20. stoljeća), i označava pojedince koji ne uspijevaju preraditi i objediniti različite perspektive identiteta, sjećanja i svijesti. Kod njih se u tijelu jedne osobe nalazi nekoliko ličnosti. Godine 1994. bolest je dobila novo ime DID (*Dissociative Identity Disorder* – poremećaj disocijativnog identiteta).

Igra u virtualnom prostoru omogućava da otkrijemo nove aspekte vlastite ličnosti. To postizemo posredstvom obilja "kliznih" identiteta – maski iza kojih nema "stvarne" osobe. Tako stječemo iskustvo ideološkog mehanizma proizvodnje "Ja", kao i neizbježno nasilje i proizvoljnost te proizvodnje. Osoba s ekrana za koju se izdajem, postaje "više ja" nego što sam ja sama u mom "stvarnom životu" – no, samo u mjeri u kojoj čini vidljivim one aspekte

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

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

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

moje ličnosti koje u stvarnom životu nikad ne bih priznala za svoje.

Razsredišteni subjekt, kojeg pokušavam konceptualizirati u kiberprostoru ili u virtualnom okruženju, ne odgovara ni MUD-u ni MPD-u. Štoviše, dekonstruktivističke mogućnosti ne ostavljaju mjesta za taj razsredišteni subjekt: on je lacanovskog tipa.

Kad ideolozi dekonstruktivizma pokušavaju predstaviti kiberprostor kao prostor koji pruža “živu”, “iskustvenu” potvrdu dekonstruktivističkih teorija, oni se najviše fokusiraju na to kako kiberprostor “razsredištava” subjekt. No, “umnoženo ja”, eksternalizirano na ekranu, jest “ono što bih htio biti”, način na koji želim biti viđen, u pitanju su oblici mog idealnog ja; kao takvi slični su slojevima lukovice: u njihovom središtu nema ničega i subjekt je upravo to “ništa”. Otud je ovdje najvažnije uvesti razliku između “Ja” (“osobe”) i subjekta: lacanovski “razsredišteni subjekt” nije naprosto mnoštvo dobrih starih “Ja”, tj. djelomičnih središta; podijeljeni subjekt ne znači da se u istom pojedincu nalazi više Ja, kao u MUD. “Razsredištenje” jeste razsredištenje \$ (praznine subjekta) u pogledu njegovog sadržaja (“Ja”, snop imaginarnih i/ili simboličkih identifikacija); rascjep je rascjep između \$ i fantazmatske “osobe” kao “tvari koja sačinjava ja”. Tako je subjekt rascijepljen, iako posjeduje samo jedno “združeno” Ja, jer je njegov rascjep upravo rascjep između \$ i Ja. Ili, preciznijim topološkim izrazima: rascjep subjekta nije podjela na Ja i još jedno Ja, podjela na dva sadržaja, nego podjela na nešto i ništa, na identifikacijsku crtu i prazninu. “Razsredištenje” dakle prvenstveno znači neodređenost, oscilaciju između simboličke i imaginarne identifikacije: neodlučnost u pogledu toga gdje je moj pravi bitak – u mojem “stvarnom” Ja ili u mojoj izvanjskoj maski – može biti “istinitija” od onoga što skriva: “pravo lice” iza nje. Na radikalnijem nivou razsredištenje ukazuje na činjenicu da upravo klizanje iz jedne identifikacije u drugu ili između “brojnih ja” pretpostavlja pukotinu između identifikacije kao takve i praznine \$ (zapriječeni subjekt), koja se identificira, tj. koja služi kao prazni medij identifikacije. Drugim

riječima, upravo proces pomicanja među mnogobrojnim identifikacijama pretpostavlja jedan prazan trak koji omogućava skok od jednog identiteta k drugom, i taj prazni trak jest subjekt sam.⁴²

Dakle, u doba rasprave o utjecaju kiberprostora i elektronskih medija na određene subjekte, važno je ukazati upravo na taj proces – ne na proces produkcije, nego postprodukcije koja montiranjem, lijepljenjem, kopiranjem i prečišćavanjem omogućava skok od jednog identiteta ka drugom, propuštajući između tih skokova upravo taj prazan trak, koji jest sam subjekt.

2. IDENTITET

¶ Moralo bi biti očigledno da je moj pogled na lokaciju i identitet kroz teoriju, iako prividno općenit, zapravo ukorijenjen u jasno situiranoj, ili bolje rečeno, lociranoj teoriji. Situiranu teoriju usporedit ću sa situiranim znanjem, što je pojam kojeg je paradigmatički skovala DONNA HARAWAY.⁴³ Nije riječ o znanju koje nastaje na različitim lokacijama ili kao djelo različitih aktivista koji u doba globalizacije nastupaju s prilično jednakovrijednih položaja, barem kada se radi o širenju teoretskog i kritičkog rada, o nekakvom *bona fide* relativizmu. Upravo suprotno: razmišljati o situiranoj teoriji znači razmišljati o teoriji koja je otvorena za kritički ulog i nije više nedužna praksa.

Prema KATIE KING locirano nije isto što i lokalno, iako se mogu djelomično preklapati, baš kao što niti globalno ne znači uvijek opće ili univerzalno.⁴⁴ Hoću reći, s lokalnim/lociranim/lokacijom možemo proizvesti posve lokalno utemeljenu djelatnost koja, politički gledano, može biti točka univerzalne akcije. Mogu, recimo, kazati da ljubljanski supkulturni ili underground pokret iz osamdesetih godina 20. stoljeća zapravo stoji u vezi s velikom, širom formacijom, sa svjetskom aktivističkom formacijom; na “univerzalnijoj” ravni mogla bih reći da lokalni sankt-petersburški (nekada petrogradski) transeksualni pokret možemo promatrati kroz višeslojnu svjetsku interseksualnu formaci-

42 Vidi Slavoj Žižek, “Cyberspace, or, the Unbearable Closure of Being”, 1996, rukopis. Kad se tijelo medijalizira (kad se uhvati u mrežu elektronskih medija), subjekt se potencijalno ograničava na goli zapriječeni subjekt \$, jer mehanički Drugi prisvaja njegovo/njeno najosobnije iskustvo te njime upravlja i manipulira.

43 Vidi Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. Feminism and Technoscience*, Routledge, New York & London, 1997, str. 15.

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

ju.⁴⁵ Locirano znači prije svega distribuirano i višeslojno, i kao takvo je ključno za teorijska istraživanja identiteta (filozofske, feminističke i kulturne studije).

Identitet je danas neraskidivo povezan s inherentnim procesima kapitala, pri čemu je bitno konstatirati da suvremeni globalni kapitalizam sa svojim inherentnim de- i reteritorijalizacijskim procesima stvara uvjete za procvat novih višestrukih identiteta. Ta proizvodnja fluidnih hibridnih identiteta ima za posljedicu inherentnu unutrašnju odliku koja je poraz identiteta, identiteta shvaćenog u njegovoj potpunoj nepotpunosti. Zapravo, danas nijedan društveni pokret ne može biti otvoren, demokratski politički projekt, ako u svoju matricu ne uračuna i operacionalizira poraz identiteta i negativnost koja se nalazi u samom srcu identiteta.⁴⁶

U kakvoj je vezi proces de- ili reteritorijalizacije kapitalizma s politikama identiteta? Kako glasi jedan od temeljnih zakona kapitala? Uvijek iznova osvajati nova područja. Cilj kapitala je dosegnuti apsolutnu granicu ili potpuno dokrajčiti ideju o granicama, uvijek se preobražavati u ljudoždera ili bolje reći ponašati se poput ljudoždera, gutati, pounutriti sve što postoji. Kapitalizam je uvijek bio sistem unutrašnjih, uzajamnih, kontingentnih granica, granica koje se neprestano pomiču i reproduciraju u sve većem opsegu. Možemo zamisliti scenarij postmodernizma koji raskida s modernizmom na liniji kapitalizma, koji sve granice pretvara u unutrašnje granice. I zapadni nacionalni modernizam i modernizam “trećega svijeta” postali su središnje mjesto kapitalističkog teritorija, ne kao njegov bastardni proizvod, nego kao njegov unutrašnji projekt, koji je kasnije preobražen, progutan i ispljuvan kao teritorij za buduću kapitalizaciju umjetnosti. Za-

45 Za Mariju Klonaris i Katerinu Thomadaki interseksualno je tijelo “paradigma za alternativni koncept spolno određenog čovjeka, paradigma koja ljudima dozvoljava da iznova promisle pojmove muškog i ženskog, kao i ono o čemu se tradicionalno teoretizira kao o ‘spolnoj razlici’. Interseksualno tijelo zapravo ne sadrži oba spola, nego je pozicionirano između spolova. Interseksualno tijelo može nas naučiti mogućnosti mobilne i nefiksirane pozicije društvenog spola. Klonaris i Thomadaki predlažu interseksualno tijelo kao virtualni seksualni identitet.” Vidi Maria Klonaris & Katerina Thomadaki, “Intersexuality and Intermedia. A Manifesto”, u Marina Gržinić & Adele Eisenstein, ur., *The Body Caught in the Intestines of the Computer*.

46 Vidi Judith Butler, Ernesto Laclau & Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*, Verso, London & New York, 2000, str. 2-4.

padni svijet doseže svoj cilj stvaranjem novih pokreta i stilova, istodobno reproducirajući i šireći granice tržišta. Postmodernizam je estetika kolonizacije prethodnih stilova, okupacija svojom vlastitom historijom, koja se preobražava u unutrašnje, kontingentne granice. Periodizacija FREDRICA JAMESONA, koja je definirala postmodernizam kao kulturnu dominantu multinacionalnog ili potrošačkog kapitalizma (a modernizam kao logiku monopolističkog ili imperijalističkog kapitalizma, i realizam kao kulturnu logiku klasičnog kapitalizma), predstavlja specifičan indeks progresivne unutrašnje kanibalizacije kapitalizma kroz njemu svojstvene procese neprestane de- i reteritorijalizacije.

Historija kapitalizma ne ograničava se samo na jednu izvornu akumulaciju. Kad se kapital približio granicama akumulacije u nacionalnoj državi, što znači da više nije ostao nitko koga bi bilo moguće ekspropriirati, proces prvobitne akumulacije opet je krenuo ispočetka.⁴⁷ Kapital je uvijek prisiljen iznova se reproducirati; taj proces neprestanog ponavljanja i reprodukcije uhvatio se u koštac i s drugačijim shvaćanjem teritorija, pri čemu taj iznova shvaćeni teritorij danas aktivira nove sektore proizvodnje, distribucije i razmjene. Deteritorijalizacija nije proces brisanja teritorija, nego prvenstveno proces reteritorijalizacije: neprestanog kanibalizma starih i neprestanog izmišljanja novih teritorija. DAVID HARVEY razvio je teoriju o elastičnoj ili rastegljivoj akumulaciji globalnog kapitalizma koja je postala glavna nakon prvobitne akumulacije; s njom je opisao pojavu novih proizvodnih sektora, nove načine obavljanja financijskih usluga, nova tržišta i osobito višestruko uvećane vrijednosti komercijalnih, tehnoloških i organizacijskih inovacija.⁴⁸ Biotehnologija i genetski inženjering zaštitna su obilježja tog okvira, dok je internet reteritorijalizaciju dao novo ime. “Prodano” ili “Propali”, “Obavezno nas potražite na <http://www...>” – tako izgledaju nova preusmjeravanja želja, činjenica i tijela u globalnom svijetu.

Internet je najčistiji znak procesa elastične akumulacije. Prvo je bio teritorij bez granica i bez ograničenja. Danas ga formalno zakonodavstvo i ekonomska regulacija sa starim mehanizmima

47 Vidi Hito Steyerl, “EXPO 2000: A Burgeois Utopia”, u Marina Gržinić, ur., *Gallery Dante Marino Cettina. Future Perspectives*, Galerija Marino Cettina, Umag, 2001, str. 136-143.

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

kontrole, distribucije moći i načina dostupnosti preobražavaju u novi teritorij kojeg koloniziraju i svakodnevno kontroliraju računarske korporacije, međunarodni bankovni sistemi i federalne istražiteljske agencije. Mogli bismo reći da je ono što je u bližoj prošlosti bilo kolonizirano, postalo očigledno upravo s istovjetnim procesima na internetu. U prvoj fazi kapitalizma, u vrijeme njegove realističke doktrine kolonijalističkih i imperijalističkih pothvata koji su za cilj imali iskorištavanje i eksproprijaciju prostora, u igri je bio fizički prostor, dakle zemlja i geografska područja. No, danas više nije u pitanju teritorij u klasičnom geografskom smislu riječi. Sve i svatko se može pretvoriti u novi teritorij, baš kao što sve i svatko može postati dio procesa reteritorijalizacije.

Kako primjećuju MICHAEL HARDT i ANTONIO NEGRI u *Imperiju*,⁴⁹ želimo li još detaljnije promotriti paradigmu koju predlaže nova historijska formacija, naći ćemo se u položaju da umjesto o trijadi nacionalna država-imperijalizam-modernost (jer je imperijalizam bio produžetak suverene moći nacionalnih evropskih država s onu stranu njihovih granica), moramo razmišljati o dualnosti Imperija i postmodernosti. Pozivajući se na FOUCAULTA (preuzimajući njegove ideje o prijelazu iz društva kazne u društvo nadzora), i posebno na DELEUZA i GUATTARIJA (preuzimajući njihov pogled na biopolitiku kao proizvodnju društvenih bića), HARDT i NEGRI ustrajavaju na tezi da se ta nova historijska formacija odlikuje visoko djelotvornom mobilnošću tehnika moći i protuslovnom koherentnošću postupaka društvene kontrole. Ukratko, HARDT i NEGRI u Imperiju ne vide samo ekonomsku formaciju, već uzimaju u obzir i njegove institucionalne i organizacijske paradigme. Logika koja porađa tu novu formaciju moći, tvrde HARDT i NEGRI, više je funkcionalna nego matematička, više rizomatska nego samo induktivna ili deduktivna. Elastičnost formacije omogućava “imperijalnom stroju” da na horizontalnoj ravni djeluje kao sistematična struktura i da istodobno ostvari svoju hijerarhičnu matricu funkcioniranja. Nju se predstavlja kao režim “proizvodnje identiteta i različitih oblika homogenizacije” i deteritorijalizacije i reteritorijalizacije.

Sukladno tome, kapital se kreće od fizičkog ka virtualnom i “duhovnom” prostoru. Na potrebu za novim teritorijima može

odgovoriti bilo što. Transfer, transpozicija, kolonizacija veoma su precizni. Pri uspostavljanju novih teritorija, granice se pomjeraju gore i dolje, te se povećavaju. Sve ovisi o tome kolika je potreba za svježom krvi, izvornim identitetima, hibridnim stanjima duha i virtualnim sokovima.

Najnoviji primjer nudi paradigmatički proizveden film hollywoodske industrije zabave – *Lara Croft: Tomb Raider* (2001). O njemu vrijedi raspravljati jer u proces reteritorijalizacije uvodi nove elemente. Naime, on iznova predstavlja kapitalizirani sektor tjelesnih i duhovnih podataka, preobraženih u teritorij elastičnog kapitala. Onome kome se ne ide u kino ili ga uopće mrzi pogledati taj film, priča će se učiniti krajnje jednostavna. U *Lari Croft*, bogato obdarenoj pripadnici više klase, prepliću se uloge Jamesa Bonda, SPIELBERGOVA pustolova kojeg je glumio HARRISON FORD, mumijine najbolje prijateljice itd.; Lara Croft se bori i ubija da bi svijet spasila od nestanka u beskonačnom zlu (zar ste očekivali nešto drugo?).

Sve su granice prekoračene, prijeđene, izbrisane ili kanibalizirane. Kako tvrde HARDT i NEGRI, nova formacija jeste proizvod radikalnog preobražaja koji razotkriva tijesnu povezanost moći i subjektiviteta, omogućavajući novom vladaru razinu vlasti koja zadiru i u najdublje slojeve biopolitičkog svijeta. To je proces instalacije mehanizama nadzora, organizacijskih oblika, intelektualnih modela i perceptivnih habitata koji napadaju najdublje slojeve svijesti, tijela žitelja, koji se posredstvom nejednakosti istodobno šire u sve društvene odnose. Po HARDTU i NEGRIJU taj je proces u neraskidivoj vezi s pravnim institucionalnim uređenjem,⁵⁰ a to uređenje možemo razumjeti kao proces potencijalnog iznenadnog donošenja odluka o državnim aktima, organizaciji i mobilizaciji na način izvanrednog stanja, odnosno stanja koje se predstavlja kao stalna iznimka: od građanskog rata do policijske operacije.

Lara Croft je sjecište koje omogućava susret aparata hiperkapitalističke tržišne zabave i elastičnih strategija akumulacije koje obećavaju vječitu reproduktivnu slobodu. Bića poput aliena,⁵¹

50 Vidi Marina Gržinić, “Hysteria: Physical Presence and Juridical Absence & AIDS: Physical Absence and Juridical Presence. *Filozofski vestnik*, 1996, god. 17, br. 2, str. 44-63. Vidi također Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed*, edition Selene & Springerin, Beč, 2001.

51 Vidi Marina Gržinić, “Who are the Mothers of the Monsters?” tekst objavljen u novoj čitaonici Old Boys Network: <http://www.obn.org/generator>.

49 Vidi Michael Hardt & Antonio Negri, *Imperij*, Arkzin & Multimedijalni institut, Zagreb, 2003.

Lare Croft i čudovišta⁵² zanimaju me stoga jer sva posve prirodno, jednostavno i upravo bolno prikazuju reprodukciju identiteta, genetski inženjering i tehnoznanost. Lara Croft predstavlja neku vrstu dobra, staro strateško preoblikovano kolonijalno oružje politike identiteta koje će preobraziti, iskoristiti i razvlastiti cijeli sistem ženskih žudnji i vlastodržačku strukturu znanstvenofantastičnih slika. Lara Croft jeste novi mali motor u procesu reteritorijalizacije, koji precizno prikazuje kakve su vrste tijela i kakvi su oblici savezništva spomenutih identiteta ilustrativni na početku novog milenija – i po kojoj cijeni i u čiju korist.⁵³ Podjednako je važno da je Lara bijela gospođica i pripadnica više klase. No, pažnja! Nova dominacija ne znači samo uspostavljanje hijerarhije utemeljene na kulturnim razlikama, već evakuaciju historija dominacije i oblika otpora s tehnološkom reprodukcijom.

U budućnosti, žene će se u avanturističkim filmskih hitovima povinovati pravilima pokroviteljskog muškog kapitala. To je dogovor novog milenija, koji je iznova investiran i kapitaliziran. Pravila su jasna: ubijamo, mlatimo se i borimo kao naši muški prijatelj(čiči). Žene se samo tako mogu pridružiti klubu. Aktualizirat ću tu tezu najnovijim nastavkom filmske sage o kiborzima *Terminator 3: Pobuna strojeva* (*Terminator 3: Rise of the Machines*, 2003). Ljubavna iskra između glavnog muškog lika Johna Connora i glavne junakinje Katherine Brewster izbija upravo u trenutku kada se ona iz histerične brbljavice pretvori u srčanu ratnicu, i strojnicom doslovno sasipa u djeliće ubilački kiborški stroj “obdaren svijesću”. Connor precizno komentira taj čin, uvodeći ga u novu žena-majka genealogiju budućnosti: “Podsjetila si me na moju mamu!” Naime, u prva dva dijela ove sage mama se ponašala upravo tako. No, pogrešno bi bilo na ovom mjestu posegnuti za starom edipovskom interpretacijom, prema kojoj svaki “dječak” prije ili kasnije oženi vlastitu majku. Ne, tu trebamo uočiti uspostavljanje nove genealogije ženskog (ne)identiteta koji se oblikuje i učvršćuje iz jednog filma u drugi. Slično vrijedi i za filmski nastavak *Lare Croft: Cradle of Life* (2003.). Sve te iznova uspostavljene i – skoro bih mogla reći – digitalnim efektima usputno ist-

52 Tu temu pretresam u brojnim raspravama, recimo u reviji *Springerin*, posvećenoj *translokaciji*, ožujak-lipanj 1999, Beč.

53 Vidi Donna Haraway, ur., *Modest_Witness@Second_Millennium. Feminism and Technoscience*, str. 292.

kane mape novih genealogija (koje su u sveopćoj klaonici ljudi i strojeva ostale skoro neprimjetne), omogućit će glavnoj junakinji da (naravno, kada dobijemo i četvrti nastavak), preuzme vodeću ulogu spasiteljice svijeta, oblikovane po načelima kapitala. Upravo tako glasi i priča za koju doznajemo da se desila u budućnosti, i za koju u *Terminatoru 3* jamči sâm SCHWARZENEGGER, koji se iz budućnosti i vratio za potrebe trećeg nastavka. Ne smijemo previdjeti da ćemo, dakle, i u *Terminatoru 4* imati bjeloputu obrazovanu gospođicu (možda ne previše seksi, ali ne zaboravimo na cijelu novu filozofiju plastične kirurgije), s besprijekornim obiteljskim stablom: njezin otac, ubijen u *Terminatoru 3*, glavni je istraživač i izumitelj novih virtualnih strojeva i američki general. Ukratko: uvezivanje zapadne genealogije kapitala i rodoslovlja tu je od izvanredne važnosti.

Lara Croft reproducira kapitalistički oblik zabavljačkog stroja i pritom koristi iste nasilne, koljačke metode koje koriste i njezini muški prijatelji, i to na način koji je već upotrijebljen pri eksproprijaciji i podjarmljivanju svih drugih u prošlosti, uključujući i same žene. Rezultat je identičan, nema nikakve promjene, imamo puku reprodukciju uzorka dominacije i opetovanih ideoloških priča o dobrim i lošim momcima – pardon, curama! Ne trebamo više ni misliti, nego samo djelovati.

Priča o ženi koju kloniraju da bi bila podjednako dobra ili još i bolja nego njezin muški partner, prerada je neoimperijalističkih i kolonijalističkih podviga unutar polja u kojem se vrši pomicanje teritorija slika, reprezentacije i kolonizacije tijela. U takvom kontekstu bijela žena koja dolazi iz SAD ili sa Zapada, oruđe je kojim kapital proizvodi svoje klonove i svoj obredni imaginarni uzorak, rađajući ga uvijek iznova i pored toga što je to rađanje – rađanje s greškama. Pri tome moramo istaknuti, da se ta reteritorijalizacija uvijek događa u krajevima gdje je prije nismo sretali i gdje je prije nije bilo, odnosno uvijek su u pitanju postupci kloniranja kakvih prije nije bilo, kao što je istaknula STEYERL u već spomenutoj raspravi.⁵⁴ Štoviše, STEYERL je ustvrdila sljedeće: građanska se Utopija doslovno ostvarila uništenjem i pustošenjem lokalnosti i njihovih preobrazbi u ne-prostore, što se uvijek zbivalo s pomoću različitih oružja, strojeva i tjelesnih modifikacija.

54 Vidi Steyerl, “EXPO 2000: A Burgeois Utopia”, str. 142.

Slična je i HARDTOVA i NEGRIJEVA priča o Imperiju: taj je iznutra i izvana, izgleda centraliziran ali je zapravo bez središta; Imperij je “posvuda i nigdje”, usredišten je i “u-topijski” u isti mah, što znači da je ne-prostor! HARDT i NEGRI predlažu preobražaj proizvodnih procesa u “kognitivni obrat”. To znači da dominantni procesi proizvodnje daju prednost sporazumijevanju i suradnji, a biopolitička proizvodnja nadomjestila je proizvodnu djelatnost. U središtu zanimanja su produkcija i reprodukcija samog života. Proizvodnju viška vrijednosti koju su stvarali radnici u industriji i tvornicama sve više nadomješta nematerijalna intelektualna radna sila, utemeljena na komunikaciji, koja iskorištavanju dodjeljuje neposrednu društvenu dimenziju, pri čemu takav radni odnos istodobno prodire u sve društvene odnose. Ispostavilo se da ljudski kontakti, interakcije i intelektualni rad – “akumulacija svijesti, tehnologije i znanja” – nisu samo osnovna proizvodna sila, nego i jedna od najutjecajnijih industrija u proizvodnji teorije, tumačenja i polja intelektualne moći.

Pitanje otud nije jesu li žene dovoljno inteligentne za ubijanje, nego je li za njih, za nas (!), ključno da moramo biti lokalizirane kao ne-mjesto (HARDTOV i NEGRIJEV “ne-prostor”), odnosno kao prostor bez identiteta, historije i konteksta, da bi mogle postići bilo kakvu tjelesnu i epistemološku vidljivost. Ukratko, identitet je odnos, a ne unaprijed oblikovana kategorija bitka ili posjedovanja, koju imamo još od ranije. Učinak nedostajuće analize jeste uzimanje identiteta za unaprijed oblikovanu kategoriju, dakle identiteta kao prisustva ili odsustva sa scene dešavanja. Nasuprot tome, identitet se uvijek uspostavlja unutar brojnih praksi i tehnologija. Ili, kako je zapisala KAREN BARAD,⁵⁵ identitet se uvijek oblikuje u intra-akciji, u zatvorenom sistemu stratificiranih odnosa, i predstavlja dio rekonfiguracije znanja i praksa koje određuju suvremenu filozofiju, umjetnost, kulturni aktivizam i teorijsku analizu.



REPRODUKCIJA BR. 2:

— Tanja Ostojić: *Crni kvadrat na bijelom (kvadratu)*, 2001
fotograf: Saša Gajin

55 Vidi Karen Barad, u Donna Haraway, ur., *Modest_Witness@Second_Millennium. Feminism and Technoscience*.

¶ Na fotografiji naslovljenoj *Tanja Ostojić: Crni kvadrat na bijelom (kvadratu)* (fotograf: Saša Gajin, 2001), crne stidne dlačice beogradske umjetnice i performerice TANJE OSTOJIĆ, uređene su u obliku “MALJEVIĆEVA” kvadrata na njezinoj bijeloj koži / Venerinu brežuljku. Suprematistički pubični otvor *a la* MALJEVIĆ, to jest “crni kvadrat” na bijelom Venerinu brežuljku TANJE OSTOJIĆ, za vrijeme 49. Venecijanskog bijenala (2001), vidio je samo HARALD SZEEMANN, direktor bijenala, a i to samo kako bi mogao potvrditi da je skriveni MALJEVIĆ “među njezinim nogama” jedan od brojnih radova na Venecijanskom bijenalu 2001. Elegantno odjevena umjetnica prvih se dana bijenala ponašala kao anđeo/pratilja (oba izraza upotrebljavala je sama) gospodina SZEEMANNA i javno se izlagala u njegovi blizini, no umjetnički rad, “stidni MALJEVIĆ”, cijelo je vrijeme ostao diskretno pokriven, a na osnovu priča očevidaca (koje ćemo ostaviti neimenovane) mogu reći da je faktički ostao i netaknut.

Feministkinje su bile bijesne jer je OSTOJIĆ svoje čudesno oblikovano tijelo razotkrila kao objekt; možda su mislile da TANJA OSTOJIĆ u budućnosti može uspjeti da ne postane objekt transakcija između korumpiranog umjetničkog tržišta i umjetničkih ustanova, i da ne završi kao objekt žudnje tiranskih, ili bolje rečeno vampirskih figura koje vladaju Institucijom umjetnosti. Nasuprot takvim – legitimnim, no tradicionalno utopijskim – shvaćanjem koje u happeningu/akciji/*tableau vivant* TANJE OSTOJIĆ, njezinim fotografijama i cijeloj priči, vidi pervertiranu samo-instrumentalizaciju koja se dotiče nekakve potisnute traume između vidljivosti i nevidljivosti kao i odnosa između objekta i subjekta, želim razviti dva pristupa s kojima želim još preciznije objasniti to istinski značajno djelo.

Prvi pristup jeste autentični čin prelaženja fantazme, a drugi je inkarnacija – naravno, oba dolaze iz ostavštine psihoanalize.⁵⁶ Crni stidni kvadrat stoji u snažnoj vezi s jednim drugim “kvadratom”, s HITLEROVIM brčićima, nedvojbeno i s pravom ukazujući na određenu fašizaciju različitih procesa u sadašnjem kontekstu

kapitalističkog umjetničkog tržišta i njegovih institucija, koji se služi svim i svačim samo da bi se neometano samoreproducirao.

Vlast se reproducira oslanjajući se na opscena i zanijekana fantazmatska pravila i prakse koje su u sukobu s javno vidljivim i službeno propagiranim postupcima vlasti. Isto vrijedi i za institucije umjetnosti, koje patološki spaja neka zanijekana, no veoma djelatna opscena libidinalna investicija – fantazmatska erotizacija institucije umjetnosti. To znači da se institucija umjetnosti oslanja na svima poznatu – a javno prešućenu – opscenost i promiskuitetnost (od seksualnih igara između umjetnika, kustosa i galerista, sve do korumpirajućeg pritiska tržišta suvremene umjetnosti na program galerija i muzeja). Zato jednostavna kritička avantgardna tvrdnja da je umjetnička institucija – zajedno sa svim galerijskim i muzejskim ustanovama – nedvojbeno vulgarna, hladna, manipulativna i gotovo u potpunosti lišena svake aure, dakle drsko opscena, naprosto više nije dovoljna.

Podjednako nedovoljna bila bi i kritika u obliku krvavog, nasilnog, destruktivnog događaja. Institucija umjetnosti, kao što sam napisala u poglavlju o derealizaciji, danas već sama uprizoruje krvave događaje da bi očuvala svoj apstraktni, “raskužen” položaj i sliku, sliku koja joj daje neograničenu moć. Što nam dakle preostaje?

Jedna od mogućih strategija jeste pretjerana identifikacija s institucijom vlasti. To znači da moramo uprizoriti upravo onaj fantazmatski scenarij o kojemu se javno ne raspravlja, ali svejedno postoji i implicitno se podrazumijeva. Predloženi proces bi kroz pretjeranu identifikaciju ili uprizorenje javno razotkrio upravo ono o čemu svi sve znamo, ali o čemu javno ne govorimo. Takav čin pretjerane identifikacije, po LACANU i preko ŽIŽEKA, koji ga je iznenada izvukao na svjetlo, zove se prelaženje temeljne fantazme. OSTOJIĆ je izvela upravo takav čin. I grupa Laibach je koristila prelaženje temeljne fantazme u svojim javnim nastupima – kao provokativnu strategiju osamdesetih godina 20. stoljeća. Ustrajavajući na doslovnom ponavljanju totalitarnog rituala, Laibach je uspio javno uprizoriti skriveni fantazmatski scenarij socijalističkog totalitarnog rituala.

Dalje, važno je razlikovati autentični i neautentični čin prelaženja temeljne fantazme (ŽIŽEK, recimo, pozivajući se na ALAINA BADIOUA, ustrajava na tome). Naime, neautentično prelaženje temeljne fantazme još više zamračuje i prikriva tragove praznine,

⁵⁶ Vidi Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology*, Verso, London & New York, 1999. Vidi također Slavoj Žižek, *The Art of Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*, The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, Seattle, 2000.

rupe, oko koje gravitira vlast. Ustrajavanje na toj razlici i osobito na autentičnosti čina znači da u svakoj konkretnoj preraspodjeli vlasti i njezinih institucija ipak opstaje osjetljivo čvorište, točka koja jasno pokazuje odakle govorimo i gdje zbilja stojimo.

S moje točke gledišta, kod Laibacha je to nedvojbeno duboka ukorijenjenost njihove glazbe u najradikalnijem i najavangardnijem izumu rock 'n' rolla: u industrijskom glazbenom pokretu osamdesetih godina. Točka Laibachove apsolutne radikalnosti leži upravo tu, a nikako u, kako bi se moglo krivo shvatiti, povezivanju doslovnog ponavljanja totalitarnog rituala s nekakvim populističkim (pažnja, nisam napisala "popularnim"!) glazbenim pokretom – to bi samo rezultiralo dvostrukim prikrivanjem totalitarnosti praznine oko koje se vrtio socijalistički sistem. To je važna razlika jer danas imamo veliki broj muzičkih skupina i umjetničkih projekta koje misle da je dovoljno samo otpočeti gestu ponavljanja pa će ostalo uslijediti samo od sebe.

Kod TANJE OSTOJIC – ispod njezinih probranih i erotično/koketno stiliziranih haljina, skrojenih posebno za venecijanski happening – to je upravo stidni MALJEVIČ, crni kvadrat, koji nije nikakav "tapetni, plakatni MALJEVIČ", nego je takoreći utjelovljen na topološkom mjestu. Realna rupa vlasti umjetničke institucije upravo se između nogu TANJE OSTOJIC pojavila u jedinom mogućem obliku, u vidu opscenosti mesa i krvi. Takozvano osjetljivo čvorište u današnjoj umjetnosti jeste ljudožderski odnos kapitalističke institucije umjetnosti koja apstrahira (doslovno ždere) sve i svakoga samo da bi sama preživjela. Kao što znamo MALJEVIČ stoji na početku institucije moderne umjetnosti, koja je posve evakuirala/izbrisala/apstrahirala vlastite uvjete (ne)mogućnosti, pa s njima i MALJEVIČEVU (rusku) historijsku tradiciju. Želimo li iznova artikulirati način na koji bi danas tu realnu/nemoguću jezgru radikalno uprizorili u polju reprezentacije, tada je to moguće, kako bi kazao ŽIŽEK, samo u vidu tropološke, a ja bih dodala, i u vidu *topološke* inkarnacije. Što je drugo *Crni kvadrat na bijelome (kvadratu)/Venerinu brežuljku TANJE OSTOJIC* nego tropološka inkarnacija na topološkom mjestu! *In-carne*, dakle u krvi i mesu, opsceno utjelovljenje potpune evakuacije uvjeta (ne)mogućnosti kapitalističke institucije suvremene umjetnosti.

II.

Kapitalizam kao kanibalizam i historija

Institucija umjetnosti i kanibalizam sistema

¶ Danas smo svjedoci sve većeg procvata, takoreći prave poplave muzeja. Svjetski arhitekti natječu se za fantastične količine novca, za kapital kojeg gradski odbori, državne ustanove i različite zaklade u Zapadnoj Evropi i Americi – od Texasa do Bostona, od Helsinkija do Berlina – odvajaju za veliki posao trećeg milenija. Svi su ti novci namijenjeni izgradnji novih i obnovi postojećih umjetničkih muzeja. U srcu Berlina, na takozvanom berlinskom otoku, 2000. godine započela je temeljita obnova pet muzeja, čiji se troškovi procjenjuju na oko 100 milijuna eura. Sudeći po raznim izvještajima, još nikad nismo imali gradnju tako velikog broja muzeja i galerija, i još s takvom novčanom potporom. Trijumf muzeja je stvaran i zato danas ne trebamo ni pitati treba li suvremena umjetnost muzej nego posve suprotno: je li zapadnom muzeju moderne umjetnosti uopće potrebna umjetnost?

Kako sve to utječe na priznate parametre muzeja i da li ih na neki način podriva? Muzeji spadaju među strukture koje su institucionalizirale procese u umjetnosti i kulturi, omogućivši nam da o umjetnosti razmišljamo kao o instituciji. Upravo su muzeji regulirali i institucionalizirali potrebu javne sfere za umjetnošću, njezinom proizvodnjom i upotrebom. Muzeji su institucije koje su kodirale i strukturirale umjetnost modernog svijeta. Pritom moramo prepoznati izmijenjene odnose moći i nove unutrašnje faktore i sile koje djeluju unutar te iste institucije Umjetnosti. Upravo danas umjetnička se publika pretvorila iz *res nullius*, iz nečega što ne pripada nikome, u *res publica*, javnu stvar koju ne smijemo zaobići ni u jednoj istinskoj analizi moderne umjetnosti. Ne samo zbog nove, turističke logike djelovanja muzeja, nego i zbog nove umjetničke produkcije na (lokalnim) mapama Evrope, Azije, Afrike itd., koje se neprestano mijenjaju, muzeji i institucije Umjetnosti moraju zrcaliti uspostavljanje novih odnosa moći između urbane periferije, središta i institucija.

Pitanje “jesu li suvremenoj umjetnosti još uvijek potrebni muzeji” možda ukazuje da je kucnuo čas da se premosti jaz između umjetnosti i života, te da se Umjetnost kao institucija moći prizemlji na neposredno, tvrdo tlo stvarnosti. No, kao što već znamo, izvan korumpiranih “umjetničkih institucija” ne postoji nikakva autentična, netaknuta stvarnosti života! Već je sama zajednica institucija odnosa, stratificirane moći i dinamike. Institucija moderne umjetnosti, zajedno sa cijelim spektrom moći i hijerarhijskih odnosa koji je grade i koje ona utjelovljuje, kazuje nešto drugo: da naše historijske ideje o tome kako konstruirati muzej očigledno iščekavaju u susretu s tom novom situacijom.

Ne znači li to smrt muzeja, kakvu je predlagala poststrukturalistička teorija? Ne! Upravo suprotno, to je, slično kao što je o kraju subjekta izjavio PETER WEIBEL (ono što nam izgleda kao smrt subjekta, samo je kraj historijske definicije subjekta!), kraj historijske definicije muzeja! Zaključak o definiciji (koji nema ništa s koncem muzeja, koji će, izgleda, u stvarnosti živjeti vječno) trebamo promatrati u kontekstu kompleksne skupine komplementarnih suprotnosti: suprotnosti između stvarnosti i njezine fantazmatske potpore, između zakona i njegove inherentne transgresije.⁵⁷

Tvrdim da zaključak o definiciji današnjega muzeja trebamo promatrati u kontekstu odnosa između stvarnosti i njezine fantazmatske potpore. Fantazmatska potpora ili scenarij jest konstrukcija fantazmi ili, jednostavnije, misli o različitim situacijama, odnosima itd., koje pomaže njemu, njoj, ili stvari, objektu, raspravljanoj temi, da se održi, da nepromijenjen/a preživi u takozvanoj svakodnevnoj stvarnosti. On/a ne fantazira o objektu, odnosima... zato da bi od njih pobjegao/la, nego zato da bi ih sačuvao/la. Ostajući u stvarnosti nepromijenjeni u obliku fantazmatskih scenarija ili zamisli, oni naprosto sprečavaju stvarnu akciju i promjenu.

U tome je moć fantazmatskog scenarija ili konstrukcije. Fantazmatski scenarij nema ništa s fantastičnim ili nestvarnim; upravo je konstrukcija ili scenarij i te kako stvaran. Fantazmatski scenarij posjeduje moć kojom onemogućuje akciju i održava – podupire – situaciju, kakva je u stvarnosti, nepromijenjenu, i to osjetno

učinkovitije nego sve takozvane čvrste materijalne činjenice, prisutne i djelatne u toj stvarnosti.

Vratimo se sada tvrdnji da smo danas svjedoci kraja historijske definicije muzeja. Svjedoci smo – i ovdje se pozivam na WEIBELA – pomaku od umjetničkog djela usmjerenog na autora i objekt, k djelu usmjerenom na promatrača i strojne operacije. U pitanju nije naprosto stroj, nego logika stroja premještena u umjetničko djelo. Tu nailazimo na promjenu u historijskoj definiciji muzeja. Novi element, koji se čini ključan, jest i artifičijalnost percepcije i pozicioniranja, koja je u vezi s fikcionalizacijom historije. Muzej je dugo slovio za “prirodno” mjesto, opstajući u lokalnosti svog okruženja i kontinuiteta. No, novi projekti i medijski usmjereni umjetnička djela, koja uključuju javno kao svoj temeljni element, raskrinkavaju umjetnu prirodu društvene konstrukcije mjesta umjetnosti. Muzej je produžetak, i to *umjetni* produžetak umjetnosti!

Možemo reći da je moć zapadnog muzeja moderne umjetnosti danas stvarna, no ako analizu utemeljimo isključivo na toj pretpostavki, nećemo daleko odmaći. Voljela bih upozoriti da univerzum muzeja ne možemo dokučiti ako u njemu vidimo samo sredstvo neposredne socijalne kritike, kakva je na primjer često ponavljana frazeologija o muzeju kao umjetničkoj instituciji suodgovornoj za distribuciju i reprodukciju kapitala, što je atribut koji muzeju daju i ljudi koji vode muzeje. Predlažem da razmislimo o fantazmatskom univerzumu, ne samo kroz neposrednu kritiku, nego strogo teorijski (oslanjajući se na filozofiju, psihoanalizu, te teoriju i historiju umjetnosti), da se dakle osvrnemo na fantazmatski scenarij⁵⁸ koji određuje današnji položaj muzeja, njegovu historijsku moć i odnose vlasti unutar institucije Umjetnosti, ne bismo li došli do mogućeg zaključka. Trebamo promijeniti način gledanja na stvari.

Otuđ možemo reći da je muzej 2000. godine umjesto sablasne moći – kakva se muzeju pripisivala sedamdesetih godina 20. stoljeća, kada se pojavila i ideja o revoluciji u muzeju i kada se muzej morao suočiti sa simboličkim uništenjem, koje mu je i dalo tu sablasnu moć (neuništivu i u slučaju njegovog mogućeg uništenja) – neprestanim isticanjem svoje stvarne moći postao vulgaran, hladan, manipulativan i lišen skoro svake aure. Da je današnji muzej itekako svjestan svoje financijske, ekonomske i simboličke moći – to vrijedi barem za muzeje (moderne) umjetnosti Zapada (Sjeverne

⁵⁷ Peter Weibel, “Ways of Contextualisation”, u Ine Gevers, ur., *Place, Position, Presentation, Public*, Jan van Eyck Akademie & De Balie, Maastricht i Amsterdam, 1993.

⁵⁸ Vidi Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, Verso, London, 1997.

Amerike, Japana...) – pokazuju i milijuni koje razvijeni Zapad ulaže u reorganizaciju, izgradnju i obnovu muzeja.

Svojim historijskim i kronološkim klasifikacijama te idejom o stalnom napretku u obliku stilova i trendova u umjetnosti i kulturi, muzej je sedamdesetih godina slovio za užas umjetničke zajednice. Predstavljajući mjesto moći i ograničenja koji su vladali na tom području, muzej je snažno provocirao svijet konceptualne i neoavangardne umjetnosti na njegovo rušenje. Novi položaj kojeg je muzej zauzeo devedesetih godina kada je vidno i transparentno uvećao svoju moć i demonstrirao veze s kapitalom, novcem i arhitekturom, jest proces kojeg možemo opisati kao realizaciju, ostvarenje dominantne fantazme sedamdesetih godina! Taj položaj danas više ugrožava i utječe na društveni i simbolički kontekst umjetnosti kao Institucije, nego što je to sedamdesetih godina radila sablasna moć muzeja.

Ne smijemo zaboraviti da nova muzejska struktura ugrožava umjetnost upravo time što neposredno i brutalno djeluje u realnom umjetnosti i društvene Institucije. Na svoj način, ta je neposrednost veoma cinična: kao da muzej kao institucija daje umjetničkom svijetu upravo ono o čemu je ovaj desetljećima halucinirao – a sad se čini da je upravo to najdjelotvorniji način na koji se može povrijediti umjetnički svijet. Konstruktivna diverzija ili sabotaza muzeja kao institucije moći naprosto nije moguća jer nije moguća ni usklađena međunarodna akcija utemeljena na solidarnosti, usmjerena protiv Umjetnosti kao institucije.

Poznato je da je pojava ready-madea početkom prošlog stoljeća utjecala da sistem galerija i muzeja promijeni modalitete umjetničkog djelovanja. Prije pojave ready-madea djela svi elementi umjetničkog djela su bili inherentni materijalu u kojem je djelo bilo izvedeno. Iako su umjetnici imali predodžbe o normama i vrijednostima, ti izvanjski elementi nisu bili dio umjetničkog djela. Zato je umjetničko djelo, koncipirano kao umjetničko djelo, moglo biti kao takvo prepoznato i izvan umjetničkog konteksta. Nasuprot tome, sadržaj ready-made djela nije objekt, nego njegov kontekst, a to je umjetnička galerija ili muzej. Mogli bi reći da je sadržaj ready-made radova sam kontekst, a da je njihov objekt sam galerijski sistem.⁵⁹ No, još je važnije to da je pojava ready-made radova omogućila galerijama i muzejima da preuzmu

monopol nad vrednovanjem umjetničkog djela u društvu. Upravo činjenica da je ready-made prepoznat kao umjetničko djelo otvoreno prokazuje arbitrarnost kojom operiraju galerijski sistem i muzeji pri određivanju umjetničkog rada. Mogli bi reći da je prepoznavanje ready-madea za umjetničko djelo, najčistije obilježje istinske društvene moći galerijskog sistema i muzeja. Od tog trenutka taj se odnos više nije promijenio.

Moramo prihvatiti i činjenicu da se pri tom pomaku iz stvarnosti u fantazmatski univerzum promijenio status zapreke: sedamdesetih godina ta je zapreka bila inherentna (odnos muzeja i neoavangardnih pokreta u umjetnosti naprosto nije postojao). U drugoj polovici devedesetih ta se inherentna nemogućnost ispoljila u pozitivnu zapreku koja izvana sprečava svoju aktualizaciju: danas na historiju, napredak, kronološko vrijeme gledamo anti-historijski. Pomak od inherentne nemogućnosti ka izvanjskoj zapreci određuje i samu fantazmu i fantazmatsku objektivnu poziciju, gdje inherentna mrtvouzica dobiva pozitivnu egzistenciju! Ahistorične izložbe, diskontinuiteti u stilovima, trendovima, klasifikacijama itd., impliciraju da bi odnos, pošteđen zapreka, tekao glatko. Muzej se predstavlja kao institucija, autorefleksivni historijski fenomen, koji vlastitim sredstvima preispituje svoje funkcije i mogućnosti u kontekstu multimedijjskog društva. Kad se rasplinu sva kronologija i historijski koncepti, preuređenje muzeja i galerijskoga prostora prepušta se genijalnosti i ukusu kustosa; njih se razumijeva kao mogućnost objektivnog slučajnog kolektivnog sjećanja (kakvog kolektiva?, kakvog sjećanja?) u slikama i prostoru. No, takva muzejska struktura nije manje halucinantna – i u njoj je na djelu spektralizacija fantazmatskog scenarija moći umjetničke institucije iz prošlosti.

Ako su tradicionalne akcije muzeja prikrivale strukturu vlastite moći koja se sedamdesetih godina održavala isključivo kao fantazmatski sablasni entitet, današnji muzej radi upravo suprotno: on ne uništava sebe, nego svoju fantazmatsku sliku. Za razliku od sedamdesetih godina kada je muzej preživio kao sablasni entitet, čini se da je muzej u osamdesetim i devedesetim opstao i još uvijek opstaje žrtvujući, uništavajući vlastitu fantazmatsku potporu. Ili pak ne? Muzej otvoreno preuzima ulogu onoga što, pozivajući se na ŽIŽEKA, možemo nazvati đavao transparentnosti, no paradoks samoraskrinkavanja i samotransparentnosti pokazuje nam da upravo ta prozirnost čini muzej još zagonetnijim.

59 Vidi Goran Đorđević, u Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed*.

Umjetnička zajednica misli – makar to i ne želi priznati – da hladna manipulativna površine mora skrivati nešto drugo!

Pogledajmo prvi primjer i polako se opet pomaknimo na istok. Istok znači istočnu Evropu, u smislu mentalne, historijske, kulturne i produktivne paradigme, te sablasnog i fantazmatskog kontrapunkta, odnosno naličja nove Ujedinjene Evrope.

S obzirom da kao teoretičarka moram zauzeti stav prema kontekstu vlastitog života, moj će prvi primjer biti analiza izložbe 2000+ Arteast Collection, koja je od 25. lipnja do 30. kolovoza 2000. godine bila postavljena u iznova dobivenom, no još uvijek neobnovljenom prostoru Muzeja moderne umjetnosti, to jest Moderne galerije u Metelkovoju ulici u Ljubljani. Izložba se tako preklapila s jednom drugom izložbom - Manifestom 3, postavljenom na više lokacija u Ljubljani od 24. lipnja do 24. rujna 2000. Iako su oba projekta bila u istom gradu, činilo se da nemaju ništa zajedničko – ako ne računamo da su oba bila izložbe suvremene umjetnosti i da je među njima vladalo žestoko rivalstvo, koje se implicirano u očekivanim pitanjima o tome koja je izložba bolja, značajnija i, posebno, jeftinija za međunarodnu i nacionalnu umjetničku zajednicu. Na to pitanje moram odgovoriti, žižekovski, u staljinističkoj maniri: oba su gora! (Više o Manifesti 3 malo kasnije.)

Ovu sam analizu i počela pisati upravo u vrijeme kada su se u Ljubljani mogla vidjeti oba projekta, bitna za cjelokupnu strukturu prostora moderne umjetnosti nove Evrope i njezinih institucija. Otud je poduzimanje ove analize konceptualna, teorijska, gotovo politička odluka.

2000+ Arteast Collection temelji se na ideji dijaloga između Istočne i Zapadne EVROPE. Umjetnine su trebale pokrivati razdoblje od šezdesetih do danas, s naglaskom na radovima iz Istočne Evrope i takozvanom konceptualnom periodu.

Prvi moment u vezi s prikupljanjem odličnih umjetničkih djela s istoka Evrope na jednom mjestu tiče se metoda prema kojem su neki radovi postali dio zbirke. Cijene koje je Galerija ponudila za neke radove bile su nevjerovatno niske, skoro pa smiješne, imamo li u vidu da su pitanju djela s historijskom prošlošću/sadašnjošću. Ili, još preciznije: uključivanje nekih radova u zbirku bilo je nejasno i mutno, posebno u pogledu plaćanja i regulacije njihovog postavljanja. To se kasnije pokušalo legitimizirati frazom u letku izložbe, gdje nalazimo sljedeće tumačenje: umjetnici će biti isplaćeni narednih godina ako im djela uopće uđu u zbirku

(a ako se to ne desi, djela će im biti vraćena nakon izložbe). Moderna galerija nesumnjivo vrlo dobro zna što radi kada prikuplja umjetnička djela iz Istočne Evrope, a ne i iz takozvane dijaspore. Još manje uvijeno: tko još ima novca za odvjetnika! Gesta, dakle koncept zbirke, otud baš i ne odgovara predstavi istinski etičkog djelovanja. Na taj način, muzej će nastaviti djelovati u fantazmatskom scenariju umjetničke zajednice, zajedno sa njezinom željom za istinski etičkim radom kustosa. Ne govorim kao odvjetnica ili policajka, nego naprosto pokušavam identificirati nevidljivi model u pozadini zbirke koji bi mogao dati opasan uzorak konstituiranja umjetničke institucije i metodu sastavljanja zbirke suvremene i moderne umjetnosti u Istočnoj Evropi trećeg milenija.

Muzej je uhvaćen u klopku. On prati perverzni scenarij neposredno uprizorene fantazme. Što je prije bilo puka pretpostavka, postalo je neposredno dostupno. Ono što je sedamdesetih godina imalo samo obrise, sad je “postalo tema” (ŽIŽEK) moć institucije, relokacija umjetničkih djela, njihovo premještanje. U 2000+ Arteast Collection nailazimo na tu neposrednu transgresiju, na izravno uprizorenje perverzne fantazme u njezinom najčišćem obliku. Što je sablasna fantazma autoriteta umjetničke institucije? To da već u klici konstituiranja svakog muzeja i njegove zbirke postoji nešto brutalno i vulgarno. Slično kao što u slučaju posljednjeg ljudoždera možemo pitati kada ćemo pojesti i posljednjeg ljudoždera i tako osloboditi selo od kanibalizma, ovdje možemo upitati kada ćemo “otuđiti” posljednje umjetničko djelo u cilju uspostavljanja zbirke. Neposredni subverzivni naboj zbirke na taj način postaje potpuno neškodljiv.

Napravimo sada novi obrat i pogledajmo takozvano (a)historično pozicioniranje muzeja i priče koje ga zrcale. Moja sljedeća teza glasi da upravo kružni oblik takve priče neposredno čini vidljivom kružnu prirodu (a)historičnog muzejskog procesa. Ključni sastojak metamorfnog muzejskog univerzuma jest određena fraza, označiteljski lanac, koji odjekuje kao realno koje ustrajava i neprestano se vraća. Pri tom možemo identificirati, kako je to uradio SLAVOJ ŽIŽEK ali sasvim drugim povodom, jednu temeljnu formulu koja opstaje u vremenu i koja se u njega urezuje.⁶⁰

⁶⁰ Vidi Slavoj Žižek, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*.

Sedamdesetih je godina HARALD SZEEMANN oblikovao zamisao o otvorenom muzeju; na razne načine se pokušalo postići da društvene suprotnosti postanu vidljive i u muzeju. To bi, za posljednicu, značilo oslobođenje umjetnosti od njezine osuđenosti na muzej kao i njezino novo uvezivanje s izvanjskim svijetom. Formula koju sam identificirala, otud bi mogla glasiti: Umjetnost se mora probuditi, muzeji su zatvori!

Osamdesetih će godina HARALD SZEEMANN izjaviti: Muzej je kuća umjetnosti!⁶¹ Štoviše, ustvrdit će da je “umjetnost krhka, alternativa svemu onome što je u našem društvu upregnuto u eksploataciju i reprodukciju... zbog čega umjetnost trebamo čuvati a muzej je pravo mjesto za to. Muzej, dakle, nije ono što se čini da jest – muzej nije zatvor!”⁶²

Krilitica devedesetih godina i početka novog milenija glasi: treba li uopće moderna umjetnost muzeje? Naime, pitanje retorički proglašava moguću smrt opscene očinske figure muzeja u umjetnosti.

Ukratko, ta se kružnost temelji na nemogućnosti muzeja da pronađe samoga sebe, svoju odgovarajuću poziciju. U početku je instituciju mučila nekakva ustrajna poruka (simptom), bombardirajući je izvana, no muzej tu poruku može prepoznati kao svoju vlastitu. Pitanje “da li moderna umjetnost još treba muzej” možemo pročitati kao izjavu o kastraciji: “otac” je oduvijek mrtav, kastriran tu nema užitka Drugoga; obećanje fantazme je zamka. Zato, kako naglašava ŽIŽEK, figura kastriranog oca figura je pretjerano nagizdanog oca; slično je i s figurom muzeja danas. Već na planu arhitekture, muzeje suvremene umjetnosti rese raskalašene, pretjerane fasade i eksterijeri, stoga nije ni potrebno ući u njihovu unutrašnjost – dovoljno je vidjeti ih izvana!

Vratimo se našem polazištu, no ovaj put iz druge perspektive: muzej osamdesetih bio je kuća umjetnosti, a devedesetih se pretvorio u opsceni muzej koji posve otvoreno demonstrira svoju moć. Ta dva pola možemo uzeti za “zaštitnički muzej” i opsceni autoritarni, vlastodržački muzej. Oba pola možemo iznova for-

mulirati kao privid nasuprot stvarnosti, zaštitnu instituciju nasuprot realnom, s pretjerano moćnim muzejom današnjice, koji je postao vlastodržački transparentan u tolikoj mjeri da je postao krajnje opscen. No, upravo takva polarizacija, koja govori mnogo toga o muzeju kao sablasnoj figuri i njezinoj sasvim umjetnoj prirodi, jest umjetna.

Ovdje je od ključne važnosti razumjeti da tu nemamo posla s opozicijom privida/pojavnosti zaštitničkog muzeja i krute stvarnosti moćne institucije moderne umjetnosti devedesetih godina, koja postaje vidljiva kad demistificiramo njezinu pojavnost. Takav moćni muzej ni izdaleka nije realno pod obrambenim prividom koji izaziva poštovanje, nego je fantazmatska tvorba koja funkcionira kao sigurnosni štiti. Obje institucije, muzej osamdesetih i muzej devedesetih, suspendiraju simbolički Zakon/zabranu čija je funkcija uvesti umjetnost u svijet društvene stvarnosti. Oni stoje u opoziciji imaginarnog i realnog: muzej osamdesetih bio je zaštitnik imaginarne sigurnosti, dok je muzej devedesetih (prisjetimo se i slučaja Moderne galerije u Ljubljani) znak neke vrste nezakonitog osvajačkog nasilja.

Kako objašnjava ŽIŽEK, oba stanja muzeja, imaginarno i realno, jesu ono što ostaje nakon raspada očinskog simboličkog autoriteta (nedostaje nam muzej kao nositelj simboličkog autoriteta, Imena Oca!). Ono što imamo čudni su derealizirani muzeji, slijepi muzejski mehanizmi, koji djeluju odmah, bez odlaganja.

Vratimo se postavu 2000+ Arteast Collection. Drugi moment krajnje je simptomatičan: u kolekciju/izložbu nije bio uvršten ni jedan slovenski umjetnik, čak niti skupina OHO, koja slovi za tvrdi jezgru i ujedno jedinu konceptualnu praksu sedamdesetih godina u Sloveniji. To izostavljanje postaje još problematičnije znamo li da, kako tvrde predstavnici muzeja, jezgru projekta 2000+ Arteast Collection čine upravo konceptualni pokreti s Istoka. Štoviše, 2000+ Arteast Collection nije koncipirana kao nacionalna izložba nego je kreirana upravo za međunarodnu publiku (publiku Manifeste 3 u Ljubljani). 2000+ Arteast Collection potpuno je prikrila slovenski dio, *de facto* eliminirajući domaću produkciju od šezdesetih naovamo. Pritom ne možemo uvažiti izgovor prema kojem je to učinjeno da bi se izbjegli mogući problemi sa slovenskim nacionalnim prostorom koji će lakše “progutati” zbirku u kojoj uopće neće biti lokalnih umjetnika.

61 Izjava Haralda Szeemanna u razgovoru sa Rob de Graaf i Antje von Graevenitz, u *Archis*, 1988.

62 Debora Meijers, “The Museum and the A-Historical Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?”, u Ine Gevers, ur., *Place, Position, Presentation, Public*.

Unutrašnji je prostor tako bio posve isključen u ime čiste moći institucije, a kolekcija je ponudila apstraktnu djelatnost koja nije ni dotaknula nacionalni prostor. Iz perspektive Moderne galerije to uprizorenje fantazme, konstruirano kao posve aseptična međunarodna predstava, štiti muzej i njegove namještenike od nacionalnog prostora, istodobno priskrbljujući muzeju moć u međunarodnom kontekstu. Taj bi zburadi položaj u budućnosti morao uroditi konceptualnom izložbom s jasnim formalnim regulacijama koje će obuhvatiti i vlasništvo i refleksiju lokalnog prostora, nadilazeći sadašnje simboličko i realno nezakonito stanje u tako apstraktnoj i bezličnoj situaciji.

Sve to možemo promotriti i iz drugog kuta: izložba je neka vrsta strukturiranog teksta, čisti iskaz, i ako netko može izvesti takav čin s kojim briše cjelokupnu produkciju domaćeg prostora, zašto nas onda toliko brinu učinci teorijske analize tog čina?

Najopćenitiji zaključak glasio bi da muzej trećeg milenija ne predstavlja situaciju suprotnu virtualiziranom svijetu muzeja u svim njihovim apstrahiranim inačicama. Upravo suprotno, muzej trećeg milenija predstavlja sebe kao apstraktnu kategoriju, bez ikakvog problematičnog pretjerivanja, bez žrtava. Izbjegavanje prihvaćanja produktivnog zaključka (koji bi u slučaju Moderne galerije implicirao izbor umjetnika iz slovenskog prostora i konteksta) znači odbijanje suočenja sa smrtnošću samog muzeja!

U tom slučaju nemamo posla sa simboličkim skrivanjem traumatskog realnog konteksta. Posve suprotno, slike i zbivanja potpunih katastrofa ne samo da ne pružaju pristup realnom, nego, štoviše, djeluju kao obrambeni štit od realnog muzeja i njegovog apstraktnog i strogo bezličnog položaja.

Zato i akciju ALEKSANDRA BRENERA na ljubljanskoj Manifesti 3, možemo razumjeti kao nešto više od pukog barbarskog čina. Kako svi nisu prisustvovali BRENEROVOJ akciji, najprije ću pokušati dati njezinu interpretaciju.

U čemu se, dakle, sastojala akcija ruskog umjetnika ALEKSANDRA BRENERA, koju je s asistencijom partnerke BARBARE SCHURZ izveo na Manifesti 3, tom samoproglašenom bijenalu moderne umjetnosti Nove Evrope. Dan uoči službenog otvorenja Manifeste 3 u jednoj od velikih dvorana Cankarjeva doma u Ljubljani održana je konferencija za medije. Desetak osoba iz organizacijske jezgre Manifeste 3 (kustosi Manifeste, direktor Cankarjeva doma, predsjednik nacionalnog odbora Manifeste itd.), izišli su pred

posjetioce i predstavili se, pripravnici odgovarati na pitanja publike. Tada je u akciju stupio BRENER. Po ogromnom ekranu, razapetom iza stola oko kojeg su sjedili glavni organizatori Manifeste, počeo je pisati riječi i poruke, poput: "Liberalne sluge globalnog kapitalizma, odjebite!" itd. Nakon toga stupio je pred veliki konferencijski stol i s asistencijom BARBARE SCHURZ, koja je naokolo dijelila pisanu izjavu, obojio i djelomično uništio stol. Potom je legao na njega i sačekao osiguranje Cankarjeva doma, koje je već bilo odvelo BARBARU SCHURZ, uz njezine dramatične krike.

Što je bilo najšokantnije u BRENEROVOJ akciji na konferenciji za medije Manifeste 3 u Ljubljani? To da je prekinuo s inherentnom transgresijom, koja se sastoji u tome da smo sposobni sklopiti kompromis s institucijom: posve suprotno, BRENER je u prvi plan istaknuo akciju!

ALEKSANDER BRENER i BARBARA SCHURZ napali su Manifestu 3 u Cankarjevu domu, dakle u ustanovi koja je bila u samoj jezgri izložbe. Cankarjev dom je prostor u kojem se donose odluke i faktor službene slovenske kulture – simbol središta oko kojeg se odvijaju najznačajniji kulturni, politički i kulturno-ekonomski događaji u Ljubljani. Nasuprot neuhvatljivom, izmičućem, sablasnom statusu publike, koja je pitanjima pokušala subvertirati i razjasniti položaj te međunarodne izložbe (Bjelorusi su uljudno pitali gdje bi bile granice te Nove Evrope i dobili skoro podrugljiv odgovor – nešto u smislu, "ma dajte, nemojte nama, kustosima, pristajati na muku, nismo imali vremena baš posvuda stići..."), BRENER je djelovao neposredno, verbalno i fizički. Za kraj akcije izabrao je neposredan komfor i manipulaciju samim sobom. Legao je i čekao.

BRENER nije djelovao kao istinski opasan entitet, niti kao istinski stvaran lik i autoritet: hiperaktivan i pretjeran, bio je skoro apsurdan i melodramatičan. Nakon što je djelomično uništio stol na konferenciji za medije, naprosto je legao na nj, kao da je na plaži, te je čekao ljude iz osiguranja. Dok su oni iz dvorane izvodili njegovu partnerku, on ju je glasno dozivao, kao u jeftinoj hollywoodskoj melodrami.

Usprkos tome, tu možemo vidjeti najegzaktniji opis autoriteta kakav rijetko imamo priliku vidjeti tako transparentno. Konferencija za medije Manifeste 3 jest "eksplozirala," ali to se nije desilo i ritualu autoriteta. Kada je osiguranje odvelo BRENERA, glavni organizatori Manifeste 3 odmah su nastavili s konferenci-

jom, niti jednom riječju ne spomenuvši ono što se zbilo. Tu možemo vidjeti, kako bi kazao ŽIŽEK, kako je teško učinkovito prekinuti ritual autoriteta, kojeg podržava privid. Konferencija za medije se nakon neveselog događaja nastavila kao da se ništa nije desilo, ustrajavajući na simboličkom ritualu. Zato ne iznenađuje da se sve završilo zabavom i ogromnim količinama hrane. Takvo je finale bilo upravo ono za što su organizatori tvrdili da Manifesta 3 i jest – obična svečarska veselica.

Zato i možemo reći da su organizatori i producenti Manifeste 3, upravo zaslugom BRENEROVE akcije i njegovog katastrofičnog scenarija, mogli pobjeći u zavjetrinu, prikriti stvarni koncept i rezultate Manifeste 3, i tako izbjeći čorsokake, antagonizme, podjele, apstrakcije itd., nacionalne/međunarodne zajednice.

Uzmimo drugi primjer: projekt Interpol JANA ĀMANA i VICTORA MISIANA, priređen 1996. godine u stokholmskoj Fargfabriken. Zar ne možemo reći da je zastrašujuće “nasilje” OLEGA KULIKA, koji se u galerijskom prostoru ponašao kao pas, također obrambeni štit čija je fantazmatska funkcija upravo ta da nas zaštiti od pravog užasa – užasa apstraktnog pozicioniranja Istoka i Zapada?

Zaključimo: pravi užas nisu sve te dobrohotne ustanove i muzeji (Manifesta, Fargfabriken itd.), koje nas štite od sindroma *a la* BRENER i KULIK; nije to niti Moderna galerija, koja je posve zatajila slovensku umjetnost kako ne bi “izazvala nacionalni rat” između Muzeja moderne umjetnosti – Moderne galerije, slovenskog nacionalnog prostora i avangardnih umjetnika. Upravo suprotno: ono što zaista guši i proizvodi psihozu upravo je ta zaštitnička skrb (koja na koncu jedino štiti opsceno ekskluzivnu instituciju), koja potire sve tragove razlika, (a)historičnog pozicioniranja itd.

Pogledajmo sada pozornije drugi primjer, analizu projekta Manifesta 3 u Ljubljani. Paradoks je taj da su Manifestu 3, koja slovi za čisti čin transnacionalne i globalne umjetničke vizije, zapravo naručile (a ne obrnuto!) slovenska država (vlada i ministarstvo za kulturu), te najvažnije umjetničke menadžerske i kulturne ustanove u Ljubljani. Kada je država pretjerano birokratska, ona sama preuzima ulogu galerije i muzejskog sistema. Na taj način država (preko kodiranog sistema ustanova) diktira umjetnički koncept.⁶³

Manifesta 3 je s izvanjskom potporom međunarodno legitimizirala moć glavnih nacionalnih umjetničkih i kulturnih institucija u Ljubljani s Cankarjevim domom na čelu. Najznačajnije neovisne (!) institucije, koje su od kraja sedamdesetih bile ključne u konstituiranju paradigme moderne umjetničke produkcije u Sloveniji, uopće nisu bile uključene u projekt Manifesta 3 (Galerija Škuc, Metelkova, Galerija Kapelica (K4)). Manifesta 3 je iskorisćena kao savršena maska za kodifikaciju i mijenjanje krivotvorenog i apstraktnog internacionalizma u takozvanoj nacionalnoj domeni.

Odobranje Manifeste 3 bilo je namijenjeno međunarodnoj zajednici, kao dokaz više da Slovenija ostaje pri schengenskom sporazumu na području umjetnosti i kulture, štoviše, da potpuno poštuje dogovorena pravila igre. Schengenski sporazum, sredinom osamdesetih godina potpisan kao ekonomski regulativni akt za Zapadnu Evropu, devedesetih je godina postao akt Evropske unije koji određuje strogu regulativu, prvenstveno kada je u pitanju ograničenje (i)migracije “stranaca”, reguliranje procesa dobivanja viza, prelaska granica, traženja političkog azila itd.⁶⁴

Kao država koja bi se u prvom krugu trebala pridružiti Evropskoj uniji, Slovenija se obavezala da će u cijelosti ispoštovati sporazum. Tako je Slovenija 2000. godine preuzela ulogu “sanitarnog kordona”, odnosno postala je zona koja štiti Zapadnu Evropu pred “epidemijom” izbjeglica i imigranata (ili kao što su sredinom rujna 2000. godine javno izjavili predstavnici rimokatoličke crkve, tužeći se po pitanju useljavanja u Zapadnu Evropu, muslimanski doseljenici moraju biti odstranjeni uz prijeko potreban nadzor i selekciju).

Tu nemamo nivelizaciju (kao što sam vjerovala ranije), nego multiplikaciju identiteta. Međunarodni multikulturalisti su s Manifestom 3 u njezinoj apsolutno apstraktnoj inačici legitimizirali prosvijećene postsocijalističke tehnokrate (Cankarjev dom itd.) u međunarodnom kontekstu.

I stari i novi muzej i “novi” muzej u postsocijalističkom kontekstu uhvaćeni su u ideološku zamku. Muzejska obrana od prave prijetnje leži u uprizorenju krvave, nasilne, destruktivne prijetnje koja treba sačuvati apstraktni, sanitalizirani položaj. To je znak koji istodobno ukazuje na potpunu nedosljednost fantaz-

63 Vidi Goran Đorđević, u Marina Gržinić, *Fiction Reconstructed*.

64 Vidi: <http://spjelkavik.priv.no/henning/ifi/schengen/body1.html>.

matske potpore muzeja. Umjesto govora o mnogostrukim stvarnostima, kako bi rekao tko drugi nego SLAVOJ ŽIŽEK, treba ustrajati na drugačijem aspektu, na činjenici da je sama fantazmatska potpora stvarnosti muzeja mnogostruka i nepostojana.

Uvedeno realno perpetuira modernističku dihotomiju “umjetnost *versus* stvarnost”. Da bismo muzej iz instrumenta represije pretvorili u instrument kritike, a njegov svijet iz svijeta konzervacije pretvorili u svijet konfrontacije, ne trebamo reproducirati prirodno stanje. Prije trebamo artikulirati umjetničke intervencije i utirati put naprijed.

Tehnologije prijenosa: biotehnologija i paradigma kulture

¶ U ovom ću poglavlju nastaviti s analizom logike modela organiziranja izložbenih projekata u kontekstu globalizacije. Najvažnija odlika projekata koji operiraju s matricom globalnog svijeta jeste ta da oni u svoje žarište žele postaviti, odnosno učiniti vidljivim, posebno one umjetničke i kulturne proizvode koji dolaze iz trećeg svijeta (Afrika, srednja i istočna Azija, muslimanske azijske države, Latinska Amerika) i drugog svijeta (države nekadašnje Istočne Evrope). Svi su ti svjetovi na dnevnom redu aktualnih velikih izložbenih projekata, koji ih (kroz posebnu selekciju) žele učiniti vidljivima u (zapadnoj) Evropi i na sjevernoameričkom kontinentu, gdje su desetljećima bili (kao što još uvijek jesu) izvan središta zanimanja. No, sama vidljivost (dakle vidjeti ili otkriti te daleke ili ne tako daleke ali još uvijek neznane “svjetove”), nikako nije i najvažnija: od nje je daleko važnije rekontekstualizirati te svjetove, jer je u Imperiju prvog kapitalističkog svijeta danas sve mnogo dostupnije, pa tako i ono o čemu se dosad možda samo razmišljalo i ponekad, nesumnjivo vrlo rijetko, pisalo.

Najegzemplarniji slučaj takve organizacije izložbi u kontekstu globalizacije svakako je Documenta 11, svjetska izložba suvremene umjetnosti iz 2002. godine (kustos: OKWUI ENWEZOR). Njoj možemo dodati još neke izložbe koje su posvećene području Balkana, kao što su In search for Balkania kustosa PETRA WEIBELA i suradnika (Neue Galerie, Graz, 2000), Blood and Honey HARALDA SZEEMANNA (Kolekcija Essel, Beč, 2003) i druge.

Analiza Documente 11 omogućit će mi i sistematičnu refleksiju zbivanja na području svjetske umjetnosti. Naime, svaka postavka ove svjetske izložbe istodobno je i nova kulturna paradigma koja traži preciznu analizu. Documenta je žanrovska izložba s ponavljajućom strukturom, koja se neprestano vraća konceptualizaciji osi između tržišta, umjetnosti i kapitala. No, kao što pokazuje usporedba izložbi Documenta X (analizirala sam je u prvom poglavlju) i Documenta 11, pri njihovoj analizi moramo uzeti u

obzir i promjenjivu strukturu kapitala, koja svaki put drugačije nijansira žanrovsku dimenziju Documente. Nasuprot Documenti X – i upravo zbog pomaka u interesu globalnog kapitala – Documenta 11 postala je poprište preispitivanja koje nameće drugačiju definiciju teritorija u vezi s tehnologijom. Obje izložbe, a posebno Documenta 11, stoje pod utjecajem paradigme biotehnologije i znanosti, kojima dominiraju pothvati u oblasti kloniranja i genetska paradigma (kulture).

Zanima me na osnovu kojeg se postupka isključivanja/uključivanja, a u odnosu prema pojmu hegemonije, uopće pojavljuje taj novi svijet? Kao inherentnu nužnost suvremenog umjetničkog sistema želim prepoznati ono što se danas pokazuje samo kao gola slučajnost ili trenutak otkrića (izložbe su najčešće naslovljene kao “potrage“ za ovim ili onim) ili kao čin čiste velikodušne geste, kao oblik bližeg upoznavanja različitih svjetova u epohi globalizacije.

Odmah ću iznijeti tezu da model na osnovu kojeg djeluje taj, kao što ću ga neposredno imenovati, novi imperijalizam globalnog umjetničkoga sistema, moramo potražiti izvan samog kulturno-umjetničkog sistema. Elemente tog mehanizma, naime, možemo naći u znanstvenom diskursu kloniranja, odnosno u viabilnosti (sposobnosti za život) nikog drugog do (nedavno uginule) ovce DOLLY. Pri tom se pozivam na dva temeljna teksta/knjige/analize: ogled SARAH FRANKLIN “Dolly’s Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital”⁶⁵ i knjigu DONNE HARAWAY *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man © Meets OncoMouse*.⁶⁶

Izložbe koje su priređene kao projekti nove internacionalizacije trećeg i drugog svijeta, pokazuju nevjerovatnu viabilnost. Kao da su otkrile način na koji mogu uključiti “svijet”, a istodobno (što je veoma važno) produžiti vlastiti život. Recentno uključivanje trećeg svijeta stoji u vezi s imperativom kulturalnih studija, dok je drugi svijet još od prije na listi čekanja (!), rezerviran za posebne namjene. Naime, umjetnost i kultura iz nekadašnje Istočne Evrope prisiljeni su čekati, kao kada na aerodromu čekate

čarter let. Naprosto morate čekati i neprestano biti pripralni da vas prozovu.

U pitanju je svojevrsan kozmopolitski kontekst modernog svijeta, u neraskidivoj vezi s procesom komodifikacije, u okviru kojeg se djela iz trećeg i drugog svijeta na takvim izložbama naprosto kloniraju. Struktura većine takvih izložbi u nekom smislu je sljedeća: njihovu jezgru čine umjetnici koji su (stalni ili novi) dijelovi kapitalističkog tržišta. Drugi su umjetnici komodificirani, odnosno prisiljeni poduprijeti te koncepte. Kako su predstavljeni u okviru situacije koja ima prirodu replike, ti umjetnici i njihova djela uvijek kruže oko središta. Mogu ustvrditi da na takvim izložbama (recimo Documenta 11), koje uključuju novi svijet (nove svjetove), moramo govoriti ne samo o novom kulturnom kapitalu, nego i o genetičkoj paradigmi suvremene kulture i umjetnosti koja implicira specifične oblike kloniranja i reprodukcije. Oblike aktualnog djelovanja umjetničkih/kulturnih “institucija” moramo razlikovati od onih prije epohe globalizacije, u prethodnim stadijima kapitalizma.

Tu opet vidimo ozbiljenje fantazmatskog scenarija: ono što je nekad važno za zapreku, nedostatak (izložbe nisu uključivale treći i drugi svijet, jer je sve bilo odveć zamršeno, nedovoljno razvijeno i teško prevodivo u jezik prvog kapitalističkog svijeta), dakle, ono što je nekad slovalo za inherentnu nemogućnost, sad je eksternalizirano u pozitivnu zapreku. Kada i te zapreke budu uklonjene u najskorije vrijeme, jer još uvijek imamo posla s antihistorijskim pogledima na historiju, napredak i kronološko vrijeme, odnos će poteći glatko. Ta globalna struktura suvremenosti podjednako je halucinatorna i u sjeni spektralizacije fantazmatskog scenarija moći, kao što su to bile i umjetničke ustanove i njihovi projekti u prošlosti koji su obuhvaćali samo prvi kapitalistički svijet. Zato je i te kako važno da artikuliramo ne samo jednakost između različitih vrsta otpora protiv ugnjetavanja, nego i da izvršimo akt prekoračenja različitih fantazmatskih tvorbi, koje podcrtavaju i uvjetuju takve artikulacije.

Pogledajmo najprije kakve su promjene donijeli takozvani globalni izložbeni projekti u prvom kapitalističkom svijetu. Analizirajmo osnovne pomake u pokušaju da osvjetlimo njihovu logiku.

Važno je razumjeti da je umjetničko tržište na Zapadu izvelo nekoliko ključnih operacija i povuklo nekoliko ključnih poteza

65 Vidi Sarah Franklin, “Dolly’s Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital”, u *The Body/Le corps/Der Körper, Filozofski vestnik*, br. 2, poseban broj, ur. Marina Gržinić Mauhler, FI ZRC SAZU, Ljubljana, 2002.

66 Vidi Donna Haraway, *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man © Meets OncoMouse*, Routledge, London i New York, 1997.

koji su upravo tom tržištu (u prošlosti) omogućili da u pozadini – a danas i u prednjem planu – upravlja zbivanjima na području umjetnosti i kulture. Da bi se omogućila prodaja pojedinih umjetničkih djela, kapitalističko umjetničko tržište iniciralo je proces koji se sastoji u brižljivom razvijanju porijekla – egzaktnoj genealogiji takvih umjetničkih djela. Za taj preobražaj bio je neophodan pomak u definiciji kulturnog kapitala: “kulturni kapital” prestao je biti kultura kao cjelina, i počeo je označavati reproduktivnu moć pojedinog umjetničkog djela (mogućnost da samo kapitaliziramo i investiramo u pojedino umjetničko djelo). Obratimo pažnju da ovdje ta “reproduktivna” (moć) implicira logiku kloniranja osnovnog, polaznog entiteta. Upravo pomak od kulturne cjeline ka pojedinom umjetničkom djelu zahtijeva oblikovanje egzaktno genealogije svakog pojedinog umjetničkog djela, koje na taj način može reprezentirati veću kulturnu cjelinu. Umjetničko se djelo tako pretvorilo u “šablonu za kontinuiranu produkciju umjetničkih djela specifičnog tipa.”

Važno je da precizno uočimo taj djelotvorni konceptualni obrat, kojeg danas možemo razumjeti i kao nadasve preciznu konceptualnu logiku koja je na djelu u prvom kapitalističkom umjetničkom svijetu. Ta konceptualna logika djeluje posve neprimjetno i otud posve prirodno u okruženju Institucije suvremene globalne umjetnosti. Naime, sve mnogobrojne investicije i artikulacije moraju ostaviti dojam da su rezultat prirodnih odlika umjetničkog djela. Ako pojedino umjetničko djelo koje je proizvod Imperija želi postati dio umjetničkog tržišta, ono si mora ne samo “pribaviti” primjerenu šablonu kao sredstvo (re)produkcije, nego mora dobiti i potporu teorijsko-kritičkog i interpretativnog “stroja” koji će unikatnom stilu umjetničkog rada i njegovom estetskom uzorku priskrbiti genealošku i historijsku moć. Niti jednog trenutka ne smijemo zaboraviti važnost tog teorijsko-kritičkog “stroja” koji opsesivno proizvodi svoje interpretacije u pozadini rada, uključenog u umjetničko tržište. Iako mi je odvratno upozoravati na takozvane “gole činjenice”, uvijek je iznova važno naglasiti supstancijalnu prepletenost teorije i kritičkog diskursa, i to ne samo suvremenog, nego još i više akademskog pisanja i interpretiranja, koje mnogobrojnim katalogizacijama, taksonomijama i nezaustavljivom hiperprodukcijom knjiga neprestano servisira aparat civilizacijskog srodstva. Konačni rezultat toga jeste posebna suovisnost novca, institucija i kritičkih/teorijskih

tekstova o suvremenoj umjetnosti, koji danas više nego bilo tko otvoreno nastupaju u svjetskoj javnosti kao “civilizacijsko srodstvo”. Zar se to civilizacijsko srodstvo 2003. godine nije prenijelo na cjelokupno političko i društveno područje prvog kapitalističkoga svijeta, kada su se “alijanse” oblikovale u stilu “mi, civilizirani” protiv svih drugih, koji su, dakako, “barbari”?

Ovdje moramo još jednom upozoriti do koje mjere je u prvom kapitalističkom svijetu bilo potrebno pokrenuti konceptualni aparat koji bi vrijednost umjetničkih djela legitimizirao kao “prirodnu”. U prvom kapitalističkom svijetu takvi konceptualni pomaci funkcioniraju već desetljećima, omogućavajući nastanak, procvat i pažljivu selekciju umjetnika, produkciju i ulaganja na umjetničkoj burzi. Takva je diferencijacija omogućila redefiniciju kulturnog konteksta kao i definiranje nove historijske i umjetničke ostavštine. Kao posljedica toga, danas se čini kao da je sve tu bilo oduvijek, bez ikakvih umjetnih procesa i zahvata.

Na primjer, novu mladu britansku umjetničku scenu (YBA = Young British Art) možemo promatrati upravo u svjetlu takvog razvoja. Ili, preciznije, taj je pomak sinegdohičan u značenju koje tom izrazu daje SARAH FRANKLIN, jer je u pitanju supstancija koja može postati šablona za cijeli suvremeni nacionalni tip produkcije, kao što je bio slučaj i s novom švicarskom umjetničkom scenom u prošlom desetljeću. Oslanjajući se na važne tvrdnje FRANKLINOVE, novu mladu britansku umjetnost (DAMIEN HIRST i drugi) posve precizno možemo razumjeti ne samo kao kulturno-tehnološki asemblaž, nego skoro kao novu “vrstu” ili “pasmину”. Njezin je ustroj, upotrijebimo li rječnik koji FRANKLIN koristi u slučaju ovce DOLLY, diskurzivna formacija, a njezin stil izraz kapaciteta tržišta-investicija-umjetničkih institucija. Referenca na “pasmину” otud ne treba čuditi, jer je uzgoj “pasmine” zapravo britanski izum; možda je sad samo došlo vrijeme da taj model koristimo obrnutim redosljedom, da ga izvana projiciramo na izvor.

Važno je istaknuti dvije stvari: prvo, da kapitalizam osigurava pozadinu i teren za pojavu razmještenih – raspršenih – kontingentnih političkih, umjetničkih subjektiviteta i umjetničkih djela, i drugo, da takva analiza razotkriva upravo važnost zahtjeva za ponovnom repolitizacijom gospodarstva i onoga što nas tu zanima, umjetničkog tržišta. Prividna depolitizacija gospodarstva i posljedična depolitizacija zapadnog umjetničkog tržišta u tijes-

noj su vezi s načinom na koji se oblikuje i djeluje ono što zovem “bratstvom” novca, institucija i kritičkih/teorijskih tekstova, koje danas više nego ikad nastupa kao “civilizacijsko srodstvo”. U prvom kapitalističkom svijetu depolitizacija maskira upravo logiku profita, koja natkriljuje sve a ponajviše intelektualne “ciljeve”, dok u drugom i trećem svijetu onemogućava stvaranje i prepoznavanje politički relevantnih autonomnih oblika produkcije i distribucije.

Koji će oblik isključivanja/uključivanja prevladati u određenoj konfiguraciji, ovisi o kontingentnim borbama za prevlast. Ne namjeravam se poigravati s mogućnošću beskonačne zamjene značenja unutar istog temeljnog polja (ne)mogućnosti, nego prije svega želim tematizirati različita strukturna načela te (ne)mogućnosti.

Pogledajmo što se zbiva s takozvanim novim globalnim izložbenim projektima koji uključuju i umjetnike iz drugog i trećeg svijeta, ili se u cijelosti priređuju upravo zbog njih. U novim smjerovima što ih takvi projekti otvaraju možemo vidjeti ne samo konceptualni, nego osobito tehnološki pomak. Prvo, oni raskidaju s tradicionalnom genealoškom šablonom, i drugo, aktiviraju novu vrstu asemblaža, koja je djelotvorno “reprogramirana” u vremenu i prostoru. Pritom je najvažnije da se pri organiziranju izložbi koje donose dobit trećem ili drugom svijetu, koristi takozvana tehnika prijenosa. Uključenje u teritorij Imperija kao jedinu vrijednost umjetnine ispostavlja njezinu moć da svjedoči o uspješnom modelu primjene. Umjetničko djelo koje dolazi iz trećeg ili drugog svijeta je, baš kao i DOLLY, “živi dokaz” da je tehnika prijenosa izvanredno uspješna. U slučaju globalne umjetnosti koja dolazi iz svijeta izvan granica Imperija, nisu dragocjene ni njezina autentičnost niti njezina sposobnost autogeneracije. Važno je samo potvrditi prijenos umjetnine u drugi kontekst, a uspije li odoliti i vremenu, bit će to samo još jedan dokaz viabilnosti u novom kontekstu. Prijenos je izvor novog globalnog kulturnog kapitala – ili da parafraziramo FRANKLINOVU: “Prijenos je sredstvo za ispunjenje poduzetničkog plana o proizvodnji kulturnog bogatstva u obliku kulturnih reaktora.”

To je rezultat tehnologije prijenosa: umjetnička djela koja dolaze iz trećeg i drugog svijeta odvojena su od izvora svoje prvobitne konceptualne/unutarkontekstualne vrijednosti; tu su samo zato da potvrde uspješnost tehnike prijenosa. Rezultat toga jeste drugačija genealogija, “poduzetnička genealogija”, čija je viabil-

nost prilagođena umjetninama iz trećeg svijeta i koja za posljedicu ima raskid sa svim dosadašnjim genealoško-rodoslovnim sistemima. Izraz što ga je neka umjetnina razvila u trećem ili drugom svijetu, kao i njezina sposobnost da generira nove ideje i koncepte, postaju posve beznačajne, jedino što vrijedi jest prijenos. Poduzetnička genealogija, kao svojevrsna genealoška “brza hrana” (koja je i parafraza McDonald’sova *fast food* univerzuma), redizajnira, da opet parafraziramo FRANKLINOVU, nove fleksibilne subjekte i oslobađa ih specifičnih kulturnih konteksta. Zbog toga ti subjekti “stječu novu promiskuitetnost, postaju predmeti miješanja i ponovnog kombiniranja”.

Zbog klonirajuće prirode tehnike apstraktnog prijenosa u novoj paradigmi, umjetničko djelo svjedoči i o tome da se uspješno odvojilo od “buke” svog nastanka. Nitko ne može ni pretpostaviti do kakvih uspješnih ili neuspješnih rješenja bismo došli ako bismo “buku” i “političko preispitivanje različitih koncepata” trećeg i drugog svijeta istinski pustili u blizinu Imperija ili u sam Imperij. Kad bi te izložbe prenosile i siromaštvo, društvene odnose i moguće intelektualne implikacije što su ih ta djela imala u svom izvornom kontekstu (odnosno, kad bi te izložbe prenosile i svu “buku” specifičnog konteksta), bio bi to politički nadasve zahtjevan i iznimno skup, dakle općenito veoma nepoželjan pot-hvat. Apstraktni i ispražnjen prijenos otklanja taj rizik, stvarajući repliku djela sa željenim odlikama. Zato je posve prirodno da se djela iz trećeg i drugog svijeta danas izlažu u ispražnjenim i dezinficiranim bijelim modernističkim izložbenim kockama (u engleskom originalu *white cube*). Sjetimo se opet Documente 11 iz 2002. godine. Zar jedna od glavnih zamjerki Documenti 11 nije glasila: izložba bi bila mnogo bolja, da sva ta djela nisu izložena u apstraktnim modernističkim kockama. Moj odgovor veoma je precizan: upravo modernističke kocke predstavljaju eksteriorizaciju unutrašnje, nevidljive apstraktne logike koja pokreće stroj poduzetničke genealogije. Bez imalo sarkazma mogu kazati: upravo te bijele sobe materijaliziraju najdublji ideološki antagonizam koji se krije u projektima ove vrste.

Sa stajališta genealogije, tehnika prijenosa izvodi obrat za devedeset stupnjeva, jer “izvor” više nije element važnosti genealoške linije. U srži takvog novog internacionalizma leži ono što je SARAH FRANKLIN prvobitno zapisala u vezi s ovcom DOLLY, a što ću ovdje reprogramirati s idejom o globalnoj kulturnoj situaciji:

“tehnika koja zaobilazi konceptualni i umjetnički potencijal umjetničkog djela u njegovoj specifičnosti”. Globalna, potrebama izložbe prilagođena “poduzetnička genealogija” djeluje upravo kao kloniranje na području nove biotehnologije. Unutar novih epistemoloških koordinata globalne umjetnosti, kod umjetničkog djela koje dolazi iz trećeg ili drugog svijeta – kao i kod ovce DOLLY – “uopće nije važno znati što ono predstavlja (što ono jest), već što nam ono omogućava”. DOLLY je iščezavajući posrednik koji je danas, nakon što je uginula 2003. godine, više nego ikad ikona tog iščezavajućeg posredništva. Isto vrijedi i za umjetnička djela iz država trećeg i drugog svijeta.

Za globalne izložbe koje predstavljaju djela iz trećeg i drugog svijeta, važan je proces zgušnjavanja genealoškog vremena koje pruža ispražnjenu, sanitetsku čistoću koju treba održavati unedogled. Te su izložbe uvele u praksu uzorak novog oblika genealogije, koji “ukida konvencionalno genealoško vrijeme, poredak i vertikalnost”. Tu imamo posla s “prebrzom historizacijom”, kako je to jednim drugim povodom kazao ŽIŽEK, koja svojim napadom na totalnost društvenih odnosa briše tragove formiranja vlastite (ne)mogućnosti.

Ovdje ću pokušati zaoštriti politiku reprodukcije (kao u slučaju nastanka DOLLY) u globalnom kulturnom kontekstu, koja za posljedicu ima poduzetničku genealogiju i procese slične kloniranju. Taj specifični tip kloniranja, u cijelosti povezan s tehnologijom, omogućava kapitalu da odstrani supstanciju iz umjetničkog djela. To utječe na cijelu ideju srodstva i poduzetništva. Na djelu je proces eksproprijacije, razvlaštenja, koji razlike smješta u izrazito drugačije konstelacije, odnose ovisnosti i utjecaje. U odnosu prema trećem i drugom svijetu razlike su vidljive još samo kroz odnose poduzetništva i podesnosti. Te izložbe imaju svoje vlasnike, umjetnička djela imaju svoje robne marke! U knjizi *Modest Witness @ Second Millennium*, HARAWAY opisuje učinak kloniranja upravo u smislu uspostave novog srodstva. To srodstvo ona opisuje kao “pitanje taksonomije, kategorizacije i prirodnog statusa umjetnih entiteta”. Jer, što su drugo umjetnička djela iz trećeg ili drugog svijeta nego napola klonirani umjetni entiteti, sada podvrgnuti procesu brze prisilne naturalizacije u kontekstu jedinog “prirodnog i civiliziranog” prvog svijeta? Tu je važno razumjeti logiku procesa. Oslonimo li se na hegelovsku terminologiju, možemo kazati da je radikalno kontingentna borba za hege-

moniju djelotvorna samo u mjeri u kojoj potire vlastitu radikalno kontingentnu prirodu, podvrgavajući je procesu naturalizacije.

PO DONNI HARAWAY, marka postaje neka vrsta hiperznaka. “Roditeljsko poduzeće”, koje je u našem slučaju brižljivo osmišljeni globalni izložbeni projekt, povezuje robne marke i zaštitne znakove. Kako ističe HARAWAY (a na što se poziva i FRANKLIN), te robne rodne linije – a isto vrijedi i za umjetnička djela iz trećeg i drugog svijeta – predstavljaju drugačiju vrstu supstancijalnih veza, srodstva i genealogije, uspostavljajući se samo kroz zaštitni znak ili robnu marku kao svoje obilježje. Dakle, možemo reći da takve izložbe obilježavaju drugačije raspoređivanje odnosa: nastaju i razmnožavaju se u kontekstu smrtonosnog utjecaja korporacijske tehnološkosti, koja radikalno definira, oblikuje i artikulira sve što razumijevamo kao globalnu kulturu.

Iz toga zaključujem sljedeće:

Možemo reći da sve te izložbe imaju više očeva (a ne jednu majku, kakvu je bilo moguće identificirati u slučaju DOLLY), odnosno vlasnike koji stvaraju robne marke. Specifično označavanje sada se odvija dodjeljivanjem marke koja uspostavlja novi vlasnički odnos. Taj odnos moguće je razumjeti kao zaštitu kapitalističkih vlasničkih prava, što sve češće vodi u privatizaciju različitih javnih projekata, izložbi, itd. Svi ti vlasnici, te nove očinske figure koje se od javnosti skrivaju s pomoću prividno neosobnih i neutralnih načela, postali su u privatnim razgovorima predmet nemilosrdne kritike koja ih razotkriva kao nove diktatore koji žele zadržati apsolutno pravo odlučivanja.

Kako je napisala EWA PLONOWSKA ZIAREK, tim izložbama nedostaje strpljiva dokumentarna genealoška kritika; umjesto toga dobivamo prazne i dosadne dokumentarce. Ta je razlika ključna. Kod prazne (evakuirane) dokumentarne prezentacije čini se da je slobodu moguće razumjeti kao prenosivu (lako prenosivu) svojini ili naprosto kao atribut subjekta.⁶⁷ Neophodno je preokrenuti optiku: “slobodu” moramo promišljati kao situiranu, pozicioniranu političku praksu (situirano, svrstano znanje, kako kaže HARAWAY), koja bi možda mogla ostvariti zasad još uvijek nepredočive oblike postojanja.

⁶⁷ Vidi Ewa Plonowska Ziarek, *An Ethics of Dissensus, Postmodernity, Feminism and the Politics of Radical Democracy*, Stanford University Press, Stanford, 2001.

Taj oblik prebrze historizacije možemo usporediti s uvijek novim procesima kanibalizacije. O kakvoj je kanibalizaciji tu riječ? O obliku parazitiranja i kolonizacije svih svjetova koji su izvan prvoga svijeta, koji na kraju napada i samog sebe. Naime, važno je znati da kapitalizam ne priznaje svetinje i da je kanibalizacija unutrašnjih granica, koje postaju izvanjske, jedan od školskih poučaka kapitalističkog razvoja. Prebrza historizacija danas ima oblik skoro ludičke narativizacije. To osobito vrijedi za izložbe koje predstavljaju tehnološke i znanstvene modele, i spektakularni razvoj Zapada. Takve izložbe na gotovo bolno prirodan način povezuju tehnološke invencije i znanstvena otkrića kao i tehnološke novosti na području umjetnosti i kulture. Čini se kao da sve to postoji već stoljećima. Tako je virtualna stvarnost *in nuce* čekala već u renesansi, ako ne još i otprije. Rezultat su izvanredno blistava i moćna civilizacija i znanost (i jasno je da tu za treći i drugi svijet, u takvom kontekstu, naprosto nema mjesta!) Iz toga slijedi da ćemo se za tu "civilizaciju", bude li potrebno, i to uvijek ponavljam, boriti do posljednjeg čovjeka. Takva kanibalizacija se lijepo daje vidjeti u New Tate Modern, glavnoj instituciji moderne umjetnosti u Londonu, gdje su umjetnička djela procesom ubrzane historizacije predstavljena još samo kao robne marke. Zato je takozvana društveno-politička umjetnost u tom suvremenom muzeju/galeriji izložena još samo kao dekoracija u *jednoj sobi*; ona skoro da izgleda kao puka zabluda historije, koja je sada predstavljena kao historijski teatar u novoj ahistorijskoj umjetničkoj i kulturnoj stvarnosti globalnog svijeta.

U određenim specifičnim društvenim okolnostima robne razmjene i globalnog ekonomskog tržišta, apstrahiranje je postalo neposredna odlika istinskog društvenog života i načina na koji se konkretni pojedinci ponašaju i stupaju u odnose sa svojom sudbinom i društvenim okruženjem.

Štoviše, tvrdim da takva vrsta apstrakcije (ili pražnjenja) znači raskid s fantazmatskim scenarijem libidinalnih nagona i da je usklađena s procesom potpune dezinkorporacije. Naime, taj proces možemo povezati s tezom CLAUDA LEFORTA o dezinkorporaciji moći u demokratskim režimima. Između njih možemo povući paralelu. Upravo nam teza o dezinkorporaciji *onemogućava* da iznova preresemo ulogu fantazme i libidinalnih investicija koje se u demokratskoj politici nalaze u temeljima hegemonijskih tvorbi. Teza o dezinkorporaciji moći ostavlja vrlo malo prostora

za alternativnu raspravu o tijelu i radikalnoj demokraciji. Isto možemo reći, kako ističe ZIAREK, i za zastarjelu pretpostavku prema kojoj bi istinsko (liberalno!) demokratsko državljanstvo moralo biti apstrahirano od spolne razlike. Zašto? Zato jer se minimum dezidentifikacije nalazi već u načinu djelovanja same institucije vlasti. Pri pretresanju problematike libidinalne ekonomije i nesvjesnih učinaka vlasti nije dovoljno samo kritički reflektirati izvanjske odnose institucije vlasti, nego se moramo prihvatiti i neprestanog analitičkog rada koji bi omogućio deaktiviranje fantazmatskih scenarija institucije vlasti i njezinog odnosa prema društvu i politici.

Prisiljena sam ustvrditi da put za prekoračenje temeljne fantazme u alternativnoj raspravi o tijelu i demokraciji ne pruža dezinkorporacija, nego inkarnacija, ne rastjelovljenje, nego utjelovljenje: prekoračenje temeljne fantazme u mesu i krvi! Otuda je danas nužna upravo analiza prekoračenja rasnih, spolnih i klasnih fantazmi unutar fantazmatskih scenarija vlasti i njezinih kulturno-umjetničkih i ekonomskih institucija.

Ovdje ću si dopustiti važnu (i za pozornog čitaoca očiglednu) digresiju i sintetizirati jednu historiju, koju je komentirala EWA P_ONOWSKA ZIAREK pozivajući se na JULIJU KRISTEVU, jer su dileme feminizma slične dilemama liberalne demokracije. Prva feministička generacija bila je određena logikom identifikacije s vrijednostima demokratske države: univerzalna jednakost i slobode, proširenje prava muškaraca na žene i osiguranje jednakog pristupa vlasti, kojeg su u kontekstu zapadne demokracije prvobitno imali samo muškarci. U političkom programu prvog feminističkog vala spolna je razlika bila nešto negativno, nešto što u liberalnoj demokraciji nije ni imalo historiju. U drugom valu, koji je radikalno obilježio i nekadašnji jugoslavenski prostor (prvi val smo propustili zbog socijalističke totalitarne vizije jednakopravnosti), spolna je razlika, baš kao i ženski identitet, dobila društveno-kulturnu potvrdu. Feminizam razlike koji se pojavio usporedno sa svibanjskim zbivanjima 1968. godine, u slovenskom prostoru nije zaživio. On će postati aktualan tek 1986. godine u kontekstu ljubljanske supkulturne scene (obrat s brojevima tu je od ključne važnosti). Treća feministička generacija našla se u istim paradoksima i dilemama kao i psihoanalitička revizija demokracije: kako dovesti u pitanje apstraktne formalne značajke liberalnog građanstva koje sve partikularnosti delegira u sferu posebnog, a da

feministička teorija pri tom ne završi u sablasnom izjednačavanju vlasti i tijela. Treći val, koji se našao u škripcu poput onog u koji je dospjela i liberalna demokracija, otud je suspendiran između lažne jednakosti utemeljene na apstrakciji razlike i “društvenog ugovora” odvojenog od tijela i spolnosti.

Neprestano relegirajući razlike (spol, rasa, klasa, etnička pripadnost...) u posebnu sferu, demokratski liberalizam podupire pojam apstraktne javnosti i bestjelesnog političkog subjekta. Lišen tijela, rase i spolnosti, taj je subjekt lišen i odgovornosti (ZIAREK). Ključna je pretpostavka ta da trebamo uzeti u obzir radikalizirano razumijevanje spolne razlike, “negativiteta koji je u jezgri spolne razlike”, i koji na jednoj strani, prema ZIAREKOVJ, podriva binarnu opoziciju apstraktnog koncepta liberalnog građanstva, dok se na drugoj protivi odnosno odupire reifikaciji razlika, koje su prepoznate samo kao “neposredovane partikularnosti”.

Vratimo se uspostavljanju civilizacijskog srodstva. U toj artikulaciji teorija ima posebnu funkciju: hegemonijske postupke ona opskrbljuje metodologijom. Između tehnologije pisanja i nakladničke politike moguće je prepoznati dijalektički proces. Naime, teorija i industrija teorijskog pisanja jesu piramidalne konstrukcije pod strogim nadzorom. Za kapitalistički mehanizam od iznimne je važnosti tko i kada može nešto objaviti, štoviše, kome smije pripasti uloga prvog interpretatora. Brojni simpoziji, seminari i forumi organizirani sa svrhom da podupiru svjetske izložbe i globalne kulturne projekte, omogućavaju kruženje jednih te istih teoretičara i kreatora javnog mnijenja i predstavljaju reprodukciju kapitalističkog mehanizma na teorijskoj ravni.

Teorija se u odnosu prema kapitalu razotkriva kao samoobnavljajući hipertekst. Slično kao kod kloniranja, i tu smo svjedoci reprodukcije kapitala u genetičkom modelu. Nakon izvorne akumulacije, kapital u svom elastičnom ili rastegljivom stadiju “prirodno” kruži. Otud ni teorija nije samo nedužan intelektualni napor, nego je dio suvremenog kapitalističkog mehanizma koji istodobno povećava duhovne i ovozemaljske težnje. Oni koji u prvom kapitalističkom svijetu poučavaju i proizvode znanje, raspolažu i

mogućnošću redovitog objavljivanja knjiga unutar sistema sjevernoameričkih univerzitetskih nakladnika (s dislociranim odjelima u Zapadnoj Evropi, ili obratno), i tako imaju oblikovan strukturni pristup tiskarskim i tehničkim oruđima u izdavaštvu.

Na kocki je ono što se smatra za političko i za tehničko. Razlika između tehničkog i političkog postavlja znanje u područje retoritizirane teorije. Na ovom mjestu želim biti vrlo precizna: želim podcrtati mjesto teorije, jer nikako ne smijemo zaboraviti vlastito sudjelovanje u aparatu isključivanja i uključivanja, koji su konstitutivni elementi onoga što razumijevamo kao teoriju/tehnologiju pisanja i nakladničke politike. Nasljeđe je veoma značajno, srodstvo također. Kako kaže DONNA HARAWAY, samo neki “pisci” imaju semiotički status autora nekog teksta, kao što i samo neki glumci i “aktanti” imaju status vlasnika i izumitelja.

Otud pitanje nije samo kako biti spojiv s teorijom ili samo usklađen s teorijskom pozicijom, nego i kako iznova promisliti teoriju kao borbu za nemoguću-moguću emancipaciju.

III.

Gravitacija nula

Temporalizacija vremena i sjećanje

¶ Sporo vrijeme. Brzo vrijeme. Premotavanje vremena. Važno je shvatiti da je vještački konstruirana paradigma vrijeme-prostor izložena neprestanoj reartikulaciji. Isto vrijedi i za telekomunikacije u stvarnom vremenu, koje funkcioniraju apsolutnom brzinom elektromagnetnih valova, omogućavajući lokalnim korisnicima interneta komunikaciju s bilo kojim krajem svijeta, kao da geografske ili prostorne razdaljine ne postoje. Odnos s tehnologijom od ključne je važnosti: tehnologija pruža sve više vremena za sve intenzivnije procese, poput fikcionalizacije stvarnosti i spektralizacije tijela.

Život u doba takozvane fikcionalizacije vremena otud pretpostavlja potrebu za stalnim upozoravanjem da se ovo ili ono odvija u stvarnom vremenu. Vrijeme se fikcionalizira u tolikoj mjeri da gubimo dimenziju stvarnosti vremena.

Da bismo shvatili važnost promjena koje se danas dešavaju u paradigmi prostor-vrijeme, moramo neprestano, takoreći u stvarnom vremenu, opisivati i interpretirati te promjene i istodobno iskusiti nadražaje što ih proizvode različite tehnologije pokretnih i digitalnih slika, poput fotografije, filmske kamere i virtualne stvarnosti.

Za razumijevanje promjena u vremensko-prostornoj paradigmi, promjena koje možemo opisati kao proces u kojem je dimenzija vremena preuzela primat nad prostorom, upotrijebila sam dva vremenska modela i slike što ih je osamdesetih godina GILLES DELEUZE razvio u dvije knjige, *Cinéma 1. L'image-mouvement* (originalno objavljena 1983. godine; u njoj DELEUZE piše o dobu klasičnoga filma: KEATONU, EISENSTEINU itd.), i *Cinéma 2. L'image-temps* (objavljena 1985. godine; u njoj DELEUZE govori o modernom američkom i evropskom filmu: RESNAIS itd.), te sam im pridodala, ili bolje reći, nadredila treći model: virtualnu sliku, koja na odgovarajući način može pojasniti vremenske i prostorne odlike kibernetičkoga prostora.

Dakle, predlažem sljedeću klasifikaciju različitih modela slika vremena iz kojih sam izvukla pojedine odlike vremenskog intervala, odnos prema prostoru i oblike naracije ili reprezentacije koje stvaraju:

- (DELEUZEOVA) slika-pokret interval indirektnog vremena izvanjskost prostora organska forma značenja,
- (DELEUZEOVA) slika-vrijeme interval direktnog vremena pred-prostor serijska forma značenja,
- Virtualna slika interval je stvarno vrijeme ne-prostor sintetička forma značenja.

I dok u oba DELEUZEOVA koncepta još uvijek možemo naći neke elemente prirodnosti u onome što shvaćamo kao psihološku dimenziju osjećaja stvarnosti vremena, u virtualnoj slici sâm interval *jest* stvarno vrijeme. To možemo ilustrirati gledanjem televizije, u čijem desnom gornjem kutu stoji natpis “uživo”. Interval stvarnog vremena prikriva upravo traumatično iskustvo konačnog gubitka vremena i njegovu potpuno vještačku narav, jer se u stvarnom vremenu vrijeme dešava takoreći bez odlaganja.

Stvarno vrijeme nije neposredno vrijeme, nego vrijeme bez intervala u kojem prostor nema nikakvu vrijednost. To znači da u vremenu virtualne slike možemo govoriti o ne-prostoru ili ne-mjestu. Prostor je bio (is)konstruiran i u prošlosti: sjetimo se samo knjige *La production de l'espace* HENRIJA LEFEBVRA. Dakle, i prostor i vrijeme oduvijek su bili konstruirane paradigme. Štoviše, pogledamo li gornju podjelu, primijetit ćemo da je prostor uvijek bio konstruiran *izvan* prostora (kao pred-prostor ili ne-prostor itd.). Dakle, prostor takoreći nikad nije bio utemeljen u samom prostoru. Internet je samo osnažio taj osjećaj, i to upravo stvarnim vremenom, vremenom koje se, poput televizijskog prijenosa, dešava “uživo”. S tim “uživo” internet nas nastoji uvjeriti da nam je (svaki) prostor takoreći pri ruci. Upravo su zato i neki prostori drugog i trećeg svijeta postali nevidljivi. Proizvodnja vremena ima jasne političke posljedice: neke dijelove svijeta lakše je zaboraviti od drugih.

Izvjestačenost (ili neprirodnost) paradigme vremena neposredno utječe na oblikovanje značenja priče i njezinu recepciju. Kod virtualne slike nemamo diferencijaciju i integraciju značenja u nekakvoj organskoj i prirodnoj formi, kao kod slike-pokreta (sjetimo se filmova KEATONA i EISENSTEINA), niti ponovno povezivanje iracionalnih djelića u nizove značenja kao kod slike-vremena (sjetimo se filmova ALAINA RESNAISA): u virtualnoj slici imamo

potpun simulacijski proces. Umjesto organske forme, karakteristične za sliku-pokret, i serijske forme kakva odlikuje sliku-vrijeme, virtualna je slika sintetička i posve artifičijelna. Virtualna se slika sintetizira na kompjuterskom ekranu, takoreći, kroz matematičku računicu.

U virtualnoj slici imamo obrat temeljnog odnosa vremena i prostora kojeg je postulirao DELEUZE: umjesto vremena, prikazanog, shvaćenog i “čitano” kroz prostor, kako ga je u svojim filmskim slikama opisao DELEUZE, prostor u virtualnoj slici čitamo i doživljavamo isključivo kroz vrijeme.

Proizvodnja vremena – kako sam nazvala novi način proizvodnje koji nadomješta stariju, modernističku proizvodnju prostora – jeste proces koji uključuje temporalizaciju vremena. Temporalizacija vremena mijenja se s pomoću tehničkog procesa koji je oblikuje. Pritom možemo utvrditi proces neprestane napetosti između prirode tehničkih oruđa koja omogućavaju posredovanje vremena, i čovjekovog iskustva vremena. Ta se napetost najneposrednije odražava u digitalizaciji temeljnih sistema sjećanja i u digitalizaciji arhiva. Jasno je, kako ističe RICHARD BEARDSWORTH,⁶⁸ da će budući tehnički zahvati u ljudski genom ubrzati evolucijske procese. Oni će postati tako brzi (ako taj izraz još uopće bude adekvatan), da će se sadašnji koncepti historije, nasljeđa, sjećanja i tijela dramatično reorganizirati, te će i razlikovanje onoga što je “ljudsko” i onoga što “nije ljudsko” postati ulog u igri monopola između tehničkih znanosti i kapitala.

Dva kazališna projekta posve precizno artikuliraju paradigmu vremena: *Biomehanika Noordung*, kojeg je 1999. godine izveo teatar Kozmokinetični kabinet Noordung DRAGANA ŽIVADINOVA, i *Camillo-Memo 4.0: kabinet sjećanja, akcija davanja suza*, akcija-performans-instalacija, kojeg je režirao EMIL HRVATIN, u sezoni 1999-2000.

1. TIJELO I BIOMEHANIKA

¶ U videu MARINE GRŽINIĆ i AINE ŠMID *Irwin: Transcentrala – država NSK u času* (1993), teatarski redatelj DRAGAN ŽIVADINOV objavljuje jedan od svojih radova koji je zamišljen kao imaginarni trajektorij za prikazivanje u budućnosti. Na početku, 1993. godine,

⁶⁸ Vidi Richard Beardsworth, *Derrida and The Political*, Routledge, New York & London, 1996.

kada je ŽIVADINOV objašnjavao budući teatarski trajektorij, sve skupa je zvučalo kao mit koji se vremenom treba pretvoriti u stvarnost:

- Dvadesetog travnja 1995. godine u 20 sati u Ljubljani će biti održana premijera.
- Na njoj će igrati dvanaest glumaca, svi iz Ljubljane. Igrat će se WILLIAM SHAKESPEARE.
- Prva repriza će biti održana 2005. godine, dakle deset godina kasnije, s istim glumcima u istom terminu, na istom mjestu, s istim kostimima i scenografijom. Sve će biti jednako, osim glumaca koji će u međuvremenu umrijeti.
- Njih će zamijeniti simboli. Po mizansceni, na mjestima na kojima su živi glumci igrali svoje uloge, bit će postavljeni simboli. Replike umrlih glumica zamijenit će melodija u jednacom vremenskom trajanju.
- Replike umrlih glumaca zamijenit će ritam. Živi glumci glumit će kao da su umrli prisutni.
- Druga repriza će biti 2015. godine. Cijela akcija će se ponoviti. Sve umrle zamijenit će simboli. Treća repriza će biti 2025. godine, a četvrta 2035. godine. Dotad će svi glumci biti mrtvi. Ja ću biti živ a pozornica će biti puna simbola.

Petnaestoga studenog 1999. godine Kozmokinetični kabinet Noordung DRAGANA ŽIVADINOVA izveo je projekt *Biomehanika Noordung*. Projekt je izveden u letjelici za obuku ruskih astronauta IL-76MDK registrarske oznake RA 78770. Događaj se desio nad Moskvom, na visini od 6660 metara; letjelicom je upravljala posada Astronautskog školskog centra "Jurij Gagarin", iz Zvezdanog grada, nedaleko od Moskve. Kozmokinetični kabinet Noordung DRAGANA ŽIVADINOVA izveo je *Biomehaniku Noordung* u nultoj gravitaciji; pritom je istraživao revolucionarne promjene koje se događaju u ljudskom tijelu u bestežinskom stanju. *Biomehanika Noordung* analizirala je suvremeni teatar u odnosu s mnoštvom novih tehnoloških i elektronskih sredstava – ali i nasuprot njima. Istraživanje se odvijalo na sjecištu kazališta, tijela, mobilnosti, subjektivnosti i mehanike, uključujući i općenitije društvene fenomene i njihove stvarnosti, kao i suvremene teorije o fiziološkim promjenama čovjekovog skeleta u nultoj gravitaciji. ŽIVADINOV proučava kinetičke konceptualizacije novih teorija i razmatra pitanja simulacije, simulakruma i kiborga/kibernetike/kibernautata. Središnju ulogu u predstavi *Biomehanika Noordung* preuzima



REPRODUKCIJA BR. 3:

— Teatar Kozmokinetični kabinet Noordung, performans *Biomehanika Noordung*, atraktor: Dragan Živadinov; artefakti: Dunja Zupančič; rekvizita: Staša Zupančič; arhitekt: Andraž Torkar; organizacija i koordinacija: Atol Flight Operations, 1999

suvremena paradigma vrijeme-prostor, kao i problem “subjekta” kao glumca i izvođača u elektronskom dobu. Kod ŽIVADINOVA je glumac postao terminalna, konačna lokacija brojnih mreža, smještena unutar globalnih struktura mreža podataka, u današnji svijet kiberprostora.

U djelu *Terminal Identity*, SCOTT BUKATMAN definira terminalnu kulturu ili kiberprostor kao doba u kojemu je digitalno zamijenjeno taktilnim.⁶⁹ Osim toga on dokazuje (koristeći pojmove JEANA BAUDRILLARDA), da se fizička akcija u terminalnim situacijama – a što je drugo nulta gravitacija? – vraća kao strategija komunikacije koja spaja taktilnu i taktičnu simulaciju.⁷⁰ Vizualno i retoričko prepoznavanje terminalnog prostora priprema subjekt na još neposredniju, tjelesnu upletenost (BUKATMAN). Štoviše, kiberprostor se temelji na kibernetici i fokusira se na njega. TIMOTHY LEARY nas podsjeća: “Riječ kibernetička osoba ili kibernetičar vraća nas prvobitnom značenju riječi ‘pilot’ i osobu, punu povjerenja u sebe, naprosto vraća natrag u petlju”.⁷¹ Dakle, konstrukcija novog kiberprostornog subjekta temelji se na naraciji percepcije, koju prati *kinesis* (BUKATMAN), pilotiranje, mobilno distanciranje, putovanje, gravitiranje.

Upravo je to sažetak razvoja subjekta/glumca kojeg je proizveo proces fiziognomičke rekonstitucije u nultoj gravitaciji DRAGANA ŽIVADINOVA. Slično ŽIVADINOVU, no iz suprotnih razloga, s namjerom da konstruiraju i elektronski prostor kao paradigmu ili matricu otvorenu za razumijevanje, i pisci poput JEANA BAUDRILLARDA i WILLIAMA GIBSONA oslanjaju se na metafore i akcije ljudske percepcije, utemeljene na mobilnosti.

Biomehanika se tiče procesa koji spaja oblike i značenjski povezuje život i mehaniku. Kod biomehanike imamo kretanje i djelovanje sila na tijela. Riječ “biomehanika” ne možemo naći u *Webster’s New World Dictionary*, ali je zato snažno prisutna u ruskoj tradiciji, u cijelom nizu područja, od teatra do fiziologije. U tom

kontekstu mogu ustvrditi da ono što razvijeni “Zapad” povezuje s tehnologijom i transformacijom, dakle s terminologijom genetskog inženjeringa, Rusi poznaju kao biomehaniku. Upravo o biomehanici možemo razmišljati kao o novom umjetničkom genetskom inženjeringu. Primarna domena biomehanike jest fiziologija, tj. znanost koja se bavi funkcijama i vitalnim procesima živih organizama i mehaničkim pokretima. Biomehaniku je prvi istraživao LEONARDO DA VINCI (1452-1519), a danas je uvelike koriste u vojnoj medicini. VSEVOLOD EMILJEVIČ MEJERHOLD (1874-1942), sa svojim idejama o revolucionarnom teatru gdje je teatar shvaćen kao mobilan prostor s konstruktivističkim elementima, uveo je u teatar biomehaničke elemente kao mjesta dramatično izvedenih akcija.

ŽIVADINOV razlikuje tri perioda biomehanike, od kojih svakom pripadaju određene tehnološke sprave, političke reference i tjelesne veze:

1. historijska biomehanika (do početka II. svjetskog rata);
2. teleprezentna biomehanika (počela je s II. svjetskim ratom i bila je, dodajem, povezana s većim razvojem istraživanja na području raketne tehnologije i astronautike);
3. kozmička biomehanika (ustoličena umjetničkim projektom *Biomehanika Noordung* DRAGANA ŽIVADINOVA).

Na historijsku biomehaniku možemo gledati kao na razdoblje optičkih tehnologija. Najznačajniji medij je radio, a tijelo glumca koji sudjeluje u historijskim biomehaničkim predstavama, jeste tijelo akrobate. U teleprezentnoj biomehanici glavni je aparat televizija i zato nije teško vidjeti veze s našim dobom elektronskih tehnologija i slika. Akter se iz akrobate preobrazio u eksperimentalno tijelo – mogući primjeri, upravo ovim redom, jesu: CINDY SHERMAN iz SAD, skupina Dumb Type iz Japana, STELARC iz Australije i ORLAN iz Kanade. U slučaju CINDY SHERMAN tijelo je ekran kojeg ona koristi za sve vrste promjena, za potpunu maskaradu identiteta. Glumac skupine Dumb Type nije kazališni lik, nego lik iz života – s obzirom da je vođa skupine Dumb Type HIV pozitivan, bio je AIDS bomba: rezervoar virusa. On je bio prijenosnik virusa i potencijalni AIDS bolesnik koji nas je neprestano podsjećao na svoju potencijalnost, da bi njegovom smrću i njegova bolest konačno postala stvarnost. STELARC je potencijalni kiborg (internetski manipulirani mišići), dok je ORLAN, na drugoj strani, predzadnji stadij kiborga, moderni Frankenstein, osoba

69 Vidi Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham & London, 1993.

70 Vidi Jean Baudrillard, *Simulations*, Semiotext (e), New York, 1983, str. 124.

71 Timothy Leary, “The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot”, u Larry McCaffery, ur., *Storming the Reality Studio*, Duke University Press, Durham & London, 1992, str. 252.

koja više razmišlja o kozmetici (njeni projekti se sastoje od uživo predstavljenih kozmetičkih operacija na vlastitom tijelu), nego o kozmosu.

Kompjuter, ta “inteligentna televizija” (ŽIVADINOV), vodi nas ka trećem stupnju. Kozmička biomehanika implicira politiku digitalnog stroja. To je put od linearnosti glave koja govori (*talking head*), karakteristične za televiziju, do trodimenzionalnog oblika života u nultoj gravitaciji. Činjenica da nam je prepuštena mogućnost da s pomoću kompjutera i interneta u trenutku dođemo do svakog kutka na zemlji i da nas pritom ograničava samo brzina naših modema, sve to dakle izaziva lažan osjećaj da nam je svaki prostor nadohvat ruke i da pristup njemu ovisi samo o našem vremenu. Danas se čini da je pristup svakom kutku na zemlji samo pitanje vremena, stvarnog vremena modemske veze. Zato neki krajevi i teritoriji, poput istočne Evrope i Afrike, lako nestaju. Projekt ŽIVADINOVA otud možemo razumjeti i kao radikalnu artikulaciju pozicije u kojoj smo svjedoci nestanka određenog prostora kroz vrijeme. Ako su neki prostori potpuno nestali, izbrisani su iz našeg vidnog polja kao što se desilo Istočnoj Evropi s njezinom specifičnom historijom, i tako dobili “nultu” dimenziju, radikalna reartikulacija tog stanja moguća je samo udvajanjem te nulte pozicije (takoreći njezinom dvostrukom negacijom): lansiranjem te “nule” u nultu gravitaciju!

U predstavi *Biomehanika Noordung* važna je i znanost o gibanju i djelovanju sila na tijela. U tom projektu imamo različita tijela u usporednim svjetovima. Fizička tijela, seksualna tijela, socijalna tijela, medijska tijela, politička tijela. Svaki teritorij proizvodi granično tijelo. U kozmičkoj biomehanici promjena se pomiče i od mišića ka skeletu. To je jasno pokazao ruski astronaut KRIKALJOV koji je u svemiru, u uvjetima nulte gravitacije živio duže od godinu dana: prema riječima ŽIVADINOVA, nulta gravitacija promijenila je KRIKALJOVLJEVE kosti i strukturu skeleta. U nultoj gravitaciji se od pitanja psihodinamike, usmjeravamo ka prostornim vektorima. Zato ŽIVADINOV govori o vektoru KRIKALJOVA.

U ambijentu nulte gravitacije *Biomehanike Noordung* tijelo ima mogućnost preobražaja. Umjesto da govorimo o pukoj biomehanici, o tijelima moramo razmišljati kao o vektorima. Vektori su nositelji. Masa, brzina i ubrzanje karakteristične su vektorske veličine: odlikuju ih smjer, pravac i količina. Svaki organizam koji uzrokuje ili prenosi bolest također je vektor. Tijelo u nultoj gravi-

taciji počinje funkcionirati kao vektor; tijelo preuzima apsolutnu količinu intenziteta. Preobražaj skeleta glumca jest preobražaj biomehanike; koštana srž služi kao hrana ili gnojivo. Te promjene opisuju algoritmi. Algoritam je poseban način rješavanja matematičkog problema određene vrste, kao što bi život naprosto mogao biti jednostavan kompjuterski program (softverska igrica) i poseban algoritam.

Akteri u kozmičkoj biomehanici su vektori.

Pojam tijela, koji razvijam unutar kiberprostorne subjektivnosti, nije naprosto samo još jedan od mogućih reprezentacijskih imperativa prikaza tijela u vremenu u kojem živimo i koji će na kraju te priče rezultirati “posrnućem” tijela unutar hiperrealne domene simulacije. To je koncept pregovaranja između raznih registara: prirodnim svijetom, projiciranom subjektivnošću u vezama čovjek/stroj itd. Takav koncept tijela u kiberprostoru, iznova čitan kroz filozofiju MERLEAU-PONTYJA,⁷² vraća se freudovskoj epistemologiji “tijela koje misli” (DAVID-MENARD⁷³), koje ne samo da ne može priznati dualizam uma i tijela, nego i ustrajava na tajanstvenoj tjelesnoj i reprezentacijskoj dinamici onkraj granica svake pojedine teorije.

Težina vuče sva tijela na površini Zemlje prema središtu Zemlje, dok je u nultoj gravitaciji sila uzajamnog privlačenja dvije ili više masa jednaka nuli. U tom stanju su, recimo, Zemljini umjetni sateliti – objekti umjetno postavljeni u Zemljinu orbitu – i astronauti, kao i svi objekti u svemirskom brodu. Tijela se pod utjecajem rotirajuće centrifugalne sile odmiču od centra rotacije. Tijela i objekti u svemirskom brodu, od čestice prašine do kapljice vode, nemaju težinu. Tekućine se također ne prelijevaju; to može biti problem kad su u pitanju uriniranje ili gorivo svemirskog broda. Nevjerojatno, no 1966. godine izjava da istraživanje i življenje u nultoj gravitaciji nemaju nikakve psihološke niti biološke učinke na ljudsko tijelo, bila je sasvim uobičajena.

Ako razmišljamo o teatru kao o simboličkom prostoru (u kojem glumac predstavlja) i o predstavi kao o procesu koji stoji u vezi sa stvarnošću (pri čemu glumac artikulira vlastitu neposre-

72 Vidi Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge & Keagan Paul, London, 1962, str. 106 i 187.

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

dovanu stvarnost), tada je Noordungov glumac, preobražen u astronauta/vektora, realno kazališta i predstave. Jer realno, nedjeljivi ostatak, koji se opire svojoj refleksivnoj idealizaciji, nije “nekakvo izvanjsko sjeme koje ne može progutati, pounutriti, nikakva idealizacija, simbolizacija, nego iracionalnost, takoreći ludost upravo temeljne geste idealizacije/simbolizacije” (ŽIŽEK). Glumac u nultoj gravitaciji *Biomehanike Noordung* jest takoreći *inkarnacija ludosti* upravo temeljne geste teatarske simbolizacije.

Na početku, 1999. godine, *Biomehanika Noordung* bila je stvarnost, da bi se vremenom pretvorila u mit!

2. TIJELO, SJEĆANJE I VRIJEME

¶ *Camillo-Memo 4.o: kabinet sjećanja, akcija davanja suza* hibridni je performans, *tableau vivant* ili naprosto kazališna predstava za jednog posjetioca/korisnika/učesnika u vremenu. *Kabinet sjećanja* ima izvor u zamislama talijanskog renesansnog majstora umijeća sjećanja GIULIA CAMILLA (1480-1544): njegovim se imenom u našem dobu fluidne tjelesne sinkroničnosti ponovno ovjerava značaj ideje sjećanja. U *Kabinetu sjećanja* posjetilac/učesnik/donositelj sjećanja može ući u tri kabineta: u kabinet za individualno sjećanje, u kabinet za kolektivno sjećanje, a ako niti jedan od njih ne funkcionira, učesnika se poziva da uđe u kabinet fiziološkog sjećanja.



REPRODUKCIJA BR.4:

— Emil Hrvatin, *Camillo-Memo 4.o: kabinet sjećanja, akcija davanja suza*, akcija-performans-instalacija, 1999-2000; *kabinet individualnog sjećanja*

U kabinetu individualnog sjećanja na nebesko plavoj, sate-
nom obloženoj sobi/kutiji (1 x 1,2 x 2 m) postavljeno je samo jedno
ogledalo koje visi na zidu nasuprot ulaznih vrata. Kada jedan od
učesnika izrazi želju da sudjeluje u akciji, vrata kutije se zatvara-
ju. Učesnik u kutiji može ostati sam koliko god želi. Sjećanja što
ih učesnik tu prikupi su najdragocjeniji; za njih će biti nagrađen
zlatnim certifikatom. Opravdano se pitate: kako možemo znati da
je prikupljanje sjećanja bilo uspješno? HRVATIN je konstruirao
spravu, posebnu vrstu naočala s posebnim staklima: epruvetama
u obliku izvrnutih piramida koje hvataju suze iz očiju učesnika.
Ako je davanje suza bilo uspješno, učesnik dobiva (zlatni)
certifikat.

Akt reinvincije sjećanja stoji u vezi s plakanjem i tjelesnom
tekućinom. Učesnik mora plaćem dokazati da zna uspješno pri-
zvati sjećanja! Davanje suza što ih je posjetilac kabineta individu-
alnog sjećanja skupio u naočalama/piramidalnim epruvetama,
nagrađuje se zlatnim certifikatom. Nagrada potvrđuje uspješno
prizivanje sjećanja bez proteze, jer u nebeskoplavoj kutiji posjeti-
lac nema nikakve pomoći. Za olakšanje procesa sjećanja dozvolje-
no mu je koristiti samo ogledalo, možda zato da si duboko pogle-
da u oči i u imaginaciju.



REPRODUKCIJA BR.5

— Emil Hrvatin, *Camillo-Memo 4.o: kabinet sjećanja, akcija davanja suza,*
akcija-performans-instalacija, 1999-2000; kabinet kolektivnog sjećanja

Ako nismo uspjeli izmamiti suze u kabinetu individualnog sjećanja, možemo zatražiti dozvolu za ulazak u kabinet kolektivnog sjećanja. Kako kaže HRVATIN, kabinet kolektivnog sjećanja razlikuje se od slučaja do slučaja, od zajednice do zajednice, jer se kolektivno sjećanje uvijek priziva izvana. Kolektivno sjećanje zahtijeva patos, ikone, ambleme, znake u vremenu i prostoru. U tom kabinetu kolektivno sjećanje dobivamo s pomoću televizijskih i filmskih slika. A tko tu razliku između individualnog i kolektivnog sjećanja može bolje izraziti od Istočnih Evropljana? Oni imaju bogatu historiju pretjeranih uprizorenja kolektivnog duha: socijalističke parade, velike masovne komemoracije, prisilni osjećaji tuge (ili možda ne?) nakon smrti nekog diktatora. U domeni kolektivnog sjećanja, filmske i televizijske slike izazivaju najrazličitija osjećanja: sentimentalna, tragična, ponesena, vesela i žalosna. Posjetilac tog kabineta s dodiranjem televizijskog ekrana, odabire između različitih ikona, amblema, priča iz kolektivnog sjećanja:

- × Nogometna utakmica između Njemačke i Hrvatske, u kojoj je Hrvatska pobijedila 3:0
 - × Egzodus iz Vukovara, rat u Hrvatskoj (1992-1994)
 - × Egzodus iz Srebrenice, rat u Bosni i Hercegovini (1992-1996)
 - × Titova smrt, 1980
- I tako dalje.

Kolektivna su sjećanja oblici masturbiranja s protezom. Učesnik ulazi u kabinet kolektivnog sjećanja, vrata se zatvaraju i on pokušava dobiti srebrni certifikat.



REPRODUKCIJA BR.6:

— Emil Hrvatini, *Camillo-Memo 4.o: kabinet sjećanja, akcija davanja suza, akcija-performans-instalacija, 1999-2000; kabinet fiziološkog sjećanja*

Ako mu ni to ne pođe za rukom, čeka ga kabinet čistilište: kabinet fiziološkog sjećanja. Tu je HRVATIN pripremio pouzdan način kako od posjetioca izmamiti suze: nježno trljanje nosa crvenim lukom najbolje će vas uskladiti s vlastitim sjećanjima. I sjećanja kao fiziološki čin, dobivena u kabinetu fiziološkoga sjećanja, bivaju nagrađena, ali, naravno samo s potvrdom u sudjelovanju – posve bezvrijednim papirom.

Tri kabineta možemo shvatiti kao tri stupnja sjećanja i temporalizacije: kabinet fiziološkog sjećanja predstavlja čistilište, ali pakao ipak nije kabinet kolektivnog sjećanja, jer kolektivne slike ipak nisu tako nepodnošljive. Pravi inferno predstavlja kabinet individualnog sjećanja. U samoći je teško izaći na kraj s vlastitim sjećanjem. Komad crnog luka jednak je blagoslov kao i šamar – dozvoljava nam da se probudimo u stvarnosti bola (ili možda užitka, tko zna?), koja će nam pomoći da znatno lakše pobijedimo užas svojih najskrivenijih sjećanja.

Svaki je kabinet specifična matrica vremena, a ne arhiv. Kabinet individualnog i kolektivnog sjećanja proizvode iskustvo pri-vremene uhvaćenosti u vremenu. U kabinetu individualnog sjećanja ta se uhvaćenost pokazuje kao produžetak vremena. Vrijeme doživljavamo kao duboko putovanje u svoje tijelo, kao zrcaljenje nas samih, uranjanje u vlastito sopstvo. U kabinetu kolektivnog sjećanja vrijeme je proces zgušnjavanja. Sva sjećanja treba zgusnuti, provjeriti, očistiti i istisnuti kao videosliku, projekciju situacije, projekciju tanke ploške već posredovane historije. U fiziološkom prostoru vrijeme je čista dinamička akcija, trljanje. U sva tri kabineta pitanje prostora nadomješta vrijeme: sjećanje kao proces razrastanja različitih vremenskih zona, mješavina stvarnog prostora i toka informacija.

Vrijeme ekspozicije, aura i telerobotika⁷⁴

¶ U ovom ću se poglavljju pozabaviti odnosom između vremena osvjetljenja (ekspozicije) i fotografske aure u kontekstu internet-ske telerobotike. Razmotrit ću estetski, politički, umjetnički i epistemološki naboj tehnološkog prijelaza od dugotrajnog osvjetljenja ka onom koje traje samo nekoliko djelića sekunde. U tom je prijelazu WALTER BENJAMIN vidio postupno razdvajanje “aure” od slike. Pored toga, raspravljat ću i o tome kako trenutačne granice telerobotske tehnologije – zastoji i kašnjenja pri prijenosu, zauzete provajderske veze, “sasipanje” mrežnih pretraživača – zapravo obnavljaju auru, kao i naš osjećaj za prostor i vrijeme.

Dakle, analizirat ću spoznajne temelje interneta (*world wide web*) danas i pokušati odgovoriti na pitanje kako kompjuterski upravljanom robotikom možemo prekoračiti granice vlastitog znanja i stvoriti nove oblike nematerijalne prisutnosti. Zato se i govori o “telerobotici” i “teleepistemologiji”, koje možemo, kao u slučaju televizije (koja objedinjuje grčki prefiks *tele* – udaljen, dalek, i riječ *vizija* – pogled, označavajući mogućnost gledanja na daljinu, odnosno virtualnu mogućnost viđenja), prevesti kao daljinsko vođenje robota i daljinsko stvaranje uvjeta spoznaje (teleepistemologija je kovanica iz *tele* – dalek i *epistemologija* – u filozofiji znanost o ljudskoj spoznaji, filozofija znanosti). Tako se pojavljuje i treći član – teleprezentnost (u engleskom originalu *telepresence*), virtualna nazočnost, odnosno prisutnost na daljinu, kao novi oblik nazočnosti koji se pojavljuje s pomoću kompjutera koji pokrete i akcije prenosi na daljinu s vremenskim procesorom umjesto stvarnog kretanja kroz prostor.

Jedno od najvećih razočaranja što ga izaziva interaktivnost na internetu jeste saznanje da teleprezentnost zapravo nije prisustvo.

⁷⁴ Ovo poglavlje je proširena verzija teksta “Exposure Time, the Aura, and Telerobotics”, u Ken Goldberg, ur., *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2000.

Stoji da su neki zanimljivi medijski projekti promijenili naše pretpostavke o nazočnosti, prvenstveno osjećaj da s pomoću kompjutera stvarno možemo biti prisutni negdje daleko. Sve je to pridonijelo raspravi o kvalitativnoj razlici između dva suštinski različita načina komunikacije i interakcije – simuliranom i daljinski vođenom, te intersubjektivnom (tijelo o tijelo). Svaki od njih uvjetovan je mnoštvom faktora, poput tehnologije, klase, rase, geografije, jezika itd. “Šum” koji nastaje pri takvom razlikovanju nije samo stvar tehnologije, nego je i proizvod društvenih faktora.

Nevolje s kompjuterski posredovanom komunikacijom dijelom su posljedica teško određivog statusa tijela u toj interakciji, ili drugim riječima, stanja utjelovljenja. Kako možemo opisati to utjelovljenje u uvjetima tehnologije poput interneta?

1. HLAPLJENJE AURE OD FOTOGRAFIJE DO VIDEOA

¶ U ogleđima “Mala povijest fotografije” (1931)⁷⁵ i “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije” (1936)⁷⁶, BENJAMIN tvrdi da reprodukcija uništava “auru” objekta. On uvodi razliku između društveno-historijskog iskustva fotografske reprezentacije i estetske kontemplacije. Aura je za njega “jednokratna pojava daljine, ma koliko objekt bio blizu”,⁷⁷ i tek je raspad aure donio moderno, ograničeno poimanje prostora. BENJAMIN to ilustrira primjerom našeg iskustva protoka vremena u prirodi: “Mirujući promatrati ljeti u podne potez bregova na obzoru ili neku granu koja baca sjenu na promatrača, sve dok trenutak ili sat ne počnu sudjelovati u njezinoj pojavi – to znači udisati auru tih bregova, te grane”.⁷⁸

U žarištu “Kratke historije fotografije” stoji pitanje utjecaja vremena na evoluciju rane fotografije. Ovdje ću citirati uspio sažetak D. N. RODOWICKA:

BENJAMINA nisu fascinirale ni indeksnost fotografije niti njezine ikoničke odlike, koliko vremenski interval označen osvjetlje-

njem. U tehnološkom prijelazu od višesatne ekspozicije do one koja traje samo nekoliko djelića sekunde, BENJAMIN je vidio postupno nestajanje aure sa slike. Ideja o auri o kojoj govorimo, očito stoji u vezi s BERGSONOVIM pojmom *durée*. Po BENJAMINU: što je duže vrijeme osvjetljenja, to je veća mogućnost da aura okoline – zapletena vremenskim odnosima, utkana u figure koje prikazuje – prožme sliku, prodre u fotografsku ploču. (...) Još preciznije, vremenska vrijednost tog intervala određuje kvalitativan odnos vremena i prostora na fotografiji. U evoluciji od dugog do kratkog osvjetljenja, segmentacija vremena imala je za posljedicu kvalitativne promjene u prostoru: osjetljivost na svjetlost, izoštravanje žarišta, ekstenzivniju dubinu polja i, posebno važno, fiksiranje pokreta. Paradoksalno, po BENJAMINU, dok su ikoničke i prostorne odlike fotografije skraćivanjem ekspozicije postajale sve preciznije, slika je izgubila svoju vremensku usidrenost u iskustvu trajanja kao i fascinantnu neodređenost svoje “aure”.⁷⁹

Skraćivanje ekspozicije me zanima i zato jer je neodvojivo od procesa brisanja, od želje da se riješimo pokreta koje nije moguće kontrolirati i nedostataka koji odlikuju dugu ekspoziciju. Danas smo svjedoci stalnog skraćivanja, sažimanja vremena osvjetljenja. Skraćivanje ekspozicije jest proces čišćenja kojim otklanjamo greške poput zamagljenosti, nejasnog žarišta i ostale nedostatke koji se potkradaju pri dugoj ekspoziciji.

Danas se slike sve više prave kompjuterski; dok televiziju i radio sve više prožima gotovo neposredna brzina kalkulacije, svjedoci smo sve detaljnije i potpunije estetske sterilizacije slike. U virtualnoj stvarnosti gubi se tjelesna povezanost slike i stvarnosti-vremena. Zamagljenost i drugi nedostaci slike koji su bili dokaz protoka vremena u stvarnom svijetu, potpuno su nestali iz idealiziranih slika virtualne stvarnosti. Nedostaci rane fotografije omogućavali su promatraču da koncipira prostor u vremenu. S kolapsom vremena osvjetljenja (u slučaju kompjuterski stvorenih slika virtualne stvarnosti, ekspozicije takoreći više niti nema), slika je posve sterilizirana. BENJAMIN je predvidio budućnost fotografije, njezinu nemogućnost da se nosi s neuspjehom, s greškama, sa škartom:

Slijedimo sada budućni razvoj fotografije. Što vidimo? Ako fotografija nastavi pomicati granice profinjenosti i modernosti, ta-

75 Walter Benjamin, “Mala povijest fotografije”, prevela Snješka Knežević, u *Estetički ogleđi*, Školska knjiga, Zagreb 1986., str. 152 - 165., prijevod modificiran.

76 Walter Benjamin, “Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, prevela Snješka Knežević, u *Estetički ogleđi*, Školska knjiga, Zagreb 1986., str. 125 - 151.

77 Benjamin, “Mala povijest fotografije”, str. 160.

78 Ibid.

79 D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham & London, 1997, str. 8-9.

da, na primjer, više neće moći prikazati stambeni prostor ili hrpu smeća a da ih ne preoblikuje. Da i ne spominjem hidrocentrale ili tvornice električnih kablova: fotografija pred njima sad može reći samo: “Lijepo!” *Svijet je lijep (Die Welt ist schön)* – naslov je slavne monografije ALBERTA RENGER-PATZSCHA, u kojoj možemo vidjeti fotografiju “Nove objektivnosti” u njezinom zenitu. To je fotografija kojoj je uspjelo pretvoriti krajnju bijedu u objekt užitka, tretirajući je na pomodan, tehnički savršen način. Kao što je ekonomska funkcija fotografije ta da s pomoću moderne obrade masama pruži ono što im ne može pružiti masovna proizvodnja – proljeće, slavne osobe, strane zemlje – jedna od njezinih političkih funkcija jeste ta da s pomodnim tehnikama iznutra obnovi svijet kakav jeste.⁸⁰

Pojava digitalnih medija samo je osnažila tendenciju koju ju uočio BENJAMIN. Slike koje se pojavljuju na našim videomonitorima kristalno su jasne, čiste i ni na koji način nas ne ugrožavaju. Digitalni imaginarij sa svojom ograničenom rezolucijom, živim bojama i stiliziranim slikama, predstavlja novi korak u procesu sterilizacije što ga je BENJAMIN opazio već kod fotografije, a kojeg sam prikazala u stvarnom svijetu estetskog i kulturnog.

Proces sterilizacije dosegnuo je vrhunac krajem osamdesetih godina 20. stoljeća u apstraktnim slikama rata u Zaljevu, no već u sljedećem desetljeću uslijedio je nastavak u intervenciji Zapada na Kosovu. Tom procesu strateške evakuacije možemo dodati i NATO-vo bombardiranje Jugoslavije kao intervenciju iza koje su stajali i specifični ekonomsko-strateški interesi, a ne samo činjenica da je Srbija oštro kršila temeljna ljudska prava Albanaca na Kosovu, teritoriju koji je bio dio Srbije. I danas smo svjedoci cijelog niza evakuacija slika u takozvanom postmodernom ratu – naime, CARLO FORMENTI tvrdi da o američkoj vojnoj intervenciji u Iraku u vrijeme zaljevskog rata ne bismo smjeli razmišljati kao o trećem svjetskom ratu, nego kao o prvom postmodernom ratu.⁸¹

Obilje takvih “čistih” slika u oštroj je suprotnosti s pomanjkanjem informacija o “prljavom” i itekako stvarnom ratu u Bosni i Hercegovini (1992-1996). U medijskim izvješćima iz tog rata, umjesto živih slika korišteni su stari televizijski snimci i glasovi radio amatera. Traumatična lekcija posljednjih američkih vojnih pohoda – od operacije Pustinjska lisica protiv Iraka s kraja osamdesetih godina 20. stoljeća do kasnijeg bombardiranja Jugoslavije – leži u tome da oni najavljuju novo doba kada je u pitanju stupanj vidljivosti prljavštine i broja žrtava u postmodernim ratnim sukobima u kojima napadačka sila djeluje pod neprestanim pritiskom da iza sebe ne ostavi žrtve, pa tako ni slike neposrednog uništenja, krvi i mrtvih tijela.

Zapitajmo se stoga koliko smo zapravo iz tih slika doznali o ratu u Zaljevu ili ratu na Kosovu. Većernje vijesti nam prikazuju žive, napete slike iz tih ratova. No te su slike u cijelosti pomaknute, i vremenski i prostorno. Napadi NATO-a bili su danonoćni – trajali su dok smo mi spavali, bili na poslu ili u kući... No slike napada uredno su zapakirane i predstavljene u primjerenim petominutnim segmentima u večernjim vijestima. Televizijsko pokrivanje događaja glatko skače od Kosova i Beograda do nosača aviona i kabina *stealth* bombardera. Imamo li mi uopće bilo kakav osjećaj gdje i kako se odvijaju ti događaji? Prisjetimo se samo što se u zaljevskom ratu zbivalo prilikom konačnog američkog napada na iračke položaje: nije bilo nikakvih fotografija, nikakvih izvještaja, samo šuškanje da su tenkovi s buldožerima naprosto poravnali iračke rovove, zatrpavajući tisuće ljudi u zemlju i pijesak.

To upućuje da je učinak sterilizacije inherentan mediju. Slijedimo li razmišljanja PETERA WEIBELA, o tom ratu možemo razmišljati u odnosu prema ideji o tome što znači ako napustimo historijski određenu poziciju, koja (posebno u umjetnosti) oponaša prirodni svijet naših osjećaja.⁸² Naše iskustvo prostora, položaja itd. ovisi o tome što smatramo za prirodno sučelje: recimo, tijelo

80 Prevedeno prema: Walter Benjamin, “The Author as Producer”, u Charles Harrison & Paul Wood, ur., *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford in Cambridge, 1992, str. 486-487. (Također vidi Walter Benjamin, “Pisac kao proizvođač”, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Nolit, Beograd 1974, str. 95 – 113.

Za fotografije Alberta Renger-Patzscha, vidi: Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist Schön*, ur. Carl Georg Heise, Kurt Wolff Verlag, München, 1928. Također, vidi Ann & Jurgen Wilde, ur., *Albert Renger-Patzsch: Photographer of Objectivity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1998.

81 Vidi Carlo Formenti, “La guerra senza nemici”, u Tiziana Villani & Pierre Dalla Vigna, ur., *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, A.C. Mimesis, Milano, 1991, str. 29. Elaborirajući tu historizaciju Formenti se oslanja na čuveni tekst što ga je Jean Baudrillard napisao za *Liberation* nepuna dva tjedna prije početka rata u Zaljevu. Vidi Baudrillard, “La Guerre du Golfe n’aura pas eu lieu”, u *Liberation*, Pariz, 4. siječnja 1991.

82 Vidi Peter Weibel, “Ways of Contextualisation, or The Exhibition as a Discrete Machine”, u Ine Gevers, ur., *Place, Position, Presentation Public*, str. 225.

je prirodno sučelje, dakle naš pristup prostoru i vremenu jeste prirodan. Naše tumačenje medija uvijek se temelji na doživljavanju preko prirodnih sučelja. Naše osjećaje i organe kanalizira i posreduje ideologija prirodnosti koja se ne osvrće na artifičijelnost medija. No mediji današnjice pokazuju da raspolažemo umjetnim sučeljem – medijima. Prema WEIBELU, MCLUHAN je pogriješio jer pri definiranju medija kao produžetka čovjeka, nije ukazao na njihovu *artifičijelnost*.⁸³ U pogledu umjetnog medijskog prostora, ključno pitanje glasi: kako se konstruira prostorna i vremenska artifičijelnost?

Razvoj medijske tehnologije pokreće upravo želja da na umjetan (i uvijek privlačan) način konstruiramo prostor i vrijeme. DIMITRIS ELEFTHERIOTIS ovako opisuje razvoj tehnologije, koja bi trebala stati ukraj neravnomjernom, isprekidanom, “trzavom” kretanju koje je tako karakteristično za amaterske video snimke:

“Stabilizator video slike” jeste popularno svojstvo brojnih novih kamkordera. On djeluje tako da digitalno analizira svaki kadar, prepoznajući i otklanjajući “nenormalne” pokrete. Vizualna tehnologija nadzora na sličan način ovisi o prepoznavanju “nenormalnih” ili “nepravilnih” pokreta koji remete “normalni” protok ljudi na ulici, u tržnom centru ili robnoj kući – najnovija istraživanja pokušavaju otkriti kako bi to prepoznavanje nenormalnog kretanja ugradili u sistem kao automatski mehanizam.⁸⁴

Uzmemo li u obzir sve napore uložene u “čišćenje” slika koje gledamo, što zapravo uopće znamo o kućama za stanovanje, gomilama smeća, ratovima, ulicama i supermarketima, što ih prikazuju suvremene vizualne tehnologije? Tehnologije koje su nam trebale dati “jasniju” sliku, rade upravo suprotno. Time što saniraju subjekt, one nam onemogućavaju da spoznamo stvarnost. Gubimo osjećaj za vrijeme i prostor, a sve što nam preostaje jest očajnički sterilizirana i idealizirana predstava o istini koja je posve apstraktna.

¶ Historija vizualne tehnologije od fotografije do videa bila je priča o hlapljenju aure, jednokratnog obrisa vremena i prostora uhvaćenog fotografskom slikom. Želim pokazati da možemo ustvrditi kako je telerobotika obrnula taj trend. Telerobotika u sadašnjem obliku predstavlja način na koji možemo vratiti auru, vratiti osjećaj vremena i prostora kako ga izražava slika.

Telerobotske slike u nekim aspektima veoma nalikuju drugim vrstama slika i pate od jednakog hlapljenja aure. Kako su slike što ih snimaju telerobotske naprave uglavnom snimljene običnim video- ili digitalnim fotografskim kamerama, u pogledu ekspozicije nema značajnih razlika između telerobotskih i drugih digitalnih vizualnih tehnologija. Dakle, telerobotika se od drugih tehnologija ne razlikuje po *ekspoziciji*.

Razlika između njih tiče se vremena *prijenosa*. Telerobotske su slike žive slike koje korisnik prima na zahtjev. No te se slike ne prenose trenutačno, niti brzinom televizijskog ili radijskog prijenosa. Ograničenja u vezi s geografskom širinom i vremenskim zonama, značajno usporavaju vrijeme prijenosa, te zato slike dolaze više sekundi ili cijelu minutu nakon što ih je korisnik zahtijevao i nakon što su odaslane.

Vremenski odmak koji je posljedica geografske širine, predstavlja praktični problem za telerobotske instalacije. Zbog vremenskog odmaka, kašnjenja, teleoperacije na daljinu teško je a možda i nemoguće nadgledati. Taj se problem ponekad može otkloniti tehnikom “supervizorskog nadzora”. Ako želimo nadići učinke vremenske distance, trebamo se usredotočiti na pojam zakašnjenje-realne paradigme.

Operator mora primijeniti strategiju “pomakni i pričekaj”, pri čemu i nakon najmanjeg pokreta operator mora čekati na rezultate pokreta prije nego nastavi djelovati. Premisa ovog istraživanja jeste ta da vremenski odmak (kašnjenje), kakav odlikuje teleoperacije na veliku razdaljinu, možemo nadići tako što bi operator raspolagao interaktivnom simulacijom nadgledanog sistema, a ne video- i telemetričkim podacima koji su stigli s vremenskim odmakom. (...) Simulacija se odvija jednu sekundu prije stvarnog vremena (zato je obično i zovu “prediktorski prikaz”), tako da operaterovi odzivi i zapovjedni inputi na simulaciju do udaljenog mjesta stižu u pravo vrijeme. Simulacija oblikuje dinamiku i ponašanje stvarnog siste-

83 Ibid.

84 Dimitris Eleftheriotis, “Video Poetics: Technology, Aesthetics and Politics”, u *Screen*, godina 36, br. 2, 1995, str. 105.

ma i reakcije te se odmah odaziva na operaterove zapovijedi, uklanjajući potrebu za strategijom pomakni-i-pričekaj. Najveći je izazov osigurati da simulacija bude “sinkronizirana” sa stvarnošću.⁸⁵

Te praktične poteškoće donose novi kontekst u kojem je moguće razumjeti BENJAMINOV koncept aure. Kao što sam već spomenula, BENJAMIN koncipira auru kao jednokratnu pojavu udaljenosti, ma koliko blizu bio promatrani predmet. Telerobotsko vremensko kašnjenje izaziva upravo takav obris ili sličnost. Podsjeća nas na razdaljinu koja nas razdvaja od subjekata čije slike vidimo. Tjera nas na razmišljanje o mreži modema, rutera, servera i telefonskih linija, kojom slika mora proputovati da bi dospjela do nas, i na taj način iznova potvrđuje naš osjećaj za vremenske odnose između tih subjekata i nas, gledalaca.

U jednom dubljem smislu, vremensko kašnjenje osnažuje naš osjećaj za vrijeme i razdaljinu koja nas dijeli od subjekata na slici. Sjetimo se samo videoslika koje dolaze s udaljene videokamere, priključene na internet. Kako je brzina osvježavanja znatno sporija nego na filmu ili standardnom videu, pokreti su izlomljeni, fragmentirani i neprirodni. Pokretni objekti poskakuju od točke do točke, pojavljuju se i iščezavaju u neravnim, izlomljenim trajektorijama. Znamo da je to posljedica sporog osvježavanja. Također znamo da je to i posljedica prolaska vremena. Kada gledamo sliku i čekamo da se pojave nove, za subjekte s tih slika vrijeme je već prošlo unaprijed, preteklo nas je.

S osjećajem za vrijeme, stječemo i osjećaj za prostor. Izlomljenost gibanja nas podsjeća ne samo na protjecanje vremena nego i na kretanje kroz prostor koje se odvija u tom vremenu. Kao što nas mutnoća fotografije podsjeća na gibanje sjenke ili neočekivano kihanje djeteta, tako nam diskontinuitet živih internetskih videosnimaka trenutačno prikazuje sveukupnost kretanja koje se zbilje između dva učitavanja slike. Pokret možemo vidjeti u njezgovoj cjelovitosti, kakvu ne možemo prepoznati kada gledamo neprekinutu, kontinuiranu videosnimku.

Duga kašnjenja i spora učitavanja spadaju među najomraženije odlike interneta. Ponekad je neopisivo naporno imati posla s dugim kašnjenjem i sporim osvježavanjem web stranica – baš kao što mrzimo pozirati u slučaju dugog vremena osvjetljenja ili gle-

dati mutnu fotografiju. No, upravo u tim nedostacima – u tim “nesavršenostima” koje nas uzbuđuju i frustriraju – krije se mogućnost da cijesimo bogatstvo subjekta na slici. Zapreke koje stoje na putu našem zadovoljstvu i ugodi, ograničavaju naš osjećaj za vrijeme i prostor. Vremenski odmak govori o nečemu što leži pod slikom, te tako počinje obnavljati auru objekata, njihovu udaljenost. Nesavršenosti pri prijenosu podataka, kao i u vizualnoj tehnologiji, vraćaju auru za koju se činilo da je, sudeći po BENJAMINOVIM raspravama o fotografiji, zauvijek izgubljena, te utječu na nova znanja s područja telerobotike.

Internet instalacija *The Dislocation of Intimacy* [<http://www.dislocation.net>],* izričito se bavi vremenom osvjetljenja i aurom u kontekstu teleepistemologije. Sistem instalacije smješten je u kutiji koja ne propušta svjetlost; u kutiji se nalaze fizički objekti od kojih se neki kreću unutar sistema. Gledatelji s pomoću gumba upravljaju tim objektima. Gledatelj kreira kombinaciju gumbića koja aktivira određenu kombinaciju svjetlosnih izvora i daje digitalni snimak sjenke koja je pritom stvorena. *The Dislocation of Intimacy* proizlazi iz knjige SOLA LEWITTA *Incomplete Open Cubes* (1974), u kojoj se nalazi 511 fotografija samo jedne kocke, dobivenih uz korištenje “devet izvora svjetlosti i svih njihovih kombinacija”, dajući pored toga i konačnu, skupnu izjavu o fetišizmu površina, sve u divljem, agresivno muškom jeziku modernizma. Svojom čudnom mehanikom *The Dislocation of Intimacy* odmah najavljuje da se neće baviti pojmom optičkog gestalta, nego zamršenim odnosima koji se odvijaju u vremenu.

Vrijeme se u *The Dislocation of Intimacy* razotkriva kroz krajnje nesavršeno, pretjerano pomaknuto osvjetljenje. Mutna, nejasna slika utjelovljuje filozofiju vremena, vremena koje se razotkriva, prikazuje na površini slike. *The Dislocation of Intimacy* pokazuje kako nedostatke telerobotskih slika možemo upotrijebiti za razvijanje nove estetike i konceptualnih strategija. ANTIORP tvrdi: “Općenito gledano (ljudi) ne anticipiraju greške, raspade pretraživača ili neizvršavanje usluga. Uključimo li sve to u programiranje, dobit ćemo element intrige, zavodjenja i frustracije. Pogreška jeste znak višeg organizma i predstavlja okruženje koje čovjeka poziva na interakciju ali i u nadzor”.⁸⁶

85 Navedeno prema http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/2...op_telerob.html.

* U nastavku: *Dislokacija intimnosti* ili samo *Dislokacija* – nap. prev.

86 Vidi [/cw4t7abs/](#) (1998).

Upravo na toj točki dodira, sučelja između teleprezentnosti i realnog, korisnik je pozvan da ostavi svoje otiske prstiju i, što je još važnije, svoju tjelesnu i vremenitu prisutnost. Sučelje možemo razumjeti kao nedostatak ili manu koja korisnika podsjeća na nemogućnost da u cijelosti postane dio teleprezentnog okruženja. Isto vrijedi i za kašnjenja, odgode i pomicanja u vremenu, za fragmentarnost telerobotskih video slika kao i za signale zauzeća koji su endemični za internet učinke. Otežan prijenos i sporo osvježavanje su poput otisaka prstiju na filmu, poput kapljice vode na leći – oni su dokaz ranjivosti slike, podsjećanje na prostornu i vremensku distancu koja nas dijeli od subjekta našega interesa.

IV.

Izvan bitka

¶ U svojoj knjizi *L'aperto*,⁸⁷ GIORGIO AGAMBEN dovodi u pitanje odveć pojednostavljenu redukciju koje smo danas svjedoci: redukciju na životinjsku čovječnost i ljudsku životinjskost. Pitanje ljudskog i životinjskog nije naprosto pitanje spoja, fuzije životinjskog i ljudskog, nego pitanje artikulacije razlike između životinje i podjednako živog stvora koji govori, čovjeka. AGAMBEN postavlja niz pitanja, od razlike između prirode i historije do odlika koje definiraju ljudskost čovjeka. Zanima ga proces očovječenja. To je i priča o antropogenezi i biopolitici, s pitanjima o učincima antropoloških strojeva koje su proizveli metafizička tradicija i zapadna znanost. Dovedimo u pitanje djelovanje tog stroja, predlaže AGAMBEN. Kako ćemo to uraditi? Umjesto da se predajemo sofisticiranim artikulacijama sve opasnije hibridizacije životinje i čovjeka, trebamo razotkriti i identificirati središnju prazninu, zijev koji ljude još više dijeli od zvijeri. Ta praznina koja pretpostavlja radikalno razdvajanje, potpuno je skrivena, a izdaje se za svoju suprotnost, za sudbinsku povezanost. AGAMBEN predlaže da tu prazninu raskrinkamo kao suspenziju suspenzije, kao prekid prekida, a ne samo kao interval!

Ambicioznu analizu genealogije koncepta života u zapadnoj tradiciji AGAMBEN je najavio već u zaključku knjige *Homo Sacer*,⁸⁸ razradio ga u "Forma-di-vita"*, uvodnom ogledu svoje knjige *Mezzi senza fine*,⁸⁹ i konačno uobličio u *L'aperto*. U ogledu "Oblici živo-

87 Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

88 Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995.

* U nastavku: "Oblici života" – nap. prev.

89 Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

ta” kojeg je prethodno objavio 1993. godine, AGAMBEN razmatra pitanja suverenosti i golog života, razračunavajući se pritom s BATAILLEOM. “Oblici života” također se nadovezuju na njegovu knjigu *La comunità che viene*,⁹⁰ u kojoj se osvrće na NANCYJEVU *Razdjelovljenu zajednicu*,⁹¹ još jedan “obračun” s BATAILLEOM. U “Oblicima života” AGAMBEN ocrtava sudbinsku svezu zajednica-sveto-prokleta-suverenost-politika-životinjskost, a 1995. godine napisat će da je temeljni akt svake suverene vlasti proizvodnja gologa života kao političkog elementa, koji istodobno i predstavlja artikulaciju razlike između prirode i kulture, *zoe* i *bios*.

Govoreći o oblicima života, AGAMBEN upozorava da su oni neodvojivi od samog života: ljudski život, grčki *bios*, uvijek je oblik života. Život je uvijek neki modalitet ili način života: živimo uvijek samo na neki način i izvan okvira tog načina, izvan načina življenja, ljudskog života zapravo i nema. Odnosno, ili živimo na neki način – ili uopće ne živimo, neživi smo, mrtvi, ništa.⁹² Upravo zbog činjenice da način života jest sam život, za HEIDEGGERA je čovjek kao biće koje umire, ujedno i jedino biće kojeg život može usrećiti.⁹³ Goli život jeste život prije negoli ga prepoznamo kao modalitet i način života; goli život jeste gola potpora ili biološki supstrat života.⁹⁴ AGAMBEN povezuje goli život s doktrinom suverenosti. Pozivajući se na rimsko pravo, on u golom životu vidi skriveni temelj suverenosti. Suveren ima vlast samo ako nekoga može osuditi na smrt ili ga pomilovati. Njegova se vlast tako temelji u golom životu. Prema antičkom rimskom pravu *homo sacer* jest čovjek koji je istodobno svet i proklet, lišen svih građanskih prava. Suverenost na taj način proizvodi pravni postulat golog života i uspostavlja odnos između oblika života i golog života. Po AGAMBENU, suverenost je uvijek suverenost države. Govorimo li o političkom životu, on je, kako sam već rekla, usmjeren na sreću, a ona je moguća samo ako odstranimo svaku suverenost. Goli život, odvojen od svoga oblika, BATAILLE je zamijenio za jedno više načelo – za suverenost – i upravo je to, tvrdi AGAMBEN, granica BATAIL-

LEOVE misli koja ga za nas čini “beskorisnim”.⁹⁵ AGAMBEN dovodi u pitanje BATAILLEOV koncept suverenosti, uvodeći svoje razumijevanje oblika života. Po AGAMBENU, za razliku od BATAILLEA, mogućnost da očuvamo goli život od ključne je važnosti. Jer, goli je život po AGAMBENU nešto što dopušta legitimaciju vlasti u vremenu.

Ukratko: AGAMBEN govori o svijetu kojim gospodari autoritet utemeljen ne u nekakvom zakonu, nego u pitanjima golog života, života i smrti; odlučuje izvan zakona. Danas smo svjedoci proizvodnje golog života. Treći svijet izgleda kao svijet gdje ljudi žive puki goli život. No, važno je shvatiti da je pretpostavka po kojoj svijet ili jedan njegov dio imaju samo goli život, zapravo presuda koja nije utemeljena ni u kakvoj zakonitosti. Štoviše, označavanje dijela svijeta kao svijeta golog života jest oblik uvođenja teritorija bez zakonitosti ili točke golog života koja se odatle počinje širiti na cijeli svijet. Na tom mjestu AGAMBEN implicira brisanje kakvo možemo prepoznati u invaziji na Irak, prije toga i u Afganistanu. Masovni mediji prikazuju rat u Iraku kao “rat koji to nije”, jer se brojne civilne žrtve ne broje, niti ih, kako tvrdi DRUCILLA CORNELL, uopće možemo prebrojati, ni s moralnog, ni s matematičkog gledišta.⁹⁶ Svi su ti ljudi umrli zato jer su se našli u bespravnom položaju, u položaju svetih ljudi, u položaju *hominum sacrorum*, jer im je oduzeto temeljno pravo: da budu zaštićeni kao građani. Još je užasniji položaj uhićenih afganistanskih talibana, zatvorenika u američkoj vojnoj bazi Guantanamo na Kubi. Oni nemaju pravni status, ne štiti ih niti jedna odredba priznatog međunarodnog prava. Rat u Iraku nije puko ponavljanje Afganistana, nego je iznimka koja ukazuje na izvanredno stanje u samom američkom ustavnom ustroju: u pitanju je preventivni rat, rat protiv neprijatelja koji navodno ima oružje za masovno ubijanje, oružje što ga Amerikanci nisu našli ni za vrijeme ratnih priprema, a traže ga “još uvijek” i nakon objave kraja rata.

Važno je napomenuti da je taj bespravni rat prikazan kao rat za ispravljanje nepravdi. Na primjer, u Afganistanu to je bio rat za ispravljanje nepravdi nanesenih afganistanskim ženama koje su prije rata bile obespravljene (ali su, istaknimo i to, obespravljene ostale i poslije njega).

90 Giorgio Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino, 1990.

91 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*. Collection Detroit. C. Bourgois. Paris, 1986. Vidi također Jean-Luc Nancy, *Dva ogleda*, Multimedijski institut & Arkzin, 2004.

92 *Mezzi senza fine*, str. 14.

93 *Ibid*, str. 14.

94 *Ibid*, str. 13.

95 *Ibid*, str. 16.

96 Drucilla Cornell, “The Sacrilege of Feminism”, u *Identities*, br. 3, Skopje, 2002.

Prvo, to nas tjera da se zapitamo što je to što se pokazuje u svojoj apsolutnoj ogoljelosti, dakle što je život i u kakvim se uvjetima javlja goli život ili vodi borba za njega. Zato nas rasprava o životu i njegova ontologizacija vode ka genealogiji moći zapadnoga svijeta i njegove filozofije. Drugo, izvanredno stanje javlja se kao oblik koji je danas politički i društveno najprimjereniji za uvođenje i transakciju oblika golog života. AGAMBEN o suverenosti razmišlja slično CARLU SCHMITTU, dovodeći je u vezu s instancom izvanrednog stanja, odnosno sa suverenom odlukom o uvođenju izvanrednog stanja.⁹⁷ Štoviše, zajedno s AGAMBENOM, o suvremenim zapadnim demokracijama možemo razmišljati kao o jednom periodu između dva izvanredna stanja. Drugim riječima, demokracija se izvodi u alternaciji privremenog prekida i uvođenja izvanrednog stanja. AGAMBEN tvrdi da je polis, definiran kao otvoreni grad demokracije, doveden u pitanje, ili kazano rječnikom biopolitike, biopolitička paradigma sadašnjosti više nije grad, nego koncentracijski logor. Zato Auschwitz kao paradigma koncentracijskog logora izgleda kao tajna matrica našeg društva. To možemo pročitati i u AGAMBENOVJ knjizi *Quel che resta di Auschwitz*.⁹⁸

Na jednoj strani imamo potpuno razotkrivanje ljudskosti postupkom koji čovjeka preobražava u prepariranu životinju, a na drugoj postupak organizacije životinjskog svijeta kao zakonske kategorije, na temelju koje možemo promišljati o ljudskosti. U tom kontekstu i pozivajući se na FOUCAULTA, AGAMBEN uvodi paradigmu biopolitike. Paralelno s današnjom proizvodnjom “svetoga čovjeka”, biološki se život uvodi kao neka vrsta nevidljivoga suverena.⁹⁹ AGAMBEN biopolitiku uspoređuje s antičkim božanskim pravom onoga tko šalje ljude na vješala. Naime, biopolitika gospodari oduzimanjem života i egzekucijama, uključivanjem i isključivanjem svih stranih tijela, tuđinaca i emigranata, doseljenika i ostalih, čime briše ili kobno hibridizira pojmove kakvi su teritorij, identitet, vlasništvo, “naše, domaće” i “njihovo, tuđe”.

¶ Knjiga *L'aperto* otvara se poglavljem “Teromorfo” [“U obliku zvijeri”], posvećenim interpretaciji tajanstvene židovske biblijske minijature iz 13. stoljeća. Početak dakle predstavlja razmišljanje o vezi između životinjskog makrokozmosa i ljudskog mikrokozmosa, odnosno u temelje toga odnosa postavlja jednu “scenu” o kojoj AGAMBEN piše sljedeće: “... sudnjeg dana odnosi između životinja i ljudi pojaviti će se u nekim novim oblicima, čovjek će se pomiriti sa svojom životinjskom prirodom”.¹⁰⁰ Ova uvodna zagovetka svoj će epilog dobiti na zadnjim dvjema stranicama knjige: AGAMBEN objašnjava i taj prizor:

Pravednici sa životinjskom glavom iz židovske minijature ne predstavljaju nikakav novi otklon u odnosu između čovjeka i životinje, nego figuru “velike ignorancije” koja i čovjeka i životinju ostavlja da postoje izvan bitka, spašeni, no tako da ih se zapravo ne može spasiti. Možda još postoji način da i živi mogu sjesti za mesijanski stol na svečanom piru pravednika, a da ne preuzmu historijski zadatak i iznova pokrenu antropološki stroj.¹⁰¹

To objašnjenje sadrži credo cijelog AGAMBENOVA filozofskog postupka kojeg mogu sažeti ponavljajući njegove ključne prelazne teze o odnosu između čovjeka i životinje, o njihovom odnosu prema bitku i, ne najmanje važno, prema ontologiji koja promišlja način na koji danas trebamo reflektirati čovjeka, ljudskost i životinju.¹⁰²

Antropogeneza, odnosno geneza procesa očovječenja, procesa ljudskog razvoja, rezultat je artikulacije zapreke između ljudskog i životinjskog. Ta je zapreka prije svega posljedica razgraničenja koje ne razdvaja čovjeka i životinju kao dva suprotna pola, nego cijepa samu čovjekovu unutrašnjost.

Ontologija ili prva filozofija nije bezopasna akademska disciplina, nego operacija koja aktivira antropogenezu kao proces nastajanja ljudskog iz životinjskog. Metafizika je uključena u taj proces od samog početka. Način njezinog djelovanja sadržan je već u njezinom nazivu: meta-fizika. Meta-fizika implicira proces koji se odvija onkraj (*meta*) životinjskog (*physis*), u smjeru sve ljudskije historije. Taj postupak prekoračenja “s onu stranu” nikako

97 *Mezzi senza fine*, str. 15

98 Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

99 *Mezzi senza fine*, str. 17.

100 *L'aperto*, str. 11.

101 *Ibid.*, str. 95-96.

102 *Ibid.*, str. 81-82.

nije nešto što se zbilo jednom zauvijek, nego je nešto što se neprestano odvija, štoviše, nešto što svaki put iznova odlučuje o ljudskom i životinjskom u svakom pojedincu, o tome što je priroda a što historija, i o tome kako određujemo život i smrt.

Presudni politički konflikt koji upravlja svim drugim konfliktima u našoj kulturi jeste konflikt između životinjske i ljudske strane čovjeka. U stvaranju biopolitike, dakle, sudjeluje i zapadna politika.

Ako je antropološki stroj motor koji vodi historizaciji čovjeka, onda i kraj filozofije i dovršenje epohalnih putova znače samo to da se taj stroj vrti u prazno. Upravo zato i trebamo odbaciti razmišljanje o eventualnoj amortizaciji tog stroja. Iz istog razloga i AGAMBEN sugerira da je možda jedino rješenje pitanja bitka životinje (a ovdje je ta životinja i suvremeni rob: izbjeglice, bjegunci i ostali koji su izvan zapadne civilizacije), u tome da ih ostavimo da budu izvan bitka.

Krenimo redom. Pri ovom izvođenju ključno je to da čovjek nije nešto što je već dano, nego je nešto živo što tek treba postati čovjek. Historija jest historija očovječenja, odnosno proces ulančavanja u model zapadne civilizacije. Postupak civiliziranja odvija se na svim ravnima, šireći se i kroz uzajamno mijenjanje odnosa u demokraciji. Upravo je to jedna od ključnih teza u knjizi, veoma aktualna u trenutku u kojem živimo. U dosluhu s HEGELOM mogli bismo reći da čovjek nije biološka vrsta definirana svojim sadržajem, nego “polje dijalektičkih napetosti, koje je oduvijek ispresijecano antagonizmima koji u njemu svaki put ponovno razdvajaju – iako možda samo virtualno – “antropoforičku” životinjskost i ljudskost koja se u toj vrsti utjelovljuje”.¹⁰³

Napisali smo da je jedna od AGAMBENOVIH ključnih teza u knjizi *L'aperto* ta da je historija zapravo historija očovječenja. Kako da to shvatimo u aktualnom kontekstu? U ogledu “Righting Wrongs”¹⁰⁴ GAYATRI SPIVAK zahtijeva da iznova promislimo klasično liberalno razlikovanje prirodnog i ljudskog prava kako bismo uvidjeli da se elementima prirodnoga prava sasvim pogrešno ograničavaju ljudskih prava, što ih priznaju nacionalne države na

“Dalekom istoku” i tamošnje bespravne društvene ustanove i strukture koje međunarodni aktivisti pokušavaju iznova pravno potvrditi. Tek kada te ustanove dobiju novu legitimnost, tvrdi GAYATRI SPIVAK, nacionalne države u kojima djeluju možda će nadići civilno-pravnu ovisnost o Zapadu, koji “tamo negdje daleko” neprestano proizvodi figuru “žrtve kojoj je nanijeta nepravda”.

Ta ovisnost – razmišljamo li o njoj u okviru neokolonijalnih mjerila i u kontekstu Dalekog istoka – na jednoj strani proizvodi nasilje, a na drugoj omogućava da SAD i Evropa uvijek iznova mogu igrati ulogu dežurnih spasiteljica. Prema SPIVAK, oblik legitimiteta kojim si SAD i Evropa daju pravo da neprestano ispravljaju krive poteze drugih, temelji se u zapadnjačkom pogledu prema kojem istočne države (treći i drugi svijet) nikad neće biti u stanju pomoći same sebi te će uvijek trebati političku pomoć izvana ili “lekciju” kako “uzeti stvari u svoje ruke”. Smatra se da je politički status tih država, stupanj njihove emancipacije, ispod razine Zapada. Te su države nesposobne, nemaju dovoljno “znanja” da bi mogle ravnopravno participirati. SPIVAK pri tom navodi BERNARDA LEWISA i SAMUELA HUNTINGTONA, odnosno ono što oni imenuju modernom civiliziranom kulturom (zapadne) demokracije. Filozofija prirodnih prava tako se temelji u ideji da “naša” ljudska prava prethode građanskim pravima. Po toj filozofiji, pravo da se bude čovjek prethodi pravu na građanska prava! Ta kvazi-avangardnost koncepta, koja pravo da se bude čovjek pretpostavlja građanskim pravima, uzima si pravo da već samim aktom intervencije odredi što je ljudskost i tko može biti čovjek, odnosno što je dostojno čovjeka. Ili još preciznije: kada je vrijeme da specifičnu ljudskost načinimo dostojnom čovjeka. Upravo o tome, kaže SPIVAK, velika većina boraca za ljudska prava uopće ne razmišlja.

Oni koji su “prirodno” najljudskiji, piše SPIVAK, uzimaju si za pravo da tu ljudskost odrede i drugima, onima koji su manje ljudski, koji nisu skrojeni prema slici modernog i klasično liberalnog modela svijeta. Takav se relativizam temelji na hegemonijskom konceptu svijeta kakav gaje SAD i Evropa kao prirodne spasiteljice sveta. One si tako uzimaju za pravo da imenuju što je ljudsko, odnosno – još užasnije! – što nije. Zato borci za ljudska prava neprestano moraju biti svjesni temeljne nejednakosti u borbi za ispravljanje nepravdi. Ispravljati nepravdu zapravo znači uzeti si za pravo da u ime prirodnog prava odlučujemo tko je čovjek a tko ne. Prema SPIVAK, proces očovječenja duboko je ukorijenjen u imperi-

¹⁰³ *Ibid*, str. 19.

¹⁰⁴ Gayatri Spivak, “Righting Wrongs”, predavanje održano na Columbia University School of Law u okviru serije predavanja na temu Zakon i kultura, travanj 2002; navedeno prema Drucilla Cornell, “The Sacrilege of Feminism”.

jalističkoj logici koja slobodu ne razumijeva samo kao slobodu zaštite građanskih prava, nego i kao slobodno-društvenu proizvodnju i kruženje kapitala i u njemu utemeljenih vrijednosti. SPIVAK tako otvara pitanje kako možemo u vezi s figurom Drugoga izvesti novu etiku odgovornosti, koja Drugoga još ne uključuje među činioce svoje suverenosti. U pitanju je promišljanje o budućnosti jednog političkog procesa koji u sebe mora uključiti i etički vidik refleksivnosti procesa očovječenja.¹⁰⁵

Zato AGAMBEN piše da se historija okončava u trenu kada čovjek dokuči i dovrši svoj historijski nalog, kada stavi točku na sudbinu vlastitog očovječenja, kad se konstitira kao čovjek odnosno kao životinja koja je razotkrila vlastitu životinjskost. S krajem historije, kako ga je najavio KOJÈVE,¹⁰⁶ spremni smo ući u posthistorijski svijet. Koju će figuru čovjek preuzeti nakon kraja historije? Što je taj ostatak koji će preživjeti kraj čovjekove historije, shvaćene u obliku strpljivog dijalektičnog djela negacije? Ovo je pitanje izazvalo spor između KOJÈVEA i BATAILLEA. KOJÈVE je tvrdio sljedeće: od čovjeka će preostati životinja (čovjek koji se vratio svojoj prirodnoj životinjskosti). BATAILLE je stvari izvrsno i ustvrdio da će od čovjeka ostati nekakva suverenost onkraj čovjeka, neka negativnost koja postoji kao takva, bez cilja. BATAILLE pritom nije mogao uvjerljivo argumentirati neobjašnjivo trajanje negacije onkraj negacije (najviše što je mogao uraditi bilo je da pokaže na vlastiti život i odredi ga kao “otvorenu ranu koja jeste njegov život”). KOJÈVE je kasnije teoretizirao o čovjekovom posthistorijskom opstanku u obliku japanskoga snobizma: nije predvidio “amerikanizaciju svijeta”, nego “japanizaciju Zapada”. Otud naše pitanje moramo preoblikovati: što se zbiva sa životinjskom dimenzijom čovjeka u posthistoriji, imamo li u vidu da je upravo animalnost ono što u svjetlu suvremene biopolitike dolazi u prvi plan.¹⁰⁷ Na kraju historije čovjek će preživjeti kao životinja, u skladu s prirodom; po KOJÈVEU će čovjek – i filozofija – nestati, jer više neće biti potrebe da se čovjek poboljšava u egzistencijalnom smislu; neće više biti potrebe da mijenja svoja unutrašnja načela

105 Ovdje se pozivam na Drucillu Cornell i njenu interpretaciju već spomenutog predavanja Gayatri Spivak.

106 Alexandre Kojève, “Introduction a la lecture de Hegel”, 1947, prvo izdanje, navedeno prema Giorgio Agamben, *L'aperto*.

107 *L'aperto*, str. 19.

koja su u temelju njegove spoznaje svijeta i sebe. Prema KOJÈVEU, to važi samo za dokinuće akcije, akcije koja predstavlja ratove i krvavih revolucija, dok će se sve drugo održati neodređeno dugo: umjetnost, ljubav, igra – dakle sve što čovjeka čini sretnim.

Šizma između BATAILLEA i KOJÈVEA tiče se tog ostatka koji će preživjeti, ostati i nakon smrti čovjeka koji će na kraju historije postati životinja. BATAILLE nije mogao prihvatiti da će umjetnost, ljubav i igra, kao i smijeh, ekstaza i obilje prestati biti nadljudski i da će se naprosto vratiti životinjskoj praksi. AGAMBEN o tome precizno piše: “Možda je tijelo antropoforične životinje (tijelo roba) onaj nedjeljivi ostatak što ga idealizam ostavlja u naslijeđe mišljenju, a aporije filozofije našeg vremena preklapaju se s aporijama tog tijela, nesvodivo napetog i podijeljenog između animalnosti i ljudskosti”.¹⁰⁸ Dakle, tijelo roba jest onaj nedjeljivi ostatak što ga zapadni idealizam uvijek ostavlja nepromišljenim.

KOJÈVE privilegira dimenziju negacije i smrti, a da pritom, primjećuje AGAMBEN, ne prepoznaje proces koji se odvija upravo u našoj suvremenosti, proces u kojem čovjeka i prvenstveno državu umjesto njega, sve više počinje zanimati ljudska “životinjskost”. Prirodni život danas postaje sve više stvar države i njezinih institucija. Prirodni život postaje ulog onoga što zovemo biopolitika i što je FOUCAULT nazvao *biomoć*.¹⁰⁹

3. PARADIGMATSKA FIGURE LJUDSKOGA

¶ Prva tri poglavlja knjige *L'aperto* – “Teromorfo”, “Acefalo” i “Snob” [“U obliku zvijeri”, “Bezglavi” i “Snob”] – označavaju preobrazbe u smjeru sve veće ispraznosti i formalizacije ljudskog a ne životinjskog! To su tri paradigmatске figure ljudskosti u posthistorijskom svijetu, figure čovjeka koji je preživio kraj historije. Prva je mesijanska, drugu je promovirao BATAILLE tridesetih godina prošloga stoljeća, treću je pedesetih godina opisao KOJÈVE nakon puta u Japan. Kroz te tri paradigmatске figure možemo promisliti status ljudskoga, odnosno put njegove deformacije, status ljudskoga u njegovoj zagonetnoj razlici u odnosu na životinjsko. KOJÈVE je zapisao da je “čovjek smrtonosna bolest životinje”,¹¹⁰ i

108 *Ibid*, str. 20.

109 *Ibid*, str. 19.

110 *Ibid*.

da “niti jedna životinja ne može biti snob”¹¹¹ – upravo je od tog trenutka počela borba (suvremena biomoc) za osvajanje te životinjskosti.

Četvrto poglavlje, “Mysterium disiunctionis” [“Misterij disjunkcije”], ocrtava opće koordinate AGAMBENOVA istraživanja: elaboracije genealogije koncepta života u zapadnoj tradiciji. Najdublja problematika tog projekta proizlazi iz činjenice da je u našoj kulturi “život ono što ne možemo definirati i što upravo zato mora biti u neprestanom procesu artikulacije i dijeljenja”.¹¹² Zato moramo problematizirati samu ideju genealogije koncepta života, iznova je skicirati u strpljivom i preciznom istraživanju, ili, bolje kazano, različitim istraživanjima oko različitih zapreka, zabrana što su ih na različite načine postavile filozofija, teologija i znanost, tj. istraživanjima o njihovim načinima operacionalizacije života. Upustimo li se u genealogiju života, opazit ćemo da uopće nemamo definiciju pojma života kao takvoga. To što je ostalo nedefinirano, vremenom se artikuliralo i podijelilo kroz sistem zabrana i suprotnosti, koje ga određuju jednom strateškom funkcijom unutar naizgled tako nepovezanih oblasti poput filozofije, teologije i politike, kojima će se kasnije pridružiti medicina i biologija. Čini se da u našoj kulturi uopće ne možemo definirati život, koji se upravo zbog toga neprestano artikulira i dijeli. U zapadnoj filozofiji ta strateška artikulacija pojma ima iznimno bitan izvor u ARISTOTELOVU djelu *O duši* [*Peri psyches*]. ARISTOTEL ne slijedi nikakvu općenitu definiciju, nego izdvaja temeljno načelo ili element, posredstvom kojega nekom biću možemo pripisati život. To je dio života koji omogućava hranjenje; posljedica takvog postupka podjele u stilu *divide et impera* omogućava nam da definiramo, po ARISTOTELU, “cjelovitost života kao hijerarhijsku artikulaciju skupa funkcionalnih sposobnosti i opozicija”.¹¹³ Početkom 19. stoljeća BICHAT ponovlja ARISTOTELOVO geslo, uvodeći razliku između organskog života (život kao puki oblik *naizmjeničnog smjenjivanja asimilacije i izlučivanja*), i relacijskog ili odnosnog života, koji je život životinja.

Nakon što precizno ukaže na proces historije očovječenja, AGAMBEN će dati i drugu ključnu tezu knjige, po kojoj se rez koji

uvodi razliku između čovjeka i životinje nalazi prvenstveno u samom čovjeku.¹¹⁴ Pitanje o čovjeku mora biti postavljeno radikalno drugačije: ne kao pitanje spoja tijela i duše, živoga i logosa, nego kao pitanje njihovog razdvajanja, uvođenja razlike između njih. AGAMBEN se pita kako se uspostavlja disjunkcija između čovjeka i životinje. Pita se na koji se način čovjek razdvojio od nečovjeka, a životinjsko od ljudskog.¹¹⁵ To što namjeravamo istražiti, piše AGAMBEN, nije metafizička zagonetka objedinjenosti i sveze, nego prvenstveno praktični i politički aspekt razdvajanja/uvodenja razlike.¹¹⁶

AGAMBEN se poziva na djela poznatih prirodoslovaca i znanstvenika poput CARLA VON LINNÉA (1707-1778), ERNESTA HAECKELA (1834-1919) i JAKOBA VON UEXKÜLLA (1864-1944), na čijim primjerima od sedmog do jedanaestog poglavlja razmatra problematizaciju granica ljudskoga. On tvrdi da su granice ljudskoga već prije 1789. godine bile nesigurne kao i u 19. stoljeću, kada su se stvari otvorile istraživanju upravo zaslugom humanističkih znanja. LINNÉ je klasificirao čovjeka (*Homo*) u red *Anthropomorpha*, kojeg je kasnije nazvao *Primates*, tvrdeći pritom da se čovjek razlikuje od majmuna jedino po tome što između očnjaka i drugih zuba nema prazan prostor.¹¹⁷

EDWARD TYSON (1651-1708) je 1699. godine u ogledu o orangutanu kojeg je nazvao *Homo sylvestris* ustvrdio da je u pigmejskom urođeniku konačno pronašao kariku između životinje i racionalnog bića. U LINNÉOVOJ taksonomiji čovjek ima položaj neprirodne anomalije. LINNÉ uz *Homo* piše *nosce te ipsum*, “spoznaj samog sebe”, i tek kasnije toj uzrečici dodaje atribut *sapiens*. Ta je anomalija vrlo rječita: “Čovjek nema nikakav specifični identitet, osim toga da se može prepoznati”, štoviše, “čovjek je životinja koja se mora prepoznati kao čovjek da bi to mogla postati”.¹¹⁸ Pozivajući se na historiju očovječenja možemo opet ukratko ponoviti da razlika između čovjeka i majmuna ne leži ni u kakvim prirodnim odlikama anatomskog ili biološkog porijekla, nego u tajanstvenoj sposobnosti produkcije ljudskoga, produkcije spoznaje toga što je

114 *Ibid*, str. 24.

115 *Ibid*.

116 *Ibid*.

117 *Ibid*, str. 31.

118 *Ibid*, str. 33.

111 *Ibid*, str. 16.

112 *Ibid*, str. 21.

113 *Ibid*, str. 22.

Ljudsko. Tu sposobnost produkcije AGAMBEN naziva antropološki stroj! Godine 1874., dva stoljeća nakon TYSONA, ERNEST HAECKEL postavio je hipotezu da je karika koja nedostaje u prijelazu od životinje prema čovjeku zapravo majmun-čovjek koji ne koristi jezik i kojeg je nazvao *Pithecanthropus alalus*. Ovo ne rješava tajnu postanka čovjeka, nego ukazuje na aporijsku prirodu cijele situacije. Karika koja nedostaje nađena je upravo u onome što nema najspeficifniji element ljudskosti – jezik!

Kako rade antički, ali i suvremeni antropološki strojevi? Kroz isključivanje (koje je istodobno i prihvaćanje) i uključivanje (koje je uvijek i isključivanje). Upravo zato jer je ljudsko uvijek već pretpostavljeno u stvarnosti, stroj proizvodi jednu vrstu izvanrednog stanja, jednu točku neodređenosti, u kojoj ono što je izvan nije ništa drugo nego jedno unutrašnje isključenje, dok na drugoj strani, ono što je unutra, nije ništa drugo nego uključivanje onoga što je izvan.¹¹⁹

Ontološki status ljudskoga, način na koji definiramo i identificiramo ljudskost, ispostavlja se kao problematičan. Kako dolazi do te identifikacije? Djelomično sam je već politično-praktično analizirala s pomoću djela GAYATRI SPIVAK. U pitanju je paradoksalni odnos s Drugim: “čovjek”, i to ne bilo koji, afirmira se, spoznaje samog sebe u onoj mjeri u kojoj obilježava vlastitu razliku od životinje (ili od onih koji su “manje” ljudi). Bitno je shvatiti da se to razgraničenje odvija kroz proces kojim nešto isključujemo, izostavljamo van. Mjesto na kojem dolazi do tog razgraničenja, mjesto tog “događanja čovječnosti” ima oblik odluke, poput odluke kojom se ovome ili onome dodjeljuje funkcija onog najunutrašnjijeg dok se druge istodobno postavlja u poziciju najviše izvanjskog. U pitanju je odluka koja uvijek znači, tvrdi AGAMBEN, istodobno isključenje i uključivanje, koja je, riječju, izvanredno stanje.

Ljudskost čovjeka, dakle, proizvodi se isključenjem onog ne-ljudskog. U tom smislu ljudskost čovjeka nije određena poživinčenjem ljudskoga, nego očovječenjem životinje. Još preciznije, u antici se ljudskost čovjeka provodila očovječenjem robova ili barbara, dok se danas očovječuju cijeli režimi, ljudske zajednice ili “plemena”, “narodi” trećeg – također, zašto ne, i svijeta.

Rob je ne-čovjek kojemu slobodni građanin daje svoju vlastitu čovječnost: tu je bitno shvatiti da roba (imigranta, izbjeglicu, radnika na privremenom radu, “južnjaka”, “Turčina”) uključujemo samo u mjeri u kojoj se on nalazi izvan. Iz toga slijedi “da je istinski čovječno ono mjesto odluke koja se neprestano ažurira, čime se rezovi koje ta odluka pravi i reartikulacije te odluke uvijek iznova dislociraju i pomiču”.¹²⁰ Ti postupci ne proizvode ni životinjski niti ljudski život, nego život koji je odijeljen od samog sebe, koji je isključen iz samog sebe – goli život!¹²¹

4. OTUPJELOST I DOSADA

☛ Da bi mogao napustiti antropocentričnu perspektivu i njezino puko sadržajno značenje koje konstituira razliku između čovjeka i životinje, AGAMBEN se antropocentričnosti laća relacionalno, korelativno ili intencionalno. Pozivanje na UEXKÜLLOVA ekološka istraživanja, koja ilustrira s pomoću paukove mreže i krpelja, kao i na HUSSERLA, HEIDEGGERA I FINKA, omogućava kontekstualizaciju te razdjelnice uvođenjem razlike između čovječjeg svijeta (*Umgebung* ili svijet predmeta) i životinjskog okoliša *Umwelt*. Okoliš, kako poučava fenomenološka tradicija, nije stvar nego intencionalan odnos, skup praksi: “u sebe zatvoreno jedinstvo koje je rezultat selektivnog preuzimanja skupine elemenata ili ‘obilježje’ u čovjekovom svijetu, koji je *Umgebung*”.¹²² Posebno je bitno razumjeti da su odnosi unutar okoliša tako intenzivni i strasni da ih kao takve nije moguće prepoznati u odnosima koji čovjeka vežu s njegovim svijetom.¹²³ U toj točki, AGAMBEN se okreće HEIDEGGERU i njegovom stavu koji danas, u vrijeme kompjutera i novih medija ima status algoritma: “Kamen nema svijeta, životinja je uboga na svijetu a čovjek oblikuje svijet”.¹²⁴ AGAMBEN se tog pitanja laća slično kao što je to prije petnaest godina uradio DERRIDA u znamenitoj raspravi *O Duhu. Heidegger i pitanje* (1987). Pozivajući se na HEIDEGGEROVO predavanje iz seminara u periodu 1929 – 1930., posvećenog temeljnom konceptu metafizike

120 *Ibid*, str. 43.

121 *Ibid*, str. 43.

122 *Ibid*, str. 46.

123 *Ibid*, str. 51.

124 *Ibid*, str. 54.

119 *Ibid*, str. 42.

(*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*), AGAMBEN nudi mnogo toga što smo čitali već kod DERRIDE, u knjizi *O Duhu*, iako to djelo i njegovog autora AGAMBEN nigdje ne spominje. Štoviše, možda nam AGAMBEN nagovještava odgovor na pitanje koje je DERRIDA tada postavio: “Zar tada ne možemo reći da cjelokupnu dekonstrukciju ontologije, kako je predstavljena u *Bitku i vremenu* i koju, na neki način, u egzistencijalnoj analitici pobija kartezijansko-hegelovski *spiritus*, tu, u njezinom redu, u njezinom uvođenju poretka i njezinom pojmovnom dispozitivu, ugrožava ono što tako nejasno i dalje imenuje životinjom?”¹²⁵

Životinja je zatvorena u okviru nosilaca sjećanja kakve je u radu o paukovoj mreži i krpeljima opisao UEXKÜLL, a koje HEIDEGGER zove dezinhibitori, *Enthemmende* (snabdjevači). Način na koji životinja egzistira, postoji u svijetu, jest, kako je zaključio još DERRIDA, *Benommenheit*, otupjelost. Životinja je posve uvučena u svoj okoliš, i otud nije sposobna “primjereno se vladati” (kako je posve uvučena u hranu, životinja ne može uspostaviti odnos prema hrani; nije sposobna da od hrane napravi objekt svoje percepcije; nije u stanju referirati na hranu). Sjetimo se samo noćnog leptira koji će izgorjeti zato jer ga privlači plamen kojeg ne može spoznati. Biti ubog na svijetu – što je odlika životinje – takoreći, ima oblik paradoksalne otvorenosti koja je zapravo potpuna zatvorenost i u kojoj dezinhibitori (snabdjevači) zauvijek ostaju neprepoznati kao takvi, kao entiteti. Zato otvorenost životinje još uvijek nije i otkriće.¹²⁶ Entitet je za životinju otvoren ali nedokučiv. Upravo je ta otvorenost bez otkrića pravo značenje teze da je životinja “uboga na svijetu” – također, tu se krije i razlika u pogledu oblikovanja svijeta čovjeka. Dakle, glavni je ulog upravo definicija spoznaje te otvorenosti, tog otvaranja. Otupjelost životinje jeste oblik otvorenosti koji je otvoreniji od svake ljudske otvorenosti, ali kako životinja ne može definirati svoje snabdjevače, taj otvor ostaje posve skriven. Otupjelost, po HEIDEGGERU, jeste suptrakcija svake percepcije ili suptrakcija percepcije nečega kao nečega, kao takvoga.¹²⁷

No, AGAMBEN naglašava i jednu dalju perspektivu koju vidimo u zaključnom dijelu već spomenutog HEIDEGGEROVA seminara. Otupjelost, kao odlika životinje, u stvarnosti izgleda posebno bliska temeljnom *Stimmung*-u, jednom raspoloženju što stoji u vezi s *Dasein*, a što ga HEIDEGGER definira kao duboku dosadu. Štoviše, tvrdi HEIDEGGER, čovjek može spoznati vlastiti svijet samo kroz stanovito ljudsko iskustvo koje se najviše približava životinjskoj otupjelosti (u pitanju je, kako sam već pojasnila, potpuna životinjska otvorenost, potpuna životinjska uvučenost u okoliš, koja je svejedno neotkrivena). To ljudsko iskustvo jeste stanje duboke dosade.¹²⁸

AGAMBEN se veoma pažljivo laća mračne srodnosti između otupjelosti životinje i duboke dosade čovjeka. On artikulira i argumentira tezu po kojoj otvaranje čovjekovog svijeta teče kroz privremeni zastoje u životinjskoj otupjelosti. Svijet se može otvoriti “samo kroz neku operaciju koja uključuje ne-otvorenost životinjskog svijeta”.¹²⁹ Po HEIDEGGERU postoje dva precizna strukturalna momenta duboke dosade: *Leergelassenheit* (biti prazan, prepustiti se praznini) i *Hingehaltenheit* (biti u suspenziji ili u stanju odgođenosti). Prvi nas moment dovodi u analogiju sa životinjskom otupjelošću: u stanju dosade čovjek je “izručen entitetu koji ga niječe u svojoj totalnosti”.¹³⁰ U drugom momentu, ono za što je izgledalo da u prvom trenutku dosade u svojoj totalnosti izmiče tu-bitku, upravo zbog te “privacije” (koja je oblik izmicanja entiteta), prokazuje se kao ono što je u dosadi zapravo potencijalno moguće, kao nešto što je tu-bitak mogao uraditi ili pokušati, ali na koncu ipak nije. Taj drugi moment sadrži odloženu mogućnost, odlaganje mogućnosti, pa zato i možemo govoriti o suspenziji.¹³¹ Upravo u tom drugom momentu “aktivira se prijelaz od bijede svijeta k svijetu, od životinjskog okoliša ka čovjekovom svijetu.”¹³² Kroz nijekanje entiteta i suspenziju (privremeno zaustavljanje) iskustva, manifestiraju se mogućnosti bitka, štoviše manifestira se čista mogućnost, ista ona *ursprüngliche Ermöglichung* koju bismo mogli doslovno prevesti kao izvorno

125 Jacques Derrida, *O Duhu. Heidegger in vprašanje*, Analecta, Ljubljana, 1999, str. 67.

126 *L'aperto*, str. 58

127 *Ibid.*, str. 56.

128 *Ibid.*, str. 65.

129 *Ibid.*, str. 65.

130 *Ibid.*, str. 68.

131 *Ibid.*, str. 69.

132 *Ibid.*, str. 71.

stvaranje mogućnosti. Čovjek se proizvodi kroz suspenziju, privremenim zaustavljanjem, kojim postaje nedjelatan. Ta deaktivacija nije nikakva specifična dodatna kvaliteta, nikakva vrsta ontološke dopune, nego se odvija upravo kroz dokučivanje životinjske otupjelosti. U pitanju je otkriće izvorne latentnosti, skrivenosti, onog neotkrivenog životinjskog okoliša. Zato tajna životinjskog okoliša leži u njegovoj nespoznatoj, neotkrivenoj latentnosti koja se ne ispoljava prema van. Nasuprot RILKEU, koji je u *Devinjskim elegijama* (1923) životinji pripisivao nekakvu ontološku privilegiju u odnosu na čovjeka, HEIDEGGER smatra da životinja ne može imati pristup otvaranju, bitku, u mjeri u kojoj ovaj ima status *alétheia*-e, odnosno u mjeri u kojoj je određen odnosom latentnosti i nelatentnosti. AGAMBEN predlaže da dijalektiku između latentnosti i nelatentnosti, između otkrivanja i prekrivanja, čitamo kao istinu konflikta između ljudske i životinjske dimenzije čovjeka.¹³³ Zato jedna od njegovih teza glasi – *Lichtung* je *Nichtung*: svijet se za čovjeka može otvoriti samo kroz prekid odnosa s njegovim snabdjevačem.¹³⁴ Ili: “*Dasein* je naprosto životinja koja se naučila dosađivati, koja se pridigla iz vlastite otupjelosti i nakon nje se probudila”.¹³⁵

AGAMBEN piše da je još HEIDEGGER vjerovao da antropološki stroj koji odlučuje o sukobu između čovjeka i životinje, između otvorenog i zatvorenog, proizvodi sudbinsku historiju naroda. Tako i danas, sedamdeset godina nakon HEIDEGGERA, tvrdi AGAMBEN, nema historijskog zadatka kojeg bismo si postavili ili kojeg bi nam postavile evropske nacionalne države. Današnji je ulog još i veći, jer kao zadatak moramo postaviti upravo umjetno postojanje naroda, koje je u konačnoj instanci njihov goli život.¹³⁶ Nakon što su u ime pobjede ekonomije svi historijski zadaci na najbanalniji način svedeni na funkcije domaće ili međunarodne policije, slobodno možemo reći kako je prirodni život i njegova zaštita, postao posljednja historijska logika. Poezija, religija i filozofija postale su kulturni spektakli ili osobna iskustva koja više nemaju nikakvu moć.¹³⁷

☞ Postoje dvije opcije za budućnost: prva je ta da će posthistorijski čovjek preuzeti vlastitu životinjsku dimenziju kao konačnu biopolitičku zadaću ili nalog, i povjerovati da njome može ovladati s pomoću tehnike, odnosno povjerovati da, općenito, može ovladati integralnim upravljanjem biološkim životom. Integralno upravljanje po AGAMBENU jeste spoj triju procesa: ovladavanja ljudskim genomom, globalne ekonomije i zapadne humanitarne ideologije. U svjetlu takve cjelovite proizvodnje ljudskosti i potpunog upravljanja njome, ljudskost se više neće moći otvarati u smjeru neotkrivene životinjske dimenzije, nego će, posve suprotno, nastojati da u svakom okruženju osigura neotvorenost: na taj će se način zatvoriti vlastitom otvorenju, zaboraviti na vlastitu ljudskost a bitak pretvoriti u svog specifičnog snabdjevača. Čovjek će za svoje konačno poslanstvo uzeti vlastitu fiziologiju! Druga mogućnost jeste ta da čovjek, svjestan završetka i ispunjavanja epohalnih ciljeva bitka, “prisvoji svoju vlastitu latentnost, svoju vlastitu životinjskost koja neće ostati skrivena niti će biti predmet vladanja, nego će biti mišljena kao takva, kao istinsko prepuštanje”.¹³⁸

Ta zadnja perspektiva mogla bi nam izgledati nerazumljiva kad je ne bi bilo moguće potpuno objasniti kroz nekakvu praksu, koja je jamačno zagonetna, ali svejedno ništa manje poznata: iskustvo spolnog zadovoljenja, što ga AGAMBEN, pozivajući se na WALTERA BENJAMINA, interpretira kao “hijeroglif neke nove neljudskosti”.¹³⁹ Naime, AGAMBEN predlaže BENJAMINOVU rješenje odnosa između suvremenog čovjeka i prirode, rješenje u vidu tehnike koja vlada odnosom između prirode i humanosti. Na tom je mjestu ključno to “između”, međuprostor, razmak, koji je kao igra među pojmovima i koji prikazuje neposredan odnos prirode i humanosti u obliku ne-preklapanja. Antropološki stroj više ne artikulira prirodu i čovjeka da bi proizveo ljudskost (humanost) kroz suspenziju, privremeni prekid i zahvaćanje onoga što je neljudsko, nehumano. Mogli bismo reći da se stroj zaustavio u stanju suspenzije, te se kroz uzajamnu suspenziju obaju pojmova pojavljuje “nešto” za što još nemamo ime i što više nije ni čovjek

133 *Ibid*, str. 72.

134 *Ibid*, str. 73.

135 *L'aperto*, str. 73.

136 *Ibid*, str. 79.

137 *Ibid*, str. 80.

138 *Ibid*, str. 82.

139 *Ibid*, str. 85.

ni životinja; to nešto se ustoličuje, postavlja u ulogu gospodara između prirode i ljudskosti, u sve bližoj noći spasenja. Spasenje o kojemu je ovdje riječ, nije spas nečega što je bilo izgubljeno te čeka da bude pronađeno ili nečega što je zaboravljeno pa ga se sada moramo sjetiti, nego se odnosi na izgubljeno i zaboravljeno kao takvo, dakle na ono što se ne može spasiti, nerazješivo.¹⁴⁰

Hijeroglif što ga AGAMBEN prepoznaje u kasnom TIZIANOVU djelu *Nimfa i pastir*, amblemu potpune besposlice, aludira “na jedan novi i još blaženiji život koji nije ni životinjski ni ljudski”,¹⁴¹ nego je svojevrsni život izvan bitka. Otpor antropološkom stroju i nije ništa drugo nego pokušaj da ne budemo spašeni, razriješeni, da ostanemo izvan bitka, ne-spoznati.¹⁴² Gnostik BAZILIJ postavlja pitanje o stanju stvari i prirodnog života u trenutku kada svi božanski elementi napuste svijet kako bi se vratili svom izvoru, te odgovor nalazi u egzegezi PAVLOVA *Pisma Rimljanima*, gdje se govori o prirodi. PAVLE na tom mjestu govori o prirodnom životu kojeg nije moguće spasiti i kojeg je napustila svaka duhovnost, no koji zbog te “velike neukosti” nije ništa manje blažen: po BAZILIJU, spas leži upravo u takvoj velikoj kontrafaktičkoj slici ljudske životinjskosti kakvu nalazimo na kraju historije; upravo je ta slika silno uznemirivala BATAILLEA. Teško nam je predstaviti figuru – bilo novu, bilo staru – o životu koji blista u posljednjoj noći spasenja vječnog i neodrešivog opstanka prirode (i posebno ljudske prirode), u konačnom trenutku opraštanja od razuma i njegove historije. Ta figura više nije ljudska jer je posve zaboravila svaki racionalni element, svaki projekt ovladavanja vlastitim životinjskim životom, ali je više ne možemo zvati ni životinjskom, jer je životinjska priroda određena kao “ubogost na svijetu”, kao jedno sa svojim zamračenim očekivanjem otkrivenja i spasenja.¹⁴³ Ta figura nikako “ne može spoznati otvoreno”, jer ga ne uzima za instrument vlasti i spoznaje; ipak, u svojoj otupjelosti ona nije ni naprosto zatvorena. Artikulirati točku nespoznaje, ili točnije, “ignospoznaje” [*igno(rancija-ne)spoznaja*], ne znači naprosto biti, nego biti izvan bitka, učiniti tu točku ne-razrješivom, napraviti od nje točku u kojoj nema spasa. Kao što TIZIANOVI

140 *Ibid.*

141 *Ibid.*, str. 89.

142 *Ibid.*, str. 91.

143 *Ibid.*, str. 92.

Ljubavnici dopuštaju da među njima nema nikakvih tajni, tako i život, koji nije ni otvoren ni zatvoren, u noći spasenja ostaje nepristran prema vlastitoj latentnosti; naime, on dopušta latentnosti da bude izvan bitka.¹⁴⁴

Prema heideggerovskoj interpretaciji, životinja prema svom snabdjevaču ne može uspostaviti odnos kao prema nečemu što postoji ili ne postoji. Samo u slučaju čovjeka snabdjevačko okruženje može biti ono što jest; samo se kod čovjeka nešto poput bitka može i predstaviti kao bitak; biće postaje dokučivo i manifestno. Zato AGAMBEN naglašava da najviša HEIDEGGEROVA ontološka kategorija glasi: pustiti da (se) bude. Samo u takvom projektu čovjek je oslobođen za moguće, i prepuštajući se tom mogućem, pušta svijet i bića da budu kao takvi. Ako je naše čitanje pogodilo u sridu, piše AGAMBEN, ako čovjek može otvoriti svijet i osloboditi neku mogućnost samo zato jer mu se u iskustvu dosade posrećilo da na trenutak zaustavi i deaktivira odnos kakav životinja ima s vlastitim snabdjevačkim okruženjem, ako je u središtu tog otvorenog životinjsko zatvoreno, tada se moramo zapitati: što se dešava s tim odnosom, kako čovjek može pustiti životinju da bude, ako svijet ostaje otvoren samo kroz njezinu suspenziju?

Drugim riječima, ako je AGAMBEN pokazao da se otvorenost svijeta temelji na suspenziji životinje, tada se moramo zapitati kako čovjek može pustiti životinju da bude? Ili da stvari radikaliziramo i pokažemo kamo smjeramo s tom rekapitulacijom zadnjeg poglavlja AGAMBENOVE knjige: ako se kapitalistički stroj oslanja na odgodi, odlaganju, suspenziji svih svjetova izvan prvog kapitalističkog svijeta, onda možemo reći da upravo zbog najdublje logike kapitala i proizvodnje viška vrijednosti, prvi svijet, zapadni svijet kapitalizma, ne može pustiti treći i drugi svijet da budu: on na njih primjenjuje logiku neprestanog civiliziranja (treći svijet) i logiku skoro mahnitog historijskog ažuriranja (drugi svijet). Što učiniti u tom slučaju?

Pustiti životinju da bude može značiti: pustiti životinju da bude izvan bitka. Točka nespoznaje ili neznanja, ignospoznaja, nalazi se onkraj spoznaje i otud onkraj ne-spoznaje, s onu stranu razotkrivanja i prekrivanja, onkraj bitka i onkraj ništavila. No, ono čemu je dopušteno da bude izvan bitka, zbog toga nije poreknuto niti odstranjeno, manje postojeće. To je postojanje nešto re-

144 *Ibid.*, str. 93.

alno koje se postavilo s onu stranu razlike između bitka i bića. U mjeri u kojoj životinja ne poznaje kategorije bivajućega i nebivajućega, ne poznaje zatvorenost niti otvorenost, ona je izvan bitka, u izvanjskosti koja je više izvanjska od svakog otvorenoga, i unutra, u intimnosti koja je više unutrašnja od svake zatvorenosti.

AGAMBEN zaključuje ovako: tu ne trebamo ispitivati obrise svijeta koji više nije ni ljudski ni životinjski, oblike neke nove kreacije koja bi mogla biti jednako mitološka kao i prethodni svijet. Čovjek je u našoj kulturi uvijek bio – i to smo vrlo dobro vidjeli – istodobno rezultat nekog dijeljenja i zbroj artikulacija životinje i ljudskoga, pri čemu je jedan od pojmova u toj operaciji uvijek bio ključni ulog u igri. Pokušaj da napravimo neaktivan stroj koji upravlja našom koncepcijom čovjeka, ne znači da ćemo naći nove, uspjelije ili autentičnije artikulacije, nego da ćemo prikazati, predstaviti središnju prazninu, rupu koja u čovjeku dijeli životinju od čovjeka. Napraviti takav pokušaj, dakle, znači izložiti se praznini: bila bi to suspenzija suspenzije, *šabat*, dan odmora i mirovanja, kako životinje tako i čovjeka.¹⁴⁵

Da sažmem: antropološki stroj koji je danas u temelju globalizacije, djeluje na osnovu nekakvog tajanstvenog sjedinjenja čovjeka i životinje. Ono djeluje kroz optiku očovječenja oba pola, kroz ideju da oba pola napravi što ljudskijim, čovječnijim. Ideja čovječnosti odgovara ideji supsumacije pod ideju bitka, koja se zove priča o nastanku civilizacije; to je čovječnost koja propisuje humanost i u čije se ime stvara tajanstveni savez čovjeka i životinje. To je i velika zapadna priča o očovječenju. AGAMBEN zapravo predlaže raspuštanje tog nesigurnog saveza s nečuvenim dodatnim političkim produbljenjem podjele. Radikalno rješenje zapravo znači to da sve koji su još izvan ludog stroja kapitala, pustimo “neodriješene”, odnosno da ih pustimo da budu izvan bitka. Izvan onog “bitka” koji se već nalazi u antropološkom stroju Zapada i kojemu zato nema spasa. Kako kaže AGAMBEN, taj se stroj sad vrti uprazno. Jedino odrješenje za neodriješene u trećem i možda u drugom svijetu jest to da ih ostavimo neodriješene; kako kaže AGAMBEN, oni mogu biti spašeni samo u situaciji nemogućeg nespasjenja.

Protoklo stoljeće donijelo je tri ključne knjige koje reflektiraju bitak što ga DERRIDA zove “mi i naš bitak”: HEIDEGGER je 1927.

godine napisao *Bitak i vrijeme*, SARTRE 1950. godine *Bitak i ništavilo*, BADIOU 1988. godine *Bitak i događaj*, a ja bih tom nizu pridodala još i najnovije razmišljanje o biti, AGAMBENOVU knjigu *L'aperto*, koja se zatvara poglavljem “Izvan bitka”.

U prošlom stoljeću refleksija bitka zadržavala je relacijski odnos s najznačajnijim paradigmama suvremenosti. Heideggerovski je bitak sav u odnosu prema vremenu, jer je vrijeme ono što određuje prisustvo, ili ako hoćete, sadašnjost čovječanstva. Iz tog odnosa nastaje historija, koja je isključivo i samo temporalizacija nekog odnosa s vremenom. SARTRE se opire toj vremenitosti i uvodi bitak kao ništavilo postojanja; on postavlja bitak u odnos prema holokaustu i smradu leševa, do tla sažgane ljudske sadašnjosti. Sve što je ostalo nakon II. svjetskog rata bio je smrad koncentracijskih logora s milijunima pougljenjenih leševa, ubijenih ili “zauvijek uspavanih” cijanidom. Ipak, i SARTREOVA gesta protiv ništavila ostaje unutar velikog civilizacijskog diskursa. To ništavilo nije “ništa”, nego je samo oblik shvaćanja, pozicioniranja odnosa prema ništavilu i smrti; slično će se, s HEIDEGGEROM, o životinji, ubogoj na svijetu, odrediti i DERRIDA: ne-modalnost kao modalnost svijeta, koja je još prije bila ulančana u antropološki stroj Zapada. Iako se BADIOU 1988. godine usmjerio upravo na diskontinuitet, na rez, velika civilizacijska priča ostala je netaknuta. Svijet je opet samo jedan, događaji su prijelomni, veliko civilizacijsko zdanje znanja i teorije jeste načeto, ali svejedno je i dalje na nogama.

Sve tri nabrojane refleksije bitka, i pored sve veće političnosti svakog sljedećeg pothvata, svake sljedeće knjige, odlikuju se nečim što ću derridijanskim rječnikom nazvati proračunljivost bitka. Dakle, kritika je izvedena, odnosi postavljeni, ali sve opet ostaje unutar sigurnih okvira. Sve se odvija unutar sigurne matrice, struktura je ostala nepromijenjena, iako su neki njezini dijelovi odstranjeni a odnosi dovedeni u pitanje.

U ogledu “Što je događaj?”¹⁴⁶ FRANÇOISE PROUST daje genealogiju razmišljanja o bitku, koji je uvijek određena hijerarhija. Godine 1998. PROUST je BADIOUVU knjigu proglasila za najviši domet, “točku na i”, u promišljanju ontologije. Sve spomenute knjige – HEIDEGGEROVA, SARTREOVA i BADIOUOVA – uhvaćene su u

145 *Ibid*, str. 94

146 Françoise Proust, “Kaj je dogodek?”, prevela Jelica Šumič-Riha, u *Filozofski vestnik*, Ljubljana, br.1, 1998, str. 9-19.

vrijeme, kako bi to kazao DERRIDA. Čak i ništavilo nije naprosto ništa, nego oblik vremena koji zovemo ništavilom. Iako BADIOU iznova promišlja događaj kao točku u poretku stvari koja može radikalno obrnuti svu temporalnost i njezinu modalnost (događaj kao početak stvari), to ipak ne znači da se stvar riješila bitka. I dalje imamo “nebitak s gledišta bitka” (istaknula GRŽINIĆ), kako piše PROUST o BADIOUOVU događaju.¹⁴⁷ Zapravo “izvan bitka”, kako nam posreduje AGAMBEN, možemo opisati upravo badiouovskim rječnikom, kakav koristi PROUST. Što znači biti “izvan bitka”? To nije nešto što bismo nazvali, kao u slučaju badiouovskog događaja, “uskрата bitka, ne-bitak”, nego posve radikalnan prekid, koji bi uistinu ono što BADIOU zove intervencija, dakle sasvim aktualan i posve koncentriran u sebi.¹⁴⁸ Kako nastavlja PROUST, pravo ime za intervenciju jest imenovanje: dakle, “izvan bitka” jeste imenovanje radikalne geste, koja je spasonosna upravo zato jer se odriče svakog mogućeg spasonosnog scenarija iz repertoara zapadnog antropološkog stroja.

Svi su pokušali u nekoj mjeri modificirati obrtanje, mljevenje i rad zapadnog antropološkog stroja. Te ću modalnosti, kako ih je na početku svog ogleđa definirala PROUST, nazvati oblicima popravljanja, krpanja, reartikuliranja: DELEUZE nam je poklonio beskonačno nastajanje, beskonačnu paletu varijacija i nijansi koje su na vidjelo izvukle nevjerojatno bogatstvo sivila – nema više crno-bijele istine bitka, nema više pozitivna i njegovog apsolutnog negativna kao kod SARTREA, postoji samo neprestano nastajanje i beskonačno prelaženje. DERRIDA je poduzeo ono što je HEIDEGGER 1927. godine zacrtao zahtjevom za diferencijom koja je ponavljanje svega s razlikom koja je supsumirana u samo jednom slovu. BADIOU je radikalizirao taj pothvat, odvajajući razmišljanje o mišljenju bitka od neprestanog postajanja i beskonačnog ponavljanja: stvari je naprosto vratio na početak. Ali kakva korist, kada je to samo početak iste priče!

AGAMBEN će izvesti najradikalniju gestu i kazati: *tu igru naprosto neću igrati!*, i postaviti tezu: *izvan bitka*. Geste AGAMBENOVIH prethodnika po pravilu su, makar i minimalno, taktizirale s poretkom bitka, no njegova gesta otvaranja daleko je od svakog taktiziranja: to je gesta potpunog i definitivnog napuštanja, iako je

147 Ibid, str. 10.

148 Ibid, str. 13.

taj poredak kojeg su se držali DELEUZE, DERRIDA i BADIOU, i dalje vijugav, razrovan i neravan. BADIOUOV događaj otvorio je zatvoren prostor, prostor u kojem je nemoguće disati,¹⁴⁹ ali to otvaranje vrata znači da smo ostali u istom, istina modificiranom, ali svejedno istom zdanju. AGAMBEN radi upravo suprotno! On ne otvara vrata da bismo mogli ponovo početi disati u zagušljivom zatvorenom prostoru zapadne ontologije i metafizike, da bismo provjetrili zagušljivi antropološki stroj koji se vrti uprazno, nego potpuno napušta kuću. Štoviše, AGAMBENOVA gesta nije gesta napuštanja temporalnosti, koja bi nam omogućila da pomiješamo vrijeme s historijom ili još davno odbačenim historicizmom, kako u svom sjajnom tekstu o BADIOUU tvrdi PROUST. “Izvan bitka” znači otvoriti jednu posve drugu vremenitost, ili, ako želite, početi s projekcijom jednog posve drugog filma, ne gubeći više vremena na preoblikovanje jedne sekvence, makar ona koja postavljala temelje i početak.

Stvari otud možemo postaviti i na sljedeći način, u svojevrsnom postheideggerovskom razmišljanju: BADIOU (početak) – DELEUZE (nastajanje) – DERRIDA (diferencija) – AGAMBEN (kraj).

Zato ću tu završiti i ja. Kraj.

149 Ibid, str. 13.

Appendix

Pank: strategija, politika i amnezija

☐ Ponovno pozicioniranje panku u sferu kulturnog, političkog i umjetničkog nije samo stvar probuđenih sjećanja ili intimnog prepuštanja nekim osobnim okolnostima, nego i svrstavanje sa stajališta radikalne kulturne akcije, anarhične odgovornosti i politike socijalnog i estetskog. U pitanju je pokušaj da pankerski pokret u Sloveniji istinski ponovno aktualiziramo i dovedemo u vezu s najprogresivnijim pojavama u kulturi i umjetnosti u Sloveniji, kao i s iniciranjem i oblikovanjem demokratskih procesa. Na primjeru panku možemo naučiti mnogo toga o represiji, otporu i teoriji. Iznova smještajući pank unutar političkog, kulturnog i umjetničkog polja, ovaj tekst želi kodirati, razotkriti i izvršiti introspekciju državopolitičkog zatiranja različitih i drugačijih oblika znanja, kulturne produkcije i kritičkog razmišljanja. Istodobno je to i priča o produktivnosti urbane kulture, o njezinim strategijama, o stilu, estetici, životu i opstanku u doba slovensko-jugoslavenskog socijalističkog samoupravljanja; to je i tekst o ponavljanju, održavanju i sve intenzivnijem jačanju državnog sljepila na području kulture, gdje državna financijska potpora za potrebe neovisne kulture i umjetnosti sve više podsjeća na socijalnu milostinju nego na ulaganje s vizijom. Nakon dvadeset pet godina možemo razmišljati o panku kao o ROMEROVU stravičnom zombiju čija je zora opet svanula.

Važno je da nakon dvadeset pet godina imamo u vidu dvije usporedne priče: jednu, iz vremena pojave panku, dakle priču o odnosu koji su prema panku imali njegovi unutrašnji i najintimniji akteri/akterke, i drugu priču, sadašnju teoretizaciju i interpretaciju strategije panku. Supkultura se mijenja kroz vrijeme i prostor. Zanimaju me sljedeći aspekti tog fenomena:

- odnos vlasti prema panku i panku prema vlasti, kao i mogućnosti za radikalizaciju tog otpora;
- prostorne i vremenske okolnosti koje su utjecale na oblikovanje panku;

- način na koji je pank potaknuo nevjerojatno unapređenje cijele društvene i političke stvarnosti;
- politika prostora: što je i kako – od ulice do podruma (u Studentskom naselju u Ljubljani) i galerije (ŠKUC) – postalo politički teritorij;
- identitet i spolnost prostora i tijela; društveno-spolne djelatnosti u panku i oko njega;
- postpank stvarnost i usporedne supkulturne scene;
- instant tehnologije i mediji kao dio kontrakturnog i pankerskog pozicioniranja;
- nove mogućnosti značenja i reprezentacije.

U trenutku kad se pojavio u Sloveniji 1977. godine, pank je bio jedina moguća alternativa impotentnoj socijalističkoj ljubljanskoj kulturi na jednoj strani i visokoj modernističkoj formalnoj logici na području umjetnosti na drugoj. Na taj način pank je otvorio cijelo jedno polje istraživanja suvremene urbane kulture umjetnosti i njezine radikalne postmodernističke paradigme. Pored toga, pank je uspostavio radikalno asimetričan odnos između političkog i estetskog, ponavljajući taj asimetrični odnos kao produktivnu gestu i važnu produkcijsku konstantu između popularne kulture na jednoj strani i visoke kulture na drugoj. Dakle, pank je povezoao strategiju, opstanak i život u tadašnjoj umjetnosti i kulturi. U svjetskim okvirima pank je otvorio nezastavljivu produkciju teorije o supkulturama, pop industriji, životnim stilovima, stilu kao robnom obliku i, *last but not least*, o kapitalističkom procesu komercijalizacije svega i svačega.

Popularna kultura nije nešto što stoji u vezi samo s populističkom ili kulturnom industrijom. Popularna kultura jeste svojevrtni međuprostor između kulturne industrije, mainstreama i mikromedija, kao i pojedinaca i grupa koji su donosili sadržaj, imaginaciju. Na Zapadu je nemoguće povući precizne razdjelnice između izričaja kulture, industrije i masovnih medija. U epohi samoupravne ideologije umjesto kulturne industrije Zapada na djelu je bila patologija sistema. Pank se definirao i nasuprot atrofičnoj socijalističkoj ideologiji kulturnog i umjetničkog amaterizma. U pitanju je razumijevanje popularne glazbe i pank pokreta kao mjesta opozicijskih praksi. Tekstovi pank bendova bili su prepoznati kao kontrakturne prakse ili mjesta opozicijskog kulturnog identiteta.

Kada BRANE BITENC iz benda *Otroci socializma* pjeva o 700 kožnih torbica, precizno secirajući birokratski mentalitet tadašnje mladopartijske nomenklature, to nije nešto što pripada samo antropološkoj slici sistema, nego je ujedno i precizna analiza političkog konteksta u kojem je pank scena djelovala. Supkulturna je stvarnost bila daleko kompleksnija od modernističkih teorija i praksi.

Pank se danas interpretira kao urbani fenomen. Mogu reći da je prije panka Ljubljana bila selo, a da je upravo s pojavom panka postala grad, urbano središte otpora. Pank se interpretira i kroz optiku omladinske supkulture. Supkulturu je u tom kontekstu važno pojmiti kao teritorij djelovanja, koncentracije sinergije i usklađivanja života, koji se opire sistemu u mikropolitikom značenju, iako taj otpor može sadržavati jasne elemente klasne borbe. Kod panka smo imali precizno i duboko polariziranje društvene nejednakosti, skoro pa utjelovljenje ekonomske deprivacije, društvene segregacije i eksploatacije. U tako shvaćenom društvu otpor je prvenstveno politička kategorija. Supkultura se zbog ograničenosti na mikroprostor predstavlja kao nešto limitirano. Problem nastaje kad tom poimanju dodamo još i odrednicu “omladinska” supkultura. Taj atribut označava povezivanje supkulture s određenom generacijom, otežavajući razumijevanje da politička praksa uključuje i djelovanje kroz teorijsku refleksiju koja se nadovezuje na te prakse otpora.¹⁵⁰

No, starost pripadnika pojedine supkulture zapravo nije ograničenje: vrijedi to i za dešavanja u Sloveniji. Cijela pank scena, kao i sve što se u Sloveniji događalo na planu supkulture, bila je u tijesnoj vezi s migracijom, organskim intelektualcima i preispitivanjem društvenog spola. Pank je pokrenuo proces društvene promjene koja je tada bila moguća samo na margini. Pank scena se htjela povezati i s radničkom scenom, no pokazat će se da je to bio i ostao konstrukt. Pripadnici pank scene bili su uglavnom srednjoškolci, studenti i organski intelektualci. Pod “organskim intelektualcem” podrazumijevam, pozivajući se na GRAMSCIJA, radikaliziranu djelatnost intelektualca u društvenoj i političkoj praksi koja je u svom radu duboko povezana s radničkom scenom ili, ako hoćete, s klasnom borbom; provenijencija tih aktivista također je radnička. Takav intelektualac bio je utemeljen u paradoksalnom pisanju za časopise i medije (istodobno za *Tribunu*, Ra-

¹⁵⁰ Više o tome u Stanley i Best.

dio Študent itd.), a ne u tadašnjoj partijskoj ontološkoj retorici akademskog politkomesarskog uspjeha. Većina tih studenata napustila je studij (drugi su ga završili), mnogi su postali alkoholičari ili su završili na psihijatriji (gdje se redovito vraćaju), a neki su digli ruku na sebe.

Politička snaga supkulture mogla se prepoznati već 1980. godine posredstvom GRAMSCIJEVA pojma organskog intelektualca i hegemonije. Supkulturu je, prvo, bilo moguće definirati kao radikalni otpor i, drugo, razumjeti kao oblik specifičnog remetilačkog, disonantnog “šuma” koji je narušavao kontrakulturnu hegemonijsku strategiju. Taj šum izazvao je prve pukotine u prividno organiziranom i stabilnom spletu partijskih diskursa značenja i u samoupravnoj, u potpunosti konstruiranoj, socijalističkoj stvarnosti.

Proces oblikovanja pank a obilježio je i druge supkulturne scene u Ljubljani. Zanimljivo je da je većina intelektualca i ideologa pank a došla iz djelomično unutrašnje “emigrantske” pozicije (što je posebno vidljivo iz sadašnje perspektive): to su prije svega bili oni koji su iz manjih gradova došli studirati u Ljubljanu (IGOR VIDMAR, Laibach itd.); drugi značajan utjecaj na ljubljansku supkulturnu scenu i/ili alternativu imali su studenti iz drugih jugoslavenskih krajeva (Rijeka, Pula, Skopje, Zenica), koji su krajem sedamdesetih došli studirati i živjeti u Ljubljanu. Emigrantstvo/imigrantstvo pozicioniralo se na veoma specifičan, socijalistički način. Ljubljana je u to vrijeme bila tolerantna. Nije bilo izrazitih šovinističkih stavova prema došljacima iz drugih republika, još manje prema tzv. intelektualcima južnjacima. Određeni otpor prema južnjacima postojao je kod slovenske crvene buržoazije i napola osiromašene srednje klase u nastajanju, iako je i to prije bio otpor prema radničkoj klasi općenito. Kako je slovenska crvena buržoazija u odnosu prema drugim centrima SFRJ pokazivala stanovitu servilnost, stvari nisu dosegnule radikalan oblik. Zato možemo reći da su upravo emigranti intelektualci imali ključni utjecaj na oblikovanje urbane pank a i alternativne scene u Sloveniji. Lakonski možemo reći da je intelektualac koji je bio u vezi s ljubljanskom supkulturom po pravilu bio siromašan i “stranac”. Paradoksalno, ono što danas slovi za najautohtoniju dimenziju zapadnoevropske Ljubljanice i njezine urbanosti, u velikoj je mjeri rezultat djelatnosti stranaca. Ozbiljne postkolonijalne studije upozoravaju da taj fenomen nije nikakva slovenska posebnost, nego produktivna konstanta kraja sedamdesetih i osamdesetih

godina.¹⁵¹ Specifičnost prostora supkulture jeste upravo ta da je u njemu ishlapilo mnogo nacionalističkog govora, te da su se u tom bespravnom prostoru rodile snažne perspektive ljudskih prava i prava drugih naroda i etničkih skupina.

Kad je u pitanju segregacija slovenskog društva, stvari su još više strukturirane; iznimno brzo oblikovanje nove (malo)građanske oligarhije temeljilo se upravo na rodu i nacionalnoj pripadnosti. Manjak hibridnih identiteta i intelektualnih potencijala, izrazit i otvoreni šovinizam u slovenskom prostoru na jednoj strani, i servilnost prema manje obrazovanim Zapadnim Evropljanima na drugoj, onemogućili su stvaranje veće kritične mase i radikalizaciju kulturne produkcije. Sada, na početku novog tisućljeća, u Sloveniji opažamo proces koji je u Zapadnoj Evropi počeo još prije dobrih desetak godina (svom je snagom izbio 2001. i 2002. godine) a kojeg možemo nazvati desnim intelektualnim pozicioniranjem masa. Istodobno raste utjecaj desničarskih političara i kreatora javnog mnijenja. Slovenstvo se sve više utvrđuje u jeziku, organskom zajedništvu i (na brzinu sklepanoj) historijskoj tradiciji, kojoj je pojam urbane kulture potpuno stran. Potvrđuje to i primjer ljubljanskog centra za prijam ilegalnih useljenika: on se zove *Center za odstranjevanje tujcev* [Centar za odstranjivanje stranaca]. Sindrom odstranjivanja, “brisanja” ljudi koji nisu Slovenci, kao da je u pitanju “gamad”, i zatiranje drugačije spolno i politički orijentiranih stanovnika Slovenije – tjelesni napadi na ljude zbog boje njihove puti, zabrana ulaza homoseksualnim parovima u neke ljubljanske lokale, političko proganjanje ljubljanske antiglobalističke jezgre i pojedinaca koji se protive ulasku Slovenije u NATO – sve to neovisnu Sloveniju prikazuje kao zastrašujući populistički, homofobični i represivni entitet. U pitanju je populizam standardiziranih mjerila, čija znanja i matrice mogu sažeti riječima *domaće, heteroseksualno, provincijalno i mediotritetsko*, populizam koji sve što njemu nije jednako i slično otpisuje kao nenormalno.

Svaki oblik angažirane društvene kritike, pa tako i pank (ili današnji antiglobalistički pokret!), možemo razumjeti kao oblik javnog polariziranja društvenih normativa. Država odnosno društvo definira skup normativnih elemenata koji uređuju njezine

151 Više o tome u *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*. Uredili Stuart Hall i Tony Jefferson. London: Hutchinson, 1976.

ekonomske, društvene i političke perspektive. Upravo je antagoniziranje tih načela i podriivanje deklariranih perspektiva ono što otporu daje mogućnost da se pozicionira *protiv* (ekonomske) vlasti i eksploatacije. Samo preispitivanje tih normativnih vrijednosti definira stajalište specifične kulturne akcije otpora. Kroz tu polarizaciju oblikuju se društvene, opozicijske, političke i antiseksističke vrijednosti.

Pank je priča o višku: o višku otpora na jednoj i višku brutalnosti države na drugoj strani, o zatiranju i represiji s pomoću državnih, socijalnih i kulturnih aparata (i to ne samo represivnih!). U brojnim je slučajevima zatiranja razotkriveno pomanjkanje argumenata na strani službenih metodologija zatiranja otpora. Tadašnja socijalna teorija, sociologija itd., također nisu vladale instrumentarijem za opisivanje društvenih promjena i važnosti otpora margine. Pregledamo li danas službeno publicirane katalogizacije o historijskom i političkom značaju panka i supkulture, vidjet ćemo da je to pitanje pokriveno tek s rečenicom-dvije. U tome moramo vidjeti zastrašujuću vezu teorije, znanosti i akademizma kao i masovnih medija u procesu brisanja jedne historije. U pitanju je svjesna proizvodnja amnezije. Upravo zato je i reaktualizacija panka i supkulture važna za opisivanje kulturnog, političkog i socijalnog prostora Slovenije. Treba uzeti u obzir da je pank scena stvorila prostor otpora i da je istodobno reflektirala vlast i zatiranje, iako je ta refleksija u službenim kronologijama posve zanemarena. Pank (ljubljska supkultura) istodobno je predstavljala kraj hegemonijske i kontra-hegemonijske ideološke produkcije.

Da bismo izbjegli idealizaciju i rasprodaju pank historije i strategije u stilu “kako smo preživjeli naše pankerske dane i još se smijali”, ne smijemo zaboraviti da se pank desio u jugoslaven-skom ideološkom prostoru kojim je vladala ideologija samoupravljanja, lišena svake naivnosti. Kako je eksplicitno ustvrdio SLAVOJ ŽIŽEK još 1984. godine, samoupravna ideologija i njezina državna vlast bile su ciničnije i perfidnije od staljinističke realso-cijalističke ideologije.

Možemo reći da je upravo ideologija samoupravljanja odlično razvila cinične mehanizme vlasti, kakve je teorijski analizirao PETER SLOTERDIJK u *Kritici ciničnog uma*.¹⁵² Nadovezujući se na SLO-

TERDIJKA, ŽIŽEK je osamdesetih godina u slovenski prostor unio pojmovna i teorijska oruđa kojima je još tada opisao značajke suvremenih ideologija, a bez kojih bi i danas bilo nemoguće razumjeti suvremene procese u kulturi i umjetnosti, i raspravljati o konceptualizaciji odnosa između umjetničke produkcije, (vladajuće) kulture i ideologije.

Prije dvadeset godina, upravo tim instrumentarijem analizirala sam jedan od najparadoksalnijih događaja na subpank/pank sceni, koji se zbio IGORU VIDMARU.¹⁵³ Početkom osamdesetih, VIDMAR je uhićen i zatvoren kao fašista, nakon što je eksplicitno i argumentirano demonstrirao antifašistički/antinacistički stav, kao osobni ali i stav slovenskih pankera općenito! To dovoljno govori o paradoksalnom izobličenju njegove medijske slike. VIDMAR je pravno bio kažnjen zbog nošenja dva bedža s antifašističkim sadržajem, na kojima su bile prekrizene svastike odnosno kukasti križevi. Cijeli je slučaj bio samo oblik kažnjavanja: IGOR VIDMAR je pritvoren jer se usprotivio policijski konstruiranoj i medijski napuhanoj aferi 4reich (1983-84). Država je na taj način pokušala ocrniti pank i supkulturu kao fašističke, i poslati u zatvor skupinu mladih antifašistički orijentiranih pankera.

Nelagoda u kulturi prikazuje se kao univerzalno raširen cinizam pred kojim je tradicionalna kritika ideologije nemoćna. Kako tvrdi SLOTERDIJK, moderni je cinizam stanje svijesti koje dolazi nakon naivnih ideologija i njihovog prosvjetljenja. U njemu se krije istinski razlog očigledne iscrpljenosti kritike ideologije: ta je kritika ostala naivnija od svijesti koju bi htjela raskrinkati. U svojoj hrabroj racionalnosti ona danas ne može, kao što nije mogla ni osamdesetih godina, pratiti pomak moderne svijesti ka lukavom realizmu. Što slijedi iz toga? Ako se ideologija uvijek proizvodi kroz neku distancu koja u različitim periodima ima različite oblike, onda je oblik te autodistance koja odlikuje suvremene ideologije upravo cinizam, ili točnije, kako bi to kazao SLOTERDIJK, “cinični um”.

Što je to što konstituira suvremeni um ili ciničnu svijest? Kako je napisao SLAVOJ ŽIŽEK, moderna cinična svijest je paradoks reflektirane izokrenute svijesti. Cinizam jeste prosvjetljena izopačena svijest – zlosretna svijest u moderniziranom obliku.

152 Sloterdijk, Peter. *Kritik der zynischen Vernunft I-II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.

153 Više o tome u Marina Gržinić, “Filozofija skozi psihoanalizo.” *Mladina* 33 (1984).

Cinični je subjekt potpuno svjestan lažnosti ideološkog sklopa prema kojem se ravna, ali se usprkos tome svejedno tako ponaša – refleksija je već uključena u njegovu poziciju. Umjesto nekadašnjeg naivnog nesvjesnog previđanja vlastitih pretpostavki, kojeg zgodno opisuje fraza “jer ne znaju što čine”, nastupa neposredna shizofrenija, patološki rascjep, perverzno zapletena struktura reflektirane svijesti koja je više žalosna nego izokrenuta, i koju sjajno ilustrira tvrdnja “Vrlo dobro znaju što čine, ali svejedno to čine!” Na taj način, oni to stanje vješto iskorištavaju.

Takav je cinizam bio u jezgri samoupravne jugo-ideologije. Kako sam već rekla, kultura je bez izuzetka žrtva cinične prakse vladajuće ideologije. Cinični obrat kojeg je vladajuća praksa ostvarila u kulturi, možemo slikovito predstaviti obratom stare izreke “U laži su kratke noge” (koja implicira naivno vjerovanje da će na koncu pobijediti istina), u upozorenje OSCARA WILDA “Budeš li govorio istinu, prije ili kasnije ćeš završiti u zatvoru”.

U pitanju nije nikakva metaforička igra; posve suprotno, slučaj uhićenja IGORA VIDMARA početkom osamdesetih trebamo čitati upravo iz logike cinizma. VIDMAR, koji je slovio za jednog od ideologa slovenskog pankaa, svoje višegodišnje djelovanje usmjerio je na oblikovanje i davanje informacija i refleksija o panku. IGOR VIDMAR je bio jedan od najistaknutijih teoretičara alternativne umjetničke produkcije u slovenskom ideološkom prostoru. Iako je historija pankaa još od njegovih početaka u slovenskom kulturnom i samoupravnom ideološkom prostoru bila historija intervencije državnih represivnih organa – legitimiranja, kućnih premetačina, višesatnih ili cjelodnevnih zadržavanja mladih ljudi na policiji itd. – VIDMAR je na sebe svratio posebnu pozornost kada se odupro intervenciji “zakona”, koji je s pomoću konstruirane afere 4reich pokušao kroz pravnu inscenaciju i medijsku konstrukciju realizirati (višestruko pogrešnu) fantazmu o vezi pankaa s desnim ideologijama, to jest fašizmom i nacizmom. O tome govori i već zaboravljena serija članka iz ljubljanskog *Nedeljskega dnevnika*. Zagrebački *Start*, jugoslavenski politički tabloid, objavio je 1984. godine izrazito senzacionalistički i zlonamjeran članak SLAVENKE DRAKULIĆ ILIĆ (*nota bene*, sadašnje velike zagovornice demokracije i autorice bestselera o suzama i smijehu komunizma), koji je dugo odjekivao po Jugoslaviji, na štetu ljubljanske alternativne scene.

Upravo u skladu s već spomenutim ciničnim WILDOVIM upozorenjem, IGOR VIDMAR je uhićen i zatvoren kao fašist – zbog no-

šenja dva bedža antifašističkog sadržaja! Dakle, noseći slike s istinski antifašističkom porukom, VIDMAR je povrijedio patriotska osjećanja građana (takva je bila pravna argumentacija!). Zahtjev za VIDMAROVIM kažnjavanjem i danas, dvadeset godina kasnije, predstavlja cinizam *par excellence*, cinizam u najmodernijem smislu tog pojma: ponovno podmuklo i zlorado uspostavljanje moralnog diktata od strane onih za koje znamo da se tog diktata nisu držali i da ga se nikad ne pridržavaju.

IGOR VIDMAR egzemplarno je kažnjen upravo zbog svog *stava*. Kroz VIDMAROVE akcije (neprestani pokušaji argumentiranja), konfrontacije sa specifičnom ideološkom klimom, koja se montiranim ekscesima nije htjela samo obračunati samo s pankom nego sa cijelom ljubljanskom alternativnom scenom, taj se stav PREOBRAZIO IZ EGZISTENCIJALNE POZICIJE U ETIČKI STAV U STROGOM ZNAČENJU TOG POJMA. Tako eksponirani cinizam države dodatno ćemo radikalizirati ako podsjetimo da se slučaj IGORA VIDMARA desio u jugoslavenskom ideološkom prostoru, u kojem je, kako kaže ŽIŽEK, samoupravna ideologija bila sve samo ne naivna te više nije niti uvjerala radnike da ih upravo ona zastupa na najbolji način, nego posve obratno: tvrdila je da upravo sami radnici neposredno upravljaju društvenim procesima i zastupaju sami sebe.

Nikako ne smijemo zaboraviti da je tadašnja faktučka društvena stvarnost bila organizirana u svrhu potpune mistifikacije odnosa moći. Njome je dominirala državno-partijska birokracija; govorilo se da nema ni (izvanjske) cenzure, niti (izvanjskog) ograničavanja slobode, ali u stvarnosti su itekako bile određene, dogovorene i usvojene granice preko kojih se nije smjelo. Zato prvom ciničnom zahtjevu vlasti (“Budeš li govorio istinu, bit će kažnjen!”), u slučaju VIDMAR možemo dodati i drugi, još užasniji izraz cinizma vlasti: “Kad već sam nisi mogao odgonetnuti dokle smiješ ići, onda ti (sirota) država mora inscenirati suđenje i, takoreći, javno pokazati gdje je granica!” Da takve slučajeve imamo i danas, pokazuje i slučaj MIRA PETEKA, novinara koji je 28. veljače 2001. godine brutalno pretučen u neovisnoj Sloveniji jer je raskrinkavao mafijaške veze i mračne državne financijske poslove. U obzir treba uzeti činjenicu da u tom slučaju niti do danas (2005) još nitko nije za to krivično odgovarao. Ne podsjeća li, dakle, taj slučaj na slučaj VIDMAR? Ako govoriš istinu, bit ćeš kažnjen (što se i desilo). Što više: PETEKA su pretukli kako bi mu pokazali gdje je granica raz-

otkrivanja korupcije u Sloveniji, jer to nije mogao dokučiti sam. Pravna slovenska država danas još nema precizna imena napadača, a kamoli nekoga kome bi sudila kao naologodavcu napada na PETEKA!

Obrat kojeg sam opisala kao prijelaz iz egzistencijalne pozicije u etički stav u strogom značenju pojma, jeste obrat kojim se svakodnevna egzistencijalna stvarnost preobražava u strateško pozicioniranje. U pitanju je značajan pomak iz egzistencije u strategiju koja ne znači puko (egzistencijalno) odazivanje na okolnosti, nego nudi njihovu stratešku reartikulaciju. Otpor se u ovom slučaju strateški kontekstualizira (SPIVAK). On je, kako tvrdi SPIVAK, radikalno drugačiji, različit, jer donosi strateški naboj. U pitanju je pojam koji se suprotstavlja FOUCAULTOVU shvaćanju otpora. FOUCAULT je bio veoma skeptičan prema svakom supkulturnom otporu (jer ga je shvaćao na čisto egzistencijalan način), i upravo je zato promašio njegov strateški naboj. Precizno, strateški moment možemo razumjeti kao imenovanje scene iznutra, kao vrstu autorefleksije koja nam omogućava da steknemo teorijsku i praktičnu prednost. Konačno, tu strategiju trebamo shvatiti i kao ustrajavanje (iako je slutio što će mu se dogoditi, VIDMAR nije popustio!).

Osim toga, u taj strateški moment trebamo uključiti i GRAMSCIJEV koncept hegemonije. S njim je moguće razumjeti političku snagu supkulture: prvo, kao trenutak odbijanja, i drugo, kao narušavalački šum u kontrakulturalnoj hegemonijskoj strategiji. GRAMSCIJEV koncept hegemonije važan je za analizu vlasti jer nam omogućava da prepoznamo kompleksnost sila kako u centru, tako i na margini. Štoviše, pank supkulturu možemo razumjeti kao nesvjesno društva, koje možemo prepoznati, po FREDRICU JAMESONU,¹⁵⁴ kao diferencijaciju političkih suprotnosti koje možda djeluju na ograničenom prostoru ali su glavni pogon svake revolucionarne društvene promjene jer “revolucija” nije strogo izdvojen i precizno ograničen događaj, nego je čine takoreći brojne svakodnevne borbe i najrazličitiji oblici društvene polarizacije. U tom smislu, pank supkultura jest latentno i implicitno predrevolucionarno društveno iskustvo.

Ili još radikalnije, ako o panku govorimo kao o realno-traumatičnom trenutku svakidašnje stvarnosti, tada skinhede iz deve-

desetih godina (postpankerski pokret “čelavaca” sa svastikama, prisutan u “novoj” Evropi, kako na Zapadu tako i na “iznova oslobođenom” Istoku), možemo označiti kao hiperrealan trenutak društvene stvarnosti koja se oblikovala u novoj Evropi nakon pada berlinskog zida.¹⁵⁵ Skinhedi su ilustrativan supkulturni fenomen (višak), utemeljen na rasizmu, homofobiji itd.: podmetali su požare u turskim kvartovima nekadašnjih zapadnonjemačkih gradova, izazivali rasističke neredе u Velikoj Britaniji i sl.

Naravno, možemo ponuditi i drugačija čitanja i obrate. Dok su pank i (Ljubljanska) supkulturna scena ili alternativa kroz oblikovanje grupnog identiteta polarizirali pojedince u skupini i stvarali sinergiju prelaska pojedinaca u skupinu, suvremene kulture, općenito, funkcioniraju upravo suprotno. Haker i rejver su partikularni identiteti. Haker komunicira sa svijetom preko kompjutera (povezuje ga nematerijalna mreža), dok mu je materijalnost tijela manje važna: on je posve medijaliziran kompjuterskim strojem koji ga zastupa i povezuje sa svijetom. Rejveri su pak usredotočeni na svoja tijela. Na partijima imamo samo tijela koja se tiskaju, sudaraju jedna s drugima, luče razne tvari, dok se za verbalnu komunikaciju (jezik-govor) čini da je, usprkos svoj toj sinergiji prekomjerne blizine, zamrznuta.¹⁵⁶

Konačno, pank možemo kodirati i kao kronologiju: kao genezu početka, zenita i kraja panka koji s desio smrću “autentičnih” pank ikona, kako bismo ustrajali na autentičnosti. No, ništa pogrešnije od toga! Brikolaž, citiranje i retropoza ipak su najvažniji za estetsku dimenziju panka. Brikolaž i upotreba reproduktivnih tehnologija (video i fotokopiranje za izradu letaka i fanzina) bili su značajne estetske strategije. Pank je bio točka radikalne različitosti/drugosti. Uključenjem retrostilskih novina, prisvajanjem znakova radikalnih seksualnih supkultura i tekstova, pank je označio rez/granicu između modernosti i postmodernosti. Mogu ustvrditi da je postmodernizam na području suvremene umjetnosti i kulture “došao” u Sloveniju i druge krajeve socijalističke Jugoslavije upravo zaslugom panka i Ljubljanske alternativne scene. Radikalna postmodernost, ona koja zavređuje taj naziv i

155 Više o tome u Crook i drugi, 1992.

156 Više o tome u Simon Reynolds, “Rave culture: Living Dream or Living Death?” U *The Clubcultures Reader*. Uredili Steve Redhead, Derek Wynne & Justin O’Connor. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.

154 *The Political Unconscious*, 1981.

koja je iznova kodirala suvremenu umjetnost u Sloveniji, posljedica je pank, rock'n'rolla i undergrounda. Nova slika i transavangarda samo su nastavljale visoki, hladni, formalistički slovenski modernizam koji nikad nije usvojio radikalne umjetničke prakse. Bio je to razlog više za anatemiziranje perioda pank i supkulture na području umjetnosti i kulture u Sloveniji. Taj je period radikalizirao tadašnje kritičke i institucionalne pretpostavke umjetnosti i kulture, zbog čega je i posve izostavljen iz katalogizacije umjetnosti i kulture. U pitanju je zijev koji pokazuje najradikalnije nerazumijevanje kao i razliku između djelovanja službenih kulturnih institucija u Sloveniji i žive, prodorne, radikalizirane umjetnosti i kulture, koje su u Sloveniju i Ljubljano donijele duh urbanosti, radikalni postmodernizam, suvremenu teoriju i društveni pokret.

Danas se i rejverski pokret i hakerske prakse konstituiraju upravo preko nadovezivanja na tehnologiju ponavljanja, prisvajanja, inverzije i viška: rejversko sempliranje, DJ-kultura. Jednako kao i pank, oni predstavljaju potpunu inverziju stvaralaštva koje se sada sastoji od "posuđivanja", repeticije koda i zrcaljenja (*mirroring effect*) prisvojenih, otuđenih, "posuđenih" internet stranica koje pripadaju korporacijama i financijskim kapitalističkim udrugama.

Kod pank je od ključne važnosti bila i funkcija imidža: odijevanje kao performans, ulični nastup, supkulturni body art. Imidž je u prvi plan istaknuo "istinu" tijela kroz posebne vrste predstavljanja, kao teatar tijela, kao ulični/javni performans, kao revolt u slici. Imidž možemo razumjeti i kao stvaranje autonomnog teritorija i slobode tijela, što je postalo ključno i pri definiranju društveno-seksualnog (*gender*) momenta i identiteta u supkulturi.

Općenito gledano, muški svijet supkultura pati od manjka ženstvenosti. Mačistička retorika, kakvu na primjer imamo kod Pankrta u frazi "Gremo na ženske, gremo na pir", možda je prije pokušaj usvajanja retorike radničke klase, ali je svejedno možemo čitati i kao populistički "benigni" muški šovinizam. No, upravo su pankerice svojim izgledom prisvojile teritorij i zamijenile hipijevski infantilni imidž izrazito seksualiziranim identitetom. Osvajanje identiteta na sub-sceni stajalo je u izravnoj vezi sa spolnošću i tijelom. Slobodno ukrašavanje tijela, stilizacija tijela u njegovoj mračnoj i negativnoj estetici bila je i način da se tijelom opet ovlada, nešto slično kao kod anoreksije, piercinga itd. Postupak osvajanja moći na supkulturnom teritoriju tako je povezan i s

prisvajanjem prvih plodova seksualnog diskursa i s ikonografijom mračnih strana spolnosti. Pank je preobrazio značenja između supkulturnog tijela i diskursa o spolnosti. Preko imidža pank je komunicirao s radikaliziranim spolnim praksama, koje su demonstrirale ekscesivni aspekt spolnosti: s transseksualnošću, S/M praksama, pornografijom, ali i s onim "ništa" koje se definiralo kroz izrazitu aseksualnost ženskog izgleda: vojničke čizme, hlače itd. To, recimo, vrijedi za riječke pankere iz skupine *Paraf*, kao i za ljubljanske *Čao pičke*, koje su za uzor imale međunarodne fetišističke ikone pank poput SIOUXIE SIOUX, LYDIJE LUNCH, NINE HAGEN. *Čao pičke* su već svojim imenom pokazale da su diskurzivni režimi itekako povezani s vlašću koja je represivno kodirana u jeziku, a ne samo u tijelu (kontrola tjelesnog izgleda i fizioloških izlučevina). Svojom inačicom hinjeno agresivne spolnosti, *Čao pičke* produktivno su obilježile slovenski prostor. Kad govorimo o S/M praksama, ne smijemo zaboraviti filozofsko-politički produktivni S/M-ovski "seksizam" PETRA MLAKARA i *Divizij niča*, kao i objavljivanje MLAKAREVA teksta *Lepe Kartazanke*, u grafičkom oblikovanju Novog kolektivizma (1985, edicija Galerija Škuc Izdaja).

U svemu tome možemo prepoznati raznovrsne pank mehanizme koji su oblikovali matrice otpora, obrate i osvajanja. Pank na slovenskoj sceni utjecao je i na one koji su bili izvan tog pokreta. Sjetimo se djelovanja Laibacha, sveukupnog supkulturnog pokreta, hard core pank itd.

Insistiranje na mussolinijevskoj pozi, travestija i nepodnošljiva glazbena buka industrijskih akorda, sve je to prvi pjevač Laibacha TOMAŽ HOSTNIK (odjeven u uniformu koja je predstavljala vojničku uniformu), platio prerezanom usnom i tankim mlazom krvi na licu. Nova strategija, koju je sa svojim specifičnostima u slovenski prostor uveo Laibach, opscena je subverzija totalitarnog rituala, dosegnuta samom formom nastupa. Upravo je forma nastupa pokazala da imamo posla sa subverzijom. Naša očekivanja na planu "sadržaja" posve su iznevjerena: umjesto kritičke distance, podsmijeha itd., dobivamo ponavljanje totalitarnog rituala. Totalitarni ideološki ritual Laibach je subvertirao tako što ga je *doslovno* ponovio. Nasuprot uobičajenom glazbenom nastupu, Laibach je proizveo učinak specifične "montaže" i konstelacije elemenata na sceni. Napetost nije postignuta usporednom montažom tih elemenata, nego uspostavljanjem njihove srodnosti, srodnosti filmske građe, arhitekture, simbolike scene i živog na-

stupa. Takav koncept oblikovanja asocira na historijska i avangardna gibanja, osobito na ruski konstruktivizam, produktivizam, Bauhaus i De Stijl, koji su veoma brzo razvili i raširili svoje umjetničke koncepte, od izložbi do teatra. Za razliku od koncerta na kojem se kaos pretvara u zaradu, a publici udovoljava s frazom “Vratit ćemo se!”, strog i dosljedan Laibachov nastup uživo kulminirao je destrukcijom fascinantno montirane mizanscene (zastave, jelenski rogovi, rasvjeta, projekcija filma u pozadini itd.). Ta je destrukcija bila dio samog koncepta skupine koja odbacuje svaku suvišnu pitoresknost i dobro raspoloženje: na sceni ostaje samo ono što ima posredničku vrijednost. S tim u vezi je i nestanak klasičnog glazbenog izvođača. Izvođači su tu, ali lišeni svake individualnosti i psihološke dubine: što su osjećaji više suspregnuti, strast je snažnija. Sama forma nastupa od ključnog je značaja: on se ponavlja od jedne pjesme do druge i tako postaje *opsesivan*. Laibach funkcionira kao minimaliziran raptus, suzdržana erupcija koja dozvoljava minimum ili skoro nimalo posredovanja između strasti i artikulacije, između ekstatičnog zadovoljstva i invencije novih oblika. Laibach je razvio radikalnu imaginaciju koja bi bila bliža realnom traumatične historije i značenja negoli svakidašnjoj stvarnosti sistema.

U slovenski je prostor Laibach uveo postupak denaturalizacije “prirodnih” vrijednosti i rituala kulture. Tako je nakon svog pojavljivanja 1981. godine, počeo funkcionirati kao fantazmatski označitelj koji homogenu društvenu “masu” tjera van u polarizaciju, inzistirajući na segregaciji. Načinom na koji je država (sa svojim institucijama) prepoznala i diskriminirala Laibach kao nešto izvanjsko, strano i radikalno drugačije u odnosu na sebe, kao mjesto terora i uništenja, samo je potaknula sumnje da se “teror i destrukcija” zapravo nalaze u samom jezgri države, te da ona sama funkcionira upravo na temelju sistema proizvodnje i eksploatacije terora i destrukcije, makar to nastojala maskirati i predstaviti kao nešto drugo. Rad Laibacha i kolektiva Neue Slowenische Kunst najbolje su obilježile upravo kampanje protiv Laibacha, zabrana javnog nastupanja u periodu 1983-1987, i zahtjev za uhićenjem članova Novog kolektivizma (podgrupa NSK koja se bavila grafičkim dizajnom), koji su za “Dan mladosti” 1987. godine kreirali prvotno općeprihvaćen i društveno priznat, a kasnije zabranjen plakat. Tako je NSK svojom sveukupnom strategijom udario temelje drugačije politike, prvenstveno drugačije “politike

pogleda”. Samo totalitetom svojih koncepata i složenošću svojih radova NSK se uspio izboriti za mjesto u društvenoj i kulturnoj stvarnosti kojom je osamdesetih godina dominirao i koju je totalizirao politički diskurs.

Već sam nekoliko puta istaknula da je Laibach subvertirao totalitarni ideološki ritual njegovim doslovnim ponavljanjem. Taj postupak mogu opisati kao pretjeranu identifikaciju s institucijom vlasti. Prvi pjevač skupine Laibach toliko se zanio “igranjem” MUSSOLINIJA i uprizorenjem njegove poze na glazbenoj sceni, da iz svoje identifikacije nije “istupio” niti onda kada ga je u glavu pogodila boca iz razjarene publike koje je htjela “samo” rock’n’roll, ali je dobila razotkrivanje skrivene jezgre vlasti. Vlast je povezana s totalitarizmom, iako se čini da posve demokratska. Pretjerana identifikacija otkriva upravo ono o čemu svi sve znaju, ali nitko javno ne govori. Štoviše, tako izvođenje pretjerane identifikacije, po LACANU i preko ŽIŽEKA, zove se prelaženje temeljne fantazme. Laibach je u javnim nastupima koristio upravo prelaženje temeljne fantazme. Ustrajavajući na doslovnom ponavljanju totalitarnog rituala, Laibach je uspio javno prikazati skriveni fantazmatski scenarij socijalističkog totalitarnog rituala. Naime, Laibach je još prije dvadeset godina shvatio političku funkciju fantazmi i fantazmatskog scenarija koji omogućava da vlast uopće djeluje. Vlast se reproducira oslanjanjem na opscena poreknuta fantazmatska pravila i prakse koje su konfliktu s njezinim vidljivim i javno propagiranim idejama. Isto vrijedi i za instituciju umjetnosti, koju na okupu drži poreknuta no svejedno djelatna opscena libidinalna investicija – fantazmatska erotizacija institucije umjetnosti. Odnosno, institucija umjetnosti oslanja se na svima poznatu, no javno ipak prešućenu opscenost i promiskuitetnost (od seksualnih igrica do korupcije tržišta suvremene umjetnosti). Stoga nije dovoljna puka kritička avangardna primjedba da je institucija umjetnosti zajedno sa svojim ustanovama nedvojbeno vulgarna, hladna, manipulativna i skoro potpuno lišena svake aure, dakle drzovito opscena. Kao što nije dovoljno niti suprotstaviti joj kritiku u obliku krvavog, nasilnog, destruktivnog događaja. Institucija umjetnosti danas i sama nudi krvave događaje ne bi li sačuvala svoj apstraktni, gotovo “sterilizirani” položaj i sliku koji joj daju neograničena ovlaštenja.

Što nam onda preostaje? Jedna od mogućih strategija jest upravo autentično prekoračenje temeljne fantazme. Nadovezujući

se na ALAINA BADIOUA, ŽIŽEK ustrajava na tome da moramo razlikovati autentično i neautentično prekoračenje temeljne fantazme.¹⁵⁷ Ovo drugo samo dodatno zamagljuje i prikriva tragove praznine, rupe, oko koje gravitira vlast. Inzistiranje na toj razlici i osobito na autentičnom prekoračenju fantazme znači da u svakom konkretnom preraspoređivanju sila, vlasti i njezinih institucija postoji osjetljivo čvorište, točka koja jasno pokazuje odakle govorimo, odnosno koja je naša prava pozicija.

Po meni, kod Laibacha je to nesumnjivo duboka ukorijenjenost njihove glazbe u najradikalnijem i najavangardnijem izumu rock'n'rolla: industrijskom glazbenom pokretu osamdesetih. To je prava točka Laibachove apsolutne radikalnosti, a ne, kako bi se moglo krivo shvatiti, povezivanje doslovnog ponavljanja totalitarnog rituala s nekakvim populističkim (pažnja, nisam rekla popularnim!) glazbenim pokretom. Da se odlučio na to "rješenje", Laibach bi samo još jedanput prekrpio totalitarnu rupu oko koje se vrtio socijalistički sistem., Moramo biti svjesni važnosti ove razlike, jer i danas imamo veliki broj bendova i umjetničkih projekata koje misle da je dovoljno poigrati se gestom doslovnog ponavljanja, nakon koje će se sve, takoreći, desiti samo od sebe.

Posve je legitimno i zapitati: gdje smo bili mi, svako od nas, kad se Slovencima "desio" pank? SAINOM ŠMID, jednom od prvih istinski radikalnih slovenskih pankerica, osnovala sam bend "post" profila, pod nazivom *Racija v kliniki Mercator*. Početkom osamdesetih bio je to prvi ženski (pank?) bend u Jugoslaviji. Tragove što ih je bend ostavio u vidu demo snimaka (s vježbi u podrumu Studentskog naselja u Ljubljani), kasnije će u jednoj od svojih pjesama semplirati bend *Borghesia*. *Racija v kliniki Mercator* ponajviše se eksponirala nizom (iz današnje perspektive mogu reći) naivnih pornografskih vizualnih priča, koje su ipak imale jasnu politiku spolnosti. *Raciju v kliniki Mercator* nije toliko zanimala femininost u tradicionalnom feminističkom smislu koliko apsolutna transgresija seksualnosti: transseksualnost, biseksualnost i lezbijske prakse. Ta je seksualnost imala posve jasan politički kod, protivila se komercijalizaciji i bila je u duhu talijanske ljevice i TONIJA NEGRIJA (*Movimento operaio*). Jedan od slogana *Racije v kliniki Mercator* bio je i "putane rosse", s jasnom politikom lijevog i sek-

sualnog. Nakon toga uslijedila je djelatnost na području video umjetnosti pod utjecajem FASSBINDERA i WARHOLA, naravno opet u spoju s politizacijom seksualnosti. Mnogo prije nego su Slovenci postali Albanci (krajem osamdesetih godina), supkulturna je scena već bila preuzela na sebe radikalnu političnost identiteta u obliku stigmatizirane seksualno-političke prakse – bili smo pederi, lezbijke i poistovjećivali smo se sa svakim ekscesom na području umjetnosti/politike/seksualnosti: s pornografijom, anarhizmom i graničnim seksualnim praksama (represivna seksualnost, S/M). Političnost seksualnosti bila je veoma važna točka na dnevnom redu supkulture; vodeća grupa u toj domeni bila je *Borghesia*. Sav taj angažman dobio je 1983. i 1984. godine i teoretsku podlogu: tada smo cjelokupni underground vizualnih, video i glazbenih događanja u Ljubljani nazvali ljubljanskom supkulturnom i/ili alternativnom scenom.

Početkom osamdesetih godina u Sloveniji je kreiran pojam (oznaka) ljubljanska alternativna, odnosno supkulturna produkcija i scena. Nakon ovog imenovanja "iznutra" i prepoznavanja na osnovi tog zajedničkog imena, scena se nije više razlikovala samo po sebi, nego također i za sebe. Time što "nije" bila kultura nego supkultura, najbolje je označila materijalnu i medijsku ograničenost svog djelovanja, kao i nemogućnost i spriječenost da u tadašnjim socijalističkim razmjerima istinski djeluje kao kultura i kao umjetnost. Jer, pozicija prave umjetnosti bila je rezervirana (kao i u većini socijalističkih država, kako mekog, tako i tvrdog totalitarizma) za tzv. službenu umjetnost i kulturu, koje su se također odlikovale sumnjivim amaterskim poletom.

Za razliku od usporednih događanja u Zapadnoj Evropi i Sjevernoj Americi,¹⁵⁸ slovenska je supkulturna ili alternativna scena bila više od trendovskog stila. S alternativnim pokretom osamdesetih je godina u Sloveniji došlo do uspostavljanja veoma specifičnih produkcijskih, organizacijskih i osobito autonomnih oblika kulture i umjetnosti koje su se uobličile usporedno i (duhovno) posve neovisno o postojećim strukturama službenih i mahom impotentnih kulturnih sistema i kanala tadašnjeg socijalizma. Otud cjelokupno alternativno i supkulturno dešavanje možemo označiti kao radikalni rez u estetskom korpusu tadašnje socijalis-

157 Više o tome u Judith Butler, Ernesto Laclau & Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality*.

158 Sjetimo se značajne studije o tim procesima na Zapadu, studije Dicka Hedbige *Subculture: The Meaning of Style*, London, Methuen, 1979.

tičke kulturne i umjetničke produkcije. Alternativna se kultura nije naprosto suprotstavljala služenoj, po pravilu nedomišljenoj kulturi i umjetnosti osamdesetih godina u Ljubljani. "Alternativna" je kultura stvarala i omogućavala novu kulturu i umjetnost. Slovenska alternativna, odnosno supkulturna scena tako je kreirala novi i drugačiji referentni background (koji je omogućio interpretaciju novih umjetničkih praksi), radikalnu novinu u mišljenju, a to je zahtijevalo i drugačiju strukturu govora, organizacije i autorefleksije, kao i novu tehnologiju.

Alternativna kultura ili supkultura bila je više od prolazne mode ili trenda (u socijalizmu ionako nije bilo produkcije pomodnih supkulturnih trendova). Alternativna je kultura prije svega značila rekonfiguraciju društvene i umjetničke scene, rekonfiguraciju koja je za razliku od manje-više sličnih underground djelovanja u Istočnoj Evropi, u Ljubljani poprimila radikalne i specifične oblike. Ljubljanska supkulturna scena, utemeljena uglavnom na radu Studentskog kulturno-umjetničkog centra (ŠKUC) u Ljubljani (kasnije se tome priključilo i Studentsko kulturno društvo Forum – ŠKD Forum), stvorila je prepoznatljivu produkciju i organizacijske oblike kulture.

U usporedbi s underground pojavama u istočnoevropskim državama (ruski pokreti SOC-ART i APT-ART ili poljski (post-)konceptualizam), za koje je važila paradigma oblikovanja novih umjetničkih "praksi" u sferama zasebnosti i za koje smo vjerovali da su posve odmaknute od sistema, alternativna kultura u Ljubljani, metaforički kazano, bila je "borba za državu". Zahtjev za oblikovanjem novih kulturnih, političkih i umjetničkih institucija i organizacija došao je iz samih institucija socijalističke samoupravne paradigme stvarnosti.

Upravo posredstvom alternativne scene neke umjetničke prakse dobile su relevantan ili posve drugačiji status (performans, video, ulični teatar). Alternativa je donijela i potaknula cijeli niz socijalizacijskih procesa, nove oblike socijalnog djelovanja i znanja (konstituiranje mreže underground klubova i javnih prostora) i nove načine usvajanja tzv. devijantnih društvenih i umjetničkih stvarnosti. To vrijedi za "coming out", javni istup ljubljanskih homoseksualaca (prvi takve vrste u Istočnoj Evropi, 1984. godine) i kasnije lezbijki, za gay kulturu (skupina Magnus) i za oblikovanje sekcije za ženska pitanja s lezbijskom podskupinom, kao i za pojavu novih društvenih pokreta (Sekcija za kulturu mira, ustanov-

ljena 1985). Alternativna kultura objedinila je različite oblike umjetnosti, masovnu kulturu, teoriju i alternativne oblike socijalnog znanja i udruživanja, tzv. nova društvena gibanja. Zato ljubljansku alternativnu kulturu treba shvatiti i kao dio nastojanja u smjeru uspostave tzv. civilnog društva u Sloveniji, koje će - imamo li u vidu zbivanja devedesetih godina - krenuti posve drugačijim putem, koji se u svjetlu težnji iz osamdesetih godina prokazuje kao posve suprotan i apsurdan. Imam na umu apsurdnu upotrebu pojma *civilno društvo* koji se danas koristi kao štit za posve drugačije ciljeve, posve suprotne onima što ih je postavio zahtjev za civilnim društvom osamdesetih godina u Sloveniji. Konačno, iz sadašnje perspektive možemo gledati na supkulturno događanje kao na pokret koji je radikalno obilježio cijeli proces tzv. slovenskog proljeća, proces čiji je razvoj vodio ka slovenskoj neovisnosti.

Ljubljansku alternativnu scenu ili supkulturni pokret radikalno je obilježila i istodobno uspostavila upotreba novih tehnika i medija (fotokopiranje, video), drugačijih oblika organiziranja i okupljanja, kao i cjelovita refleksija slike i posredovanosti vlastite izvanjske slike ili imidža (koji je istodobno shvaćen kao stil i kao stav) i *vice versa*. U pitanju nisu bile samo promjene na ravni reprezentacije (novi, seksualnošću i politikom obilježeni sadržaji, umjetnost grafita), nego i na ravni prezentacije: promjene strategija i taktika predstavljanja (prelazak u underground – u klubu FV 112/15, predstavljanje izvan galerijskih prostora i zaposjedanje posebnih prostora). Kao kulturna, umjetnička, politička i medijska pojava osamdesetih godina (mislim osobito na djelovanje Radija Student i tjednika *Mladina* i *Tribuna*), ljubljanska alternativna, odnosno supkulturna scena razvila se zajedno i usporedno sa specifičnim infrastrukturnim i organizacijskim kontekstom. Djelovanje ljubljanske alternativne, odnosno supkulturne scene bilo je kosupstancijalno sa specifičnim tehničkim i tehnološkim konfiguracijama, kanalima distribucije, medijima, kao i institucijama i sadržajima koji su učinili da taj specifični korpus kulture ostane moguć i operativan. Štoviše, alternativa nam je umjetnost i kulturu predstavila kao skup stvarnih institucija koje operiraju s veoma stvarnim novcem, koje imaju stvarne ideološke učinke i koje legitimno propagiraju i održavaju važna uvjerenja i vrijednosti vladajuće kulture i politike.

Tek unutar tako određenog konteksta i veza između tehnologija, medija i kulture, možemo razumjeti eksploziju video

umjetnosti i upotrebe videomedija u okviru alternative, kao i ustanovljenje videosekcije u okviru ŠKUC-a i ŠKD Forum na početku osamdesetih godina. Godine 1982. društva su zajedno ustanovila video sekciju koja je postala temelj ŠKUC-Forumovih neovisnih produkcija. Većina prvih video radova što su ih početkom osamdesetih snimili umjetnici, pripadnici scene i suputnici, kao i glazbeno-teatarske skupine, nastala je upravo u okviru neovisne video produkcije ŠKUC-Forum.

Vrlo brzo se vidjelo da je video kao stvoren za nov i brz medijski život nove generacije, izražavanje radikalnih stavova pank generacije, i napredne zahtjeve za promjenom društvenog i kulturnog poretka. Amaterska video oprema (VHS), pružala je jednostavno tehničko upravljanje i iznimnu brzinu produkcije i reprodukcije (ponovnog prikazivanja novih poruka nove generacije); sve je to učinilo da na početku osamdesetih godina video postane jedan od najomiljenijih, ali i najradikalnijih i svakako najprestižnijih medija te generacije. Drugo rođenje video medija u osamdesetim godinama u Sloveniji rezultat je toga da je marginalizirana rokarska i (post)pank zajednica u videu prepoznala svoje tehnološko oruđe koje će ubuduće omogućavati osobno pismo i društveni angažman. Video je također i "oko historije". S pomoću amaterske VHS video opreme početkom osamdesetih godina sačuvana su najvažnija zbivanja na umjetničkoj kulturnoj i političkoj sceni. To se nastavilo i u devedesetim, makar se u masovnoj upotrebi video najprije pojavio kao "oko nadzora": rendgenske oči videokamera pretražuju nas na aerodromima, prate u bankama, supermarketima, na cestama itd. Mogu zaključiti da je uspostava novog stila vizualnog "zapisa" išla kroz svjesnu rekonfiguraciju "izvorne" socijalističke kulture kao alternativne / supkulturne scene i njezinih brojnih razina, političko-društvenih tekstura i mentalnih struktura. Te rezultate možemo opisati i tvrdnjom da je video postao medij mnogobrojnih "eksplozivnih" i kontrastnih odnosa, kao i, kako sam ih nazvala, "tehničkih nepotpunosti" koje obuhvaćaju izvanjsko i unutrašnje, seksualno i mentalno, poredak i nered, konceptualno i političko, izvorni i reciklirani prostor i vrijeme. Štoviše, iz tako poopćenog konteksta možemo izlučiti važne strategije vizualizacije u slovenskoj video umjetnosti, koju možemo istodobno i usporediti sa strategijom vizualizacije u video mediju na Zapadu. Video je osamdesetih godina posebno reflektirao dva polja: prvo, tijelo u vezi sa seksual-

nošću, što je video mediju omogućilo da se distancira od korpusa tradicionalnog filmskog stvaralaštva i televizije kao državnog medija; i drugo, historiju u vezi s politikom.

Osamdesetih smo godina bili svjedoci intenzivne seksualizacije video medija. Nije to samo bio proces društvene refleksije seksualnosti koja je u socijalizmu bila zatumljena, nego i proces udaljavanja, razdvajanja video medija od njegovih "sestara": (klasičnog) igranog filma i (državne) televizije. Taj se proces odvijao istodobno s usvajanjem seksualnosti, koja je bila prepoznata, naučena i izvedena na temelju tradicije evropskog i američkog underground filma. Tu su tradiciju činili FASSBINDER, ROSA VON PRAUNHEIM, WARHOL i drugi; njihovi su filmovi prikazivani na okupljalištima underground scene u Ljubljani (u galeriji ŠKUC uz posredovanje Filmske sekcije ŠKUC-a, u diskoteci FV 112/15 i kasnije u K4 itd.). Refleksija u video mediju preuzela je oblik svjesno uprizorene pornografije, pod čime podrazumijevamo neposredan, pred kamerama u cijelosti izveden seksualni čin, sa strateškim izborom seksualnih partnera i prikazivanjem golog tijela (kako heteroseksualnog, tako i hermafroditskog, koje je kreirano s pomoću teatarskih elemenata i pomagala). Pod strateškim istospolnim izborom partnera u videu mislim na pedersku i lezbijsku spolnu orijentaciju performerera s početka osamdesetih za potrebe video medija. To medijsko pozicioniranje pretpostavljenih vlastitih istospolnih preferencija u socijalizmu također možemo razumjeti kao politički akt *par excellence*. Istodobno smo bili svjedoci cijelog niza oblika pozicioniranja spolnosti, kao i svjesnih spolnih zamjena (*gender-bending*) pederskih, lezbijskih i transvestitskih uloga. Ukratko, prekomjernu seksualizaciju video medija možemo prepoznati kao svjesno političko pozicioniranje, pri čemu su neheteroseksualni izbori značili političko pozicioniranje seksualnog u socijalizmu. Taj proces možemo pojasniti činjenicom da se seksualni stereotipovi, prototipovi i tipovi nisu prikazivali i konzumirali u undergroundu; uprizorenja u spavaonicama za potrebe video medija (ili bolje rečeno amaterske VHS videokamere) dobila su eklatantan status javnog pozicioniranja i politiziranja seksualnosti, što je bilo posredno povezano i s procesom detektiranja tzv. građanskih prava u socijalizmu. Reaproprijacija značenja u tim slučajevima omogućilo je ne samo puko preispitivanje oblikovanja identiteta umjetnika ili underground zajednice, nego i proces pregovaranja s mnoštvom stvarnosti, čiji je cilj bila nepre-

stana proizvodnja nejednoznačnih i neuravnoteženih pozicija. Ustvrdila sam da su u Sloveniji i Jugoslaviji osamdesetih godina video medij osvojile opscenost, pornografija, politika, historija i želja. Video je izgubio nedužnost kada je postao registar (pankerskog i supkulturnog) vremena i politike medija.

Na kraju, vratimo se na početak. Prisjetimo se da je jedna od metoda zatiranja pank skupina bila i kriminalizacija: pankeri su bili difimirani kao delinkventi. Kriminalizaciji trebamo dodati i specifične oblike prostorno-društvenog nadzora. Underground su nadzirali tako što su ga preimenovali u društveni problem (kad su povezali fašizam i pank, bilo je lakše držati nadzor; kad su povezali Laibach i nacizam, smjesta su zabranili upotrebu imena Laibach i nastupe benda). Oblici intervencije razlikovali su se od slučaja do slučaja, ali je paradigma uvijek bila ista. Po SEYLI BENHABIB, supkultura i margina uvijek su u specifičnoj vezi s historijom, s historijom konstruiranja viktimizacije.¹⁵⁹ U pitanju je proces i posebna ideološka operacija stigmatizacije koja potom omogućava lakšu intervenciju represivnih organa. Godine 2002. sjajan primjer toga dao je slučaj Anarhističkog centra MOLOTOV u Ljubljani. Vlasti su djelovanje centra dovele u vezu s nedozvoljenom upotrebom zgrade za koju je preko noći utvrđeno da ima zakonitog vlasnika. Progon je nakon toga tekao posve glatko. Država funkcionira kroz eksces ili izvanredno stanje. Preimenoavanje u eksces omogućava uvođenje izvanrednog stanja.

To se desilo i u periodu 1992-1993, kada su gradske vlasti egzemplarno kaznile Metelkovu (Mesto Metelkova ili Mreža za Metelkovo, kako se tada zvala scena na Metelkovo). Kao što znamo, Metelkova (ili "borba za Metelkovu") jeste jedna od još uvijek otvorenih traumatičnih "priča" slovenske neovisnosti: priča o načinu na koji država ulazi u područje neovisne kulture i umjetnosti.

Bivša vojarna u centru Ljubljane, u Metelkovoju ulici, prema garancijama ljubljanskih gradskih vlasti (uoči odlaska srpske odnosno jugoslavenske vojske 1991. godine), trebala je pripasti stvarateljima i aktivistima neovisne kulturne i umjetničke scene u Ljubljani. Vjerujući obećanjima države, scena je mirno čekala na primopredaju prostora s izvanrednom infrastrukturom. No,

gradske su vlasti počele iznutra uništavati kompleks, namijenivši mu u svojoj logici posve drugu namjenu. Scena je eksplodirala i rujna 1991. godine došlo je nasilnog osvajanja Metelkove. Vojarnu je zaposjelo približno sto najjačih grupa i pojedinaca s neovisne scene, od postpankera do različitih supkulturnih skupina. U slučaju napuštenog vojnog kompleksa u centru Ljubljane, koji je nakon zaposjedanja postao "Metelkova mesto", ključan je bio zahtjev za reorganizacijom slovenskog društvenog života i kulturnog mikrokozmosa. Akcija je bila mnogo više od pukog rješavanja prostorne i socijalne gužve u Ljubljani i neovisnoj Sloveniji: ona je bila "program", mobilizacija stvaralaca i – *last but not least* – zahtjev za arhitekturnim/urbanističkim i društvenim/kulturnim preuređenjem grada u budućnosti. Kao stvaralački čin mase stvaralaca, Metelkova je pokušala materijalizirati entropičnost sistema drugačije kulture te istaknuti mogućnost revitalizacije i integracije postojećih i stvaranja novih (dis)funkcionalnih sistema u Ljubljani.

No, 1992. i 1993. godine gradske su vlasti povele bespoštednu kampanju protiv prvih postsocijalističkih skvotera. Što je scena glasnije podsjećala javnost na obećanja gradskih vlasti, to su gradske vlasti sve više pomicala problem na drugu ravan. Neovisni djelatnici u Metelkovoju proglašeni su za potpune marginalce, a povezani su i s drogom i kriminalom. Gradskim su se vlastima u toj hajci pridružile i osviještene malograđanske mase koje su zahtijevale potpuno uništenje Metelkove. Vlasti su tako od Metelkove planski napravile društveni problem. Mreži za Metelkovo isključena je voda, električna energija i grijanje. Nakon godinu dana bez vode, struje i grijanja, fantazmatska projekcija o Mestu Metelkova skoro se potpuno ostvarila: kampanja gradskih vlasti pretvorila je brojne aktiviste u najmarginalnije društvene skupine.

Na primjeru Metelkove stoga možemo iznova istraživati borbu za prostor i produkciju u gradu, jer je ljubljanska gradska politika oduzimanjem osnovne infrastrukture odredila teren na kojem već niz godina, sve do danas (kao i nakon ponovnog snabdijevanja strujom i vodom), traje beskonačna borba za Metelkovu kao neovisni urbani kulturni centar.

Ono što Ljubljani čini pulsirajućim, heterogenim i kompleksnim entitetom upravo jeste njezina različitost. Ta je različitost utjelovljena prije svega u strateškoj produkciji suvremene urbane kulture, radikalne umjetnosti i neovisnih točaka/centara i

159 Vidi Seyla Benhabib, *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*, London & New York, Routledge 1992.

skupina za različite društvene, spolne, antiglobalističke, anarhističko-odgovorne produkcije i oblike življenja, uključujući i one koje će tek doći i one za koje još uvijek ne znamo ali se mogu ostvariti.

Literatura

- Agamben, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Einaudi, 1990.
——— *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi, 1995.
——— *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
——— *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.
——— *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- Badiou, Alain. *L'être et l'événement*. Pariz: Seuil, 1988.
——— predavanje na konferenciji *Art and Reality*, Venecija, 15-17. 03. 2001;
organizacija: Ciro Bruni, GERMS, Pariz; sudjelovali su M. Richir, A. Badiou, H. Szeemann, M. Gržinić, D. Goldoni, J. M. Chouvel i drugi.
- Baudrillard, Jean. "The Precession of Simulacra." *Art and Text* (projelće, 1983).
——— *Simulations, Semiotext(e)*, New York, 1983.
- Benhabib, Seyla. *Situating the Self: Gender, Community and Postmodernism in Contemporary Ethics*. London & New York: Routledge, 1992.
- Beardsworth, Richard. *Derrida and the Political*. New York & London: Routledge, 1996.
- Best, Beverly. "Over-the-counter-culture: Retheorizing Resistance in Popular Culture." U *The Clubcultures Reader*. Uredili Steve Redhead, Derek Wynne i Justin O'Connor. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Bukatman, Scott. *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Durham & London: Duke University Press, 1993.
- Butler, Judith, Ernesto Laclau & Slavoj Žižek. *Contingency, Hegemony, Universality*. London & New York: Verso, 2000.
- Copjec, Joan. *Read My Desire. Lacan against the Historicists*. Cambridge, Massachussets & London: The MIT Press, 1994.
- Crook, Stephen, Jan Pakulinski & Malcolm Waters. *Postmodernization: Change in Advanced Society*. London: Sage, 1992.
- David-Menard, Monique. *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *Anti-Oedipe*. Pariz: Les Éditions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. *Sablasti Marxa: stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*. Preveo Srđan Rahelić. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002.
——— *O Duhu. Heidegger in vprašanje*. Preveo Uroš Grilc. Ljubljana: Analecta, 1999.

- Franklin, Sarah. "Dolly's Body: Gender, Genetics and the New Genetic Capital." U *THE BODY/LE CORPS/DER KÖRPER*. Uredila Marina Gržinić Mauhler. *Filozofski vestnik* 2 (2002).
- Foster, Hal. "Preface." U *Vision and Visuality*. Uredio Hall Foster. Seattle: Bay Press, 1988.
- Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1982.
- Gržinić, Marina. "Filozofija skozi psihoanalizo." *Mladina* 33 (1984).
- "Was ist Kunst." *Ekran* 3-4 (1985).
- *Rekonstruirana fikcija: novi mediji, (video)umetnost, postsocializem in retroavantgarda: teorija, politika, estetika 1985-1997*, ŠOU (Koda), Ljubljana, 1997.
- *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb 1998.
- "Strategies of Visualisation and the Aesthetics of Video in the New Europe." U *Culture and Technology in the New Europe: Civic Discourse in Transformation in Post-Communist Nations*. Uredila Laura Lengel. London: Ablex Publishing Company, 2000.
- *Fiction reconstructed: Eastern Europe, Post-socialism and the Retro-avant-garde*. Beč: edicija Selene & Springerin, 2000.
- *Estetika kibersveta in učinki derealizacije*. Ljubljana: Založba ZRC. Zbirka PRIZMA, 2003.
- *Situated Contemporary Art Practices. Art, Theory and Activism from (the East of) Europe*. Ljubljana: ZRC Publishing & Frankfurt: Revolver, 2004.
- Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Postwar Britain*. Uredili Stuart Hall i Tony Jefferson. London: Hutchinson, 1976.
- Haraway, Donna. "A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in 1980's." U *Socialist Feminism review* 80 (1985): 65-107.
- "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Other", v: *Cultural Studies*, ur. Lawrence Grossberg, Cary Nelson & Paula A. Treichler, Routledge, London & New York, 1992.
- *Modest Witness @ Second Millennium: Female Man © Meets OncoMouse*. London & New York: Routledge, 1997.
- Hedberg, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*, 1927.
- Jacoby, Russell. *Društveni zaborav*. Prevela Ružica Rosandić. Nolit, Beograd, 1981.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.
- Kroker, Arthur & David Cook. *The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Lacan, Jacques. *Televizija*. Prevela Alenka Zupančič. Problemi-Eseji 31/1993, br. 3, Ljubljana, 1993.
- Leary, Timothy. "The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot." U *Storming the Reality Studio*. Uredio Larry McCaffery. Durham & London: Duke University Press, 1992.
- Meijers, Debora. "The Museum and The A-Historical Exhibition: the latest gimmick by the arbiters of taste, or an important cultural phenomenon?" U *Place, Position, Presentation, Public*. Uredila Ine Gevers. Maastricht & Amsterdam: Jan van Eyck Akademie & De Balie, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge & Keagan Paul, 1962, str. 106 i 187.
- Mutations de l'image*. Uredile Maria Klonaris & Katerina Thomadaki. Pariz: A.S.T.A.R.T.I., 1994.
- Pfaller, Robert. "Negation and Its Reliabilities: An Empty Subject for Ideology?" U *Cogito and the Unconscious*. Uredio Slavoj Žižek. Durham & London: Duke University Press, 1998.
- Plonowska Ziarek, Ewa. *An Ethics of Dissensus, Postmodernity, Feminism and the Politics of Radical Democracy*. Stanford: Stanford University Press, 2001.
- Problemi*, br. 7, Ljubljana, 1982.
- Proust, Françoise. "Kaj je dogodek?" Prevela Jelica Šumič-Riha. *Filozofski vestnik* 1 (1998): 9-19.
- Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani*. Uredila Marina Gržinić. Ljubljana: Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti, 1996.
- Reynolds, Simon. "Rave culture: Living Dream or Living Death?" U *The Clubcultures Reader*. Uredili Steve Redhead, Derek Wynne & Justin O'Connor. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Sartre, Jean Paul. *L'être et le néant*. 1950.
- Scilicet 1-4. Scritti di Jacques Lacan e di altri*. Milano: Feltrinelli Editore, 1977.
- Sloterdijk, Peter. *Kritik der zynischen Vernunft I-II*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Spivak, Gayatri. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London & New York: Routledge, 1987.
- Stanley, Chris. "Not Drowning but Waving: Urban Narratives of Dissent in the Wild Zone." U *The Clubcultures Reader*. Uredili Steve Redhead, Derek Wynne & Justin O'Connor. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- Šumič-Riha, Jelica. "A Matter of Resistance." *Filozofski vestnik* 2 (1997). Posebni broj *Power and Resistance*. Uredili Jelica Šumič-Riha i Oto Luthar. Ljubljana: FI ZRC SAZU, 1997, 127-153.
- The Challenge of Carl Schmitt*. Uredila Chantal Mouffe. London & New York: Verso, 1999.
- Virilio, Paul. *Speed and Politics. Semiotext(e)*, New York, 1986.

- Weibel, Peter. "Ways of Contextualisation", v: *Place, Position, Presentation, Public*, ur. Ine Gevers, Jan van Eyck Akademie & De Balie, Maastricht & Amsterdam, 1993.
- Zupančič, Alenka. "Nietzsche i nič" (Nietzsche and Nothingness). U *Filozofski vestnik* (Acta Philosophica), FI ZRC SAZU, Ljubljana, br. 3/2000.
- Žižek, Slavoj. *Filozofija skozi psihoanalizo*. Ljubljana: DDU Univerzum, 1984.
- *Tarrying with the Negative*. Durham & London: Duke University Press, 1993.
- "Introduction: The Spectre of Ideology." U *Mapping Ideology*. Uredio Slavoj Žižek. London & New York: Verso, 1994.
- *The Indivisible Remainder*. London & New York: Verso, 1996.
- *The Plague of Fantasies*. London & New York: Verso, 1997.
- "Alain Badiou kao bralec svetega Pavla." U *Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti*. Ljubljana: Analecta, 1998 / *Problemi* 5-6: 115-149.
- "Introduction: Cogito as a Shibboleth." U *Cogito and the Unconscious*. Uredio Slavoj Žižek. Durham & London: Duke University Press, 1998.
- "Four Discourses, Four Subjects." U *Cogito and the Unconscious*. Uredio Slavoj Žižek. Durham & London: Duke University Press, 1998.
- *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.