

SPEKTAKEL IN ČAS V SODOBNI FILOZOFIJI

Dario VUGER

Muzej likovnih umjetnosti, Europska avenija 9, 31000 Osijek, Croatia

dvuger@gmail.com

Povzetek

S pomočjo zgodovinske in fenomenološke analize želimo v pričujoči študiji centralizirati raziskovanje fenomena spektakla kot pomembnega predmeta sodobne filozofije. Pojem spektakla proučujemo na podlagi zgodovinskega razvoja modernega pojmovanja časa kot enega izmed osrednjih vprašanj sodobne filozofije ter tudi kot osrednjega pojma za razumevanje sodobne znanosti, kulture in družbe kot celote. Znotraj sodobne kontinentalne filozofske tradicije je namreč koncept časa tesno povezan s pojmi

prisotnosti, percepcije in mediacije. Filozofska razprava med Henrijem Bergsonom in Albertom Einsteinom je pojma spektakel in čas pripeljala v neposredno povezavo kot del novega konceptualnega okvira sodobne filozofije. Tedaj se je prvič pokazalo, da ima znanost bistveno vrednost za konstrukcijo sodobnega življenja. Nadaljnemu razvoju sledimo z razpiranjem filozofskega in kibernetičnega okvira za vzpostavitev filozofskega odnosa do spektakla kot enega izmed temeljnih fenomenov sodobnega življenja. Pri razpravljanju upoštevamo metodologijo, kakršna je prikazana v filozofiji Martina Heideggra. Prefiguracijo določene teorije spektakla nazadnje zasujemo z razmislekom o prelomni kritiki kibernetike pri Gilbertu Simondonu.

Ključne besede: spektakel, čas, kibernetika, vizualizacija, fenomenologija, teorija medijev.

Spectacle and Time in Contemporary Philosophy

Abstract

54 Through historical and phenomenological analyses, the present paper attempts to centralize the research of the phenomenon of spectacle as a viable subject of contemporary philosophy. We study the notion of the spectacle upon the basis of the historical development of the modern comprehension of time not only as one of the central issues of contemporary philosophy, but also as a central concept for the understanding of contemporary science, culture, and society as a whole. Within contemporary continental philosophical tradition, the concept of time is closely connected with the notions of presence, perception, and mediation. The philosophical debate between Henri Bergson and Albert Einstein brought the ideas of spectacle and time into immediate connection as a part of the new conceptual framework of contemporary philosophy. It demonstrated, for the first time, that science holds an essential value for the construction of modern life. We follow further developments by outlining the philosophical and cybernetic framework for the establishment of a philosophical attitude towards spectacle as one of the fundamental phenomena of contemporaneity. The elaboration of the theme seeks to respect methodological determinations demonstrated in the philosophy of Martin Heidegger. The groundbreaking critique of cybernetics in Gilbert Simondon allows us, finally, to draft a specific prefiguration of a certain theory of spectacle.

Keywords: spectacle, time, cybernetics, visualization, phenomenology, media theory.

1. Uvod

Razpravo o konceptih spektakla in časa v sodobni filozofiji začnemo z nelinearno, etimološko in elementarno filozofsko razlago konceptov spektakla, časa, podobe in gibanja, pa tudi pojmov situacije in dogodka, obravnavanih sprva kot del vsakdanjega jezika, nato kot del projekta situacionistov in slednjič kot del Debordove konceptualizacije spektakla. Takšna razprava je nujna za vzpostavitev poglobljenega interpretativnega izhodišča tega dela, kakršnega bomo uporabili kot metodo za konceptualno strukturo hipoteze, ki: 1) na filozofski način obravnava pojem spektakla (ne družbe-spektakla ali spektakularne »konstrukcije« družbe); 2) uvaja nove avtorje v konceptualizacijo sodobne filozofije (Gilbert Simondon) kot kritični aparat za razumevanje in obravnavo vprašanj sodobne socialne organizacije; 3) združuje teorijo spektakla z impliciranimi strukturami in cilji eksistencialne fenomenologije, posebej fenomenologije, kakršna izhaja od Martina Heideggra in vzhodne šole fenomenologije (interpretacije kjotske šole). Na začetku se torej ukvarjamo s pojmom spektakla kot konkretne besede iz vsakdanje rabe ali pogovornega termina v francoskem jeziku, ki se nanaša na širok razpon fenomenov, notranje povezanih z uporabo pozornosti, gledanja in prepoznavanja/identifikacije življenjskega sveta s podobami.

55

Eno izmed odkritij, ki izhaja iz etimološke in pogovorne študije termina spektakla in je pomembno za njegovo fenomenologijo (v smislu pojavljanja), je, da moramo vprašanje spektakla v prevodu vselej reševati tako, da najdemo v lastnem jeziku primeren termin, ki nima samo konceptualne podobnosti, temveč odseva vsakdanjo rabo termina in njegovo zakoreninjenost znotraj jezika vsakdanjega življenja, ki oblikuje lastne odnose glede razumevanja drugih vsakdanjih fenomenov. V središču tega odkritja je pojem pozornosti (*pažnja*) in pazljivosti. Pazljivost glede spektakla je konstitutivna za opazovalca. Tu vidimo razliko v odnosu do zgodovinske konstitucije pojava opazovalca v socio-kulturnih in tehno-znanstvenih premikih poznega osemnajstega in devetnajstega stoletja, kakor jo obravnava Jonathan Crary (Crary 1990, 18–19). Pojmovanje spektakla predhodi in osenčuje razpravljanje o njem, kajti priznava, da je mogoče spektakelske učinke – redukcija posameznika na opazovalca – opazovati skozi celotno zgodovino zahodnega sveta in da so tesno

povezani s pojmi moči, nadzora in z različnimi načini, kako se moč manifestira s pomočjo vizualizacije. S temi koncepti sta neposredno povezana pojma časa in podobe. Kakor smo videli doslej, spektakel s tem, ko ujame našo pozornost, prevlada nad našim občutkom za čas in nad našo uporabo časa, kakršen nam je dan kot dejavnim posameznikom. Ko se bomo poglobili v tako imenovano »teorijo spektakla«, ki jo implicitno predlaga francoski radikalni teoretik Guy Debord, bomo videli, da pogoji za pravo razumevanje njegovih izhodišč in ciljev v in ob njegovem poglavitnem delu *Družba spektakla* tičijo v primernem razumevanju vseh omenjenih terminov, tesno povezanih s pojmom spektakla. Zato moramo na kratko orisati načine, na katere pojmi časa, podobe, a tudi situacije in dogodka, obstajajo tako v njihovi vsakdanji rabi kot v relevantnih književnih virih tistega časa. To raziskavo opravimo z uporabo več metod: prva med njimi je pregled relevantnih primarnih in sekundarnih virov iz intelektualne in kulturne zgodovine, druga pa je odprto tekoča komunikacija s kuratoriko arhiva Guya Deborda v Bibliothèque nationale de France (BnF), Laurence le Brace. V tem pogledu obstaja več kulturnih in biografskih elementov, ki vplivajo na filozofsko pravilno interpretacijo Debordovega dela. Ti elementi so tesno povezani z novo oceno in radikalno premostitvijo Debordove zadolženosti kakršnikoli obliki klasičnega marksizma ali neo-marksizmu in hegeljanstvu, na kar namigujejo nekateri sodobni komentatorji (prim. Bunyard 2018). Naša raziskava jasno kaže sinhronost Debordovega intelektualnega razvoja in konceptualizacije »teorije spektakla« z razvojem in velikimi kulturnimi premiki, ki v veliki meri ostajajo tako zunaj dometa marksističnega premisleka kakor tudi onkraj večine sočasnih filozofskih raziskav. Vendar spektakel svojo dosledno filozofsko relevantno dobi prav s pojmom časa in podobe. Čas in podoba nista bistvenega pomena samo za sleherno razpravo o sodobni kulturi, temveč sta nujna tudi za vsako razpravo o fenomenu spektakla.

Na takšen način lahko identificiramo konkretno poreklo filozofskih idej in kulturnih premikov, ki so oblikovali Debordovo misel v teku njegovega razvoja znotraj poznega letrističnega in zgodnjega situacionističnega obdobja, ki odstopata od njegovega najbolj neposrednega zanimanja in najočitnejše povezave z marksistično literaturo in s filozofijami, ki neposredno podpirajo marksistične ideje. Debord je vsekakor zelo zgodaj odkril, da je potrebno

kritiko politične ekonomije na novo razviti in oceniti ne samo glede njenih tem, temveč v njeni dispoziciji kot projekta radikalne volje, in sicer tako, da bi vključevala totaliteto kulture, ki ni omejena zgolj na ekonomijo in politično-socialna vprašanja, temveč obsega tudi tehnologijo in posredovano družbenost, kakršno promovirajo temeljno novi vizualni fenomeni, od fotografije do filma in naprej, od emisije do transmisije podob, informacij in oddaljenega nadzora nad obsežnimi teritoriji (mapiranje) (Debord 1992, 129–137). Ker je imel le malo omembe vrednih predhodnikov – predvsem nemškega filozofa Güntherja Andersa (Anders 1980) in ameriškega zgodovinarja Daniela J. Boorstina (Boorstin 1992) –, je Debord lastnoročno razvil zamisel in promoviral pogled na podobe kot na nov družbeni in ekonomski fenomen in obenem kot na obliko kapitala in jezika znotraj spektakularne reorganizacije naše tradicionalne vizualne kulture v smeri kulture vizualizacij, kjer spektakel postane fenomen, ki ga ustvarjajo, distribuirajo in konzumirajo isti igralci s pomočjo istih procesov, za katere bi morala zadostovati samo izkustvena potrditev; prosumentska kultura predstavlja – od platform družabnih medijev do fenomena novih medijev – prevladujočo oblika potrošništva, ustvarjanja in komunikacije. Debordova originalnost je v tem, da je razvil polivalentno metodologijo, ki jo lahko apliciramo na prakso in teorijo koncepta unitarnega urbanizma (Knabb 1981, 45). Nekaj podobnega, a samo implicitno, je storil Martin Heidegger z uporabo nekaterih izmed najbolj radikalnih stilističnih in intelektualnih gest v zahodni misli.

Spektakel potemtakem lahko identificiramo s projektom komodifikacije človeške pozornosti kot nove oblike ekonomije, ki jo Jonathan Beller poimenuje *kinematografski modus produkcije* (Beller 2006), a pomembneje je, da spektakel s svojo izrecno intenco, da sleherno človeško dejanje v svetu zajema – s pomočjo podob in tehnologij njihove diseminacije – kot vir za lastno propagacijo, ni nič drugega kot tehnologija v smislu heideggrovskega pojma *Gestell* – postavlje kot u-okvirjanje ali čista in-formacija, ki je samo na sebi že nekaj temeljno vizualnega: nekaj, kar je in-formirano ali u-okvirjeno, je postavljeno na ogled. A da bi bolje razumeli to ključno povezavo Debordove teorije in Heideggrove fenomenologije in s tem tudi konkreten način, na katerega si prihajata nasproti in nas približata razumevanju filozofije kot projekta in prakse, moramo nadalje preučiti ne samo način, na katerega Heidegger filozofira, temveč tudi način, na

katerega Debord vzdržuje impliciten dialog z mejnimi znanostmi in kulturo lastnega časa.

Upoštevaajoč sprva zgolj kulturno in intelektualno zgodovino zgodnjega 20. stoletja, opazimo, kako se pojma časa in podobe znotraj sodobne filozofije pojavita s pomočjo del Henrija Bergsona, a tudi Alfreda N. Whiteheada in Ludwiga Wittgensteina. Takšen razvoj je neposredna posledica napredka v moderni znanosti in tehnologiji. Zlasti vznik sodobne fizikalne teorije in posledičen razvoj številnih teorij informacij sta oblikovala in pomembno dekonstruirala naš odnos do in razumevanje tudi najbolj vsakdanjih pojavov. To se je v glavnem odvijalo s pomočjo fenomenov mediacije, ki je postala pomemben ali celo temeljni fenomen moderne dobe. Mediacija ima marsikaj opraviti ne samo z učinkovitim, temveč tudi z optimalnim in popolnoma racionaliziranim upravljanjem s časom v dvojnem procesu popolne vizualizacije časa (kot nečesa diskretnega) in njegove hkratne absolutne transparentnosti in negacije (kot nečesa postajajočega). Obenem rojevajoča se popularna kultura postane glasnik tega procesa, kjer znanstveniki z obrobja postajajo mainstreamovski filozofi, medtem ko naše izkustvo sveta 58 čedalje bolj preplavljajo psevdo-dogodki in novi formati pridobivanja znanja in informacij, kakor je to v poznih 50. letih 20. stoletja s svojimi temeljnimi raziskavami opisal ameriški zgodovinar Daniel Boorstin (Boorstin 1992, 7 isl.). Tako komodifikacija časa postane slika moderne dobe enako, kakor tudi slike moderne dobe postanejo popolne vizualizacije misli. To jasno pokaže analiza, kakršno je prvi opravil Henri Bergson v svoji *Ustvarjalni evoluciji* (Bergson 2005, 296) in je bila kasneje raziskana v kontroverzni debati s fizikom Albertom Einsteinom (Bergson 1965). Radikalno re-konceptualizacijo našega izkustva, o kateri je govoril Einstein, je istočasno na neposreden način prevzel Whitehead, njen vpliv lahko najdemo tudi v opombah prvih raziskav o problemu in fenomenu časa v Heideggrovih delih pred *Bitjo in časom*. Vse to nam kaže, kako globoko sodobna znanost – in za njo tudi tehno-znanost – vpliva na snov in teme nekaterih izmed najpomembnejših filozofov našega časa. Ni samo kinematografski proces vizualiziral čas v diskretnih segmentih, temveč je v veliki meri tudi teorija relativnosti njegovo stabilnost in absolutno naravo naredila za iluzorni. Diskrecija, mediacija in vizualizacija potemtakem postanejo ne samo socialni fenomeni, temveč so tudi temeljni fenomeni

nove znanosti: teorije relativnosti, kvantne mehanike in kibernetike. Zato moramo vse tri obravnavati ne samo v smislu podob in komodifikacije časa, ampak kot temeljne za razumevanje sodobnega koncepta spektakla. Kaj tri omenjene pojave – diskrecijo, mediacijo in vizualizacijo – privede skupaj, je natanko fenomenološko korigiran prevod termina spektakel, kakršnega je doslej zakrivala njegova teoretska trivializacija v popularnem prevodu, ki ni bil nič drugega kot prenos francoske besede *le spectacle* kot neologizma v angleščino ali kakšen drug jezik. Takšna transpozicija je sama na sebi lastna »jeziku novih medijev« in je že simptom spektakularne organizacije družbe in znanja, potopljenega v vizualizacijo. To krivico lahko popravimo tako, da spektakel obravnavamo kot »the-show« (»show-ing«) in ga tako poimenujemo z besedo, ki ima pogovorni pomen in vsakdanjo rabo, podobna tistima, kakršna ima spektakel v francoskem jeziku, in precej podobno dnevni rabi nemških terminov *Dasein* ali *Gestell*, ki ju prav tako napak »prevajamo« kot filozofska neologizma in ne kot pogovorna izraza znotraj nacionalne filozofije in naravnega jezika (prim. Komel 1996, 30 isl.), iz česar je jasno razvidno, čemu Heideggrova filozofija nima razvoja, temveč samo komentatorje recepcije in dosledne rekuperacije (historizacije) njegove filozofije.

59

Uvod v glavno razpravo nam dovoljuje tudi kratko vpeljavo nekaterih pomembnih predhodnikov, sodobnikov in nadaljevalcev Debordove misli, za katere se zdi, da pokrivajo iste teme in obravnavajo iste probleme, a jim manjka osnovna terminologija, kakršna bi prinesla resnično praktičen spoprijem z zamisljivo ponovne ocenitve ali celo izpodbijanja sodobnega stanja. V povezavi s podobo moramo tako omeniti Baudrillardovo teorijo simulacije in Flusserjevo teorijo komunikacije, ki sta popolnoma zanemarili kakršenkoli neposreden Debordov prispevek na področju kritičnih študij novih medijskih okolij. V povezavi s pojmi trenutka, situacije in dogodka upoštevamo Güntherja Andersa in njegove kritične eseje, ki jim, četudi so po svoje radikalni, manjkajo struktura, cilj in družbena matrika, s pomočjo katerih bi postali relevantni na porajajočem se področju kritike medijev. Debord ni imel samo široke mreže dopisovalcev (kot lahko vidimo na podlagi objavljenih pisem), temveč se je tudi močno zanimal za preoblikovanje filozofije v smislu strategije in zgodovinskega boja za novo obliko prebivanja v svetu, kakršna ni samo cilj neomarksistov (v socio-političnem smislu), temveč tudi cilj

eksistencialne fenomenologije, kolikor jo dojamemo kot projekt radikalne volje in zato kot predhodnika določene filozofske prakse, ki je ne moremo zvesti na noben neo- ali postmarksističen interes. Poglavitna pomanjkljivost omenjenih konkurenčnih filozofij je, da podležejo sodobnemu – ali spektakelskemu – imperativu vizualizacije in da nam prinašajo zgolj pozorne podobe teorij, s kakršnimi je potrebno upravljati in jih uporabljati znotraj dosledne izgradnje svetovnih nazorov kot dela sodobne podobe sveta, znotraj procesa, ki ga je že v prvi polovici 20. stoletja opisal in kritiziral Martin Heidegger v svojem ključnem besedilu »Doba podobe sveta«.

60 S pomočjo skrbnega branja primarnih virov za pričujočo razpravo glede metode, prevzete za kritično ekspozicijo teze, lahko nadalje preliminarno pridemo do zaključka, da se Debordova in Heideggrova, a tudi Bergsonova in številne druge njim podobne filozofije razlikujejo ne samo glede globine in dometa njihovih tem in obravnav, temveč bistveno tudi glede sloga njihove literarne ekspozicije, kakršno so prevzeli kot določeno filozofsko metodo. Ta fenomen najprej izpostavimo ob specifični obravnavi terminologije, ki je osrednjega pomena za Debordovo razpravljanje (spektakel, podoba, čas, situacija, dogodek), nadalje pa ga raziščemo ob Heideggrovi eksistencialni fenomenologiji in ob tistem, čemur nekateri komentatorji pravijo »eksperimentalne etimologije« ali zagovor pogovornega jezika znotraj Heideggrove filozofije. Za takšen namen skušamo najti filozofsko utemeljitev s pomočjo razkritja, da skupna tla pri Debordu, Bergsonu, Heideggru in tudi Gilbertu Simondonu – slednji nastopi v osrednjem delu besedila – predstavlja literarni slog, znan kot cirkumlokucija (perifraza).

Obravnavajoč cirkumlokucijo kot metodo znotraj eksistencialne fenomenologije, ki ni samo del filozofske raziskave, temveč tudi del prakse in oblika čuječega spoprijema z življenjskim svetom, si potemtakem prizadevamo razgrniti novo intelektualno poreklo sodobne filozofije. S pomočjo tega metodološkega orodja raziskujemo, na kakšen način lahko temu poreklu rečemo teorija ali filozofija spektakla in/ali za spektakel. Novo filozofsko poreklo zahteva ne samo reinterpretacijo metod, temveč tudi privzetje določenega sloga, ki natanko takšni filozofiji omogoča, da se pojavi zunaj kakršnegakoli dominantnega razumevanja in avtoritarne interpretacije dostopnih virov. Skupaj z zgodovinsko in fenomenološko raziskavo pokažemo,

kako nujno je bilo filozofijo premakniti proti novi radikalni *aisthesis*, ki je tako postala zmožna zoperstavljanja neposrednim učinkom tehno-znanstvene reorganizacije tako življenjskega sveta kot intelektualnega okolja sodobne dobe, kakršno povzema znana Debordova slika, ki prikazuje samo z roko napisano besedilo na zamegljenem platnu: »Réalisation de la philosophie« (Debord 2004, 116).

2. Filozofski okvir

V prvem delu naše razprave potemtakem raziskujemo navidezno odvečnost in hermetičnost Heideggrove filozofije kot filozofskega projekta ali, bolje rečeno, kot projekta radikalne volje. Prizadevamo si za radikalno moderno, sodobno revalorizacijo Heideggra, kakršna bi njegovemu izjemno obsežnemu delu lahko podarila novo vlogo znotraj sodobne misli – vlogo napotka in metode za udejanjanje filozofije kot prakse čuječega spoprijemanja – ali, bolje, vlogo *aisthesis*, ki nam je bila predtem nedostopna ne samo zaradi avtoritativnih interpretacij Heideggra, temveč tudi zaradi njegovega intelektualnega sopostavljanja s filozofskimi osebnostmi in pogledi, kakršni so njegovo filozofijo omejevali in odmikali od vsakdanjega življenja. Primarno motivacijo za to najdemo v enem izmed njegovih komentarjev znotraj dela, ki neposredno predhodi *Biti in času*, in sicer razprave z naslovom *Prolegomena k zgodovini pojma časa*, kjer pravi, da bomo v tej razlagi tubiti »naleteli na veliko število formulacij, ki imajo sprva čuden značaj in predvsem v formulaciji morda *značaj oklevanja*« (hrv. okolišanja [Borislav Mikulić]; Heidegger 2000, 171; moj poudarek).¹ Če ga prenesemo skoz vsakdanji jezik, ima oklevanje kot praksa in kot modus misli vse lastnosti spoprijemanja, ki premošča razlikovanje med povsem praktičnim in intelektualnim, med filozofskim in poetičnim, kar je bila tudi ena izmed poglobitvenih Heideggrovih preokupacij v celotnem teku njegove kariere.

Oklevajoč značaj je opazen v celotnem delu *Bit in čas* in v bolj strnjeni obliki tudi v vseh Heideggrovih esejih, kjer se takšen značaj praktično udejanja,

¹ Prim. nemški izvornik: »[...] die auf den ersten Anhieb den Charakter des Fremdartigen und vor allem in der Formulierung vielleicht den Charakter des Umständlichen haben« (Heidegger 1979, 203).

da bi podal novo *aisthesis* glede sodobnih fenomenov s pomočjo konceptov skupnega vsakdanjega jezika (prim. Heidegger 2001, 38). Toda značaj oklevanja z ozirom na formulacijo lastnega dela se kaže v konkretnem slogu njegove filozofije, ki se močno opira na figuro cirkumlokucije, kroženja in skiciranja in raztezanja, obrisovanja in zaobračanja, kar prinaša splošni ton oklevanja (tesnobe kot formalne motivacije) v okviru njegovega celotnega dela, in sicer oklevanja glede tega, da bi fenomen razgrnili definitivno in da bi se tako ôno sámó zavarovalo pred padcem na območje teorije in znanstvenosti. S tem, ko kombinira pomene, ko kroži okrog konceptov in zarisuje določeno *aisthesis* ali afektivno omrežje skrbnih razmislekov o fenomenih, Heidegger zaobkroženje in zaobračanje uporablja kot elementa, lastna njegovi fenomenologiji, s katerima želi spodbuditi občutek ali vtis fenomena, ki gre onkraj tega, kar je enostavno izraženo v besedah ali kar je neposredno razvidno v fenomenu samem, četudi ga konstituira.

62 Na takšen način lahko Heideggrov projekt z ozirom na jezik in *konec* filozofije razumemo kot ekstenzivno kritiko v primerjavi z intenzivno kritiko Deborda, ki želi pretirano uporabljati določene termine – kot denimo »spektakel« –, da bi dekonstruiral njihovo begajoče vplivanje znotraj našega vsakdanjega življenja. Oba sta elementa, lastna cirkumlokuciji kot metodi *čuječega raziskovanja*. Cirkumlokucijo tukaj razumemo kot literarno perifrazo, a tudi v bolj dobesednem pomenu kroženja, *Umschreibung* ali hrvaške besede *okolish-enje* – db. *okolje-nja* [*environment-ing*] ali *oklijevanja* (*o-klajoti*, *potepati*). Hrvaška beseda nosi primarni pomen *oklevanja* ali zadržanosti ob prihodu na določeno fiksno mesto, pri čemer je to mesto prej nekaj, okoli česar krožimo in se s tem ne spoprimeemo kar neposredno, kot nekakšno *gravitiranje*. Eksistencialna fenomenologija znotraj Heideggrovega projekta si potemtakem prizadeva za ustvarjanje konceptualnega okolja za določeno spoprijemanje z življenjskim svetom in na takšen način dekonstruira fenomenološke trope, da bi končala na obrobjih filozofskega toposa in radikalnih teorij.

Naslednja pomembna implikacija cirkumlokucijskega sloga fenomenološke obravnave – poleg tega, da je globoko ikonoklastičen – je, da zahteva uporabo določene pripadajoče terminologije, ki jo najdemo samo v pogovornem jeziku ali v jeziku vsakdanjosti. Medtem ko njen ikonoklazem izhaja iz oklevajočega značaja, ki nam ponuja ogromno okolje, v katerem določeni pojmi ali fenomeni

razkrivajo svoje različne vidike, cirkumlokucija zahteva določeno središčno točko, okoli katere to okolje postaja prezentno, koncentrirano in (proti) usmerjeno. Identificirali smo že več takšnih konceptov. Eden izmed njih je spektakel, še posebej, če ga obravnavamo skupaj s Heideggrovo filozofijo tubiti. Cirkumlokucija kot metoda neprestano poudarja in opozarja na vsakdanost terminologije, zajete v Heideggrovo fenomenološko in Debordovo radikalno obravnavo novih družbenih pojavov. Zato – na robu metodološke ekspozičije – uvedemo še en pomemben primer: fenomenologijo kjotske šole filozofije in konkretno filozofijo Kitara Nishide z njegovim osrednjim konceptom *basho*, ki ne pomeni samo *kraja*, temveč je pogovorni izraz znotraj japonščine in gravitacijski termin, okoli katerega lahko izgradimo dosledno fenomenološko ekspozičijo (prim. Nishida 2012; Weinmayr et al. 2005).

Da bi lahko dovršili našo tezo, moramo uvesti nov okvir, v katerem cirkumlokucijo uporabljamo kot metodo filozofskega raziskovanja, ki meji na čuječo prakso, kakršna zagovarja nov tip spoprijemanja z življenjskim svetom, ki bi ga lahko pojmovali kot anti-spektakelsko in kot nasprotno dominantnemu gibanju vizualizacije, kakršno velja za večino fenomenov znotraj sodobne družbe, ki jih vse lahko zreduciramo na tehno-znanstveni okvir kibernetiko-socialne, ekonomske in epistemične reorganizacije, kakor je na delu od začetka 20. stoletja. To razgrinjajo številna Heideggrova besedila, posebej njegovi eseji »Doba podobe sveta«, »Vprašanje po tehniki« in »Konec filozofije in naloga mišljenja«. Naša metodološka razprava kaže, da moramo vzpostaviti nov konceptualni in metodični okvir, ki se bo naslanjal na pojem cirkumlokucije kot oklevanja in zarisovanja z gravitiranjem okrog pogovorne terminologije kot *okolj(enj)a*. Heideggrovo delo *Prolegomena k zgodovini pojma časa* in njegovo sklepno besedilo o »Koncu filozofije in nalogi mišljenja« imamo lahko za osrednji nanašalnici pri vzpostavljanju takšne metodologije. Medtem ko *Prolegomena* vzpostavljajo ideji oklevanja in kroženja, »Konec filozofije« uvaja pojem *habitualnega konca* (Heidegger 1972, 57), kar Heideggrovo fenomenologijo bliža določenim situacionističnim interesom.

Naše poglavitno razpravljanje se na podlagi tovrstne metodološke in zgodovinske obravnave osredotoča na vzpostavitev dveh poglavitnih okvirjev za možnost določene teorije spektakla, in sicer filozofskega okvirja, ki – s premislekom o tem, kako novi tehnološki fenomeni vplivajo na naše

razumevanje časa in podobe – pelje k vzpostavitvi kibernetičnega okvirja, kakršen se osredotoča na implicitno in eksplicitno kritiko kibernetike kot družbenega projekta pri Wienerju, ki so jo v praksi povzeli situacionisti, v filozofiji pa Gilbert Simondon, in kakršen vodi k enakemu nizu zaključkov: k potrebi po določeni tehnični kulturi, ne samo v smislu kulture, ki se prilagaja tehniki, temveč tudi kot umetelne in situacijske kulture ali tehnične kulture v idiomatskem smislu – k potrebi po pojmu kulture, odprte za sprejetje igredogodkov (igre naključij) kot njenega bistva.

64 Za oba okvirja je bilo pomembno, da jima sledijo razmisleki o poglavitnem razvoju tehnologije in kulture tistega časa, začenši s prihodom 20. stoletja. Za največja odkritja tistega časa lahko imamo izume in teorije, ki so doživeli neposredno aplikacijo v vsakdanjem življenju ali so implicirali reorganizacijo vsakdanjega življenja v skladu z novimi nizi praktičnih principov. Na eni strani imamo iznajdbo fotografije in tehnologijo gibljivih slik (prim. Canales 2009, 117 isl.), njuno standardizacijo in njuno komodifikacijo iz znanstvenega instrumenta v popolnoma nov tip potrošniške kulture. Na drugi strani – in v najtesnejši povezavi z njo – imamo teorijo relativnosti in moderno fiziko. Če obe strani dojamemo skupaj, predstavljata najpomembnejši temi naše razprave. Najprej imamo razvoj iluzije gibljive slike, ki sama na sebi predstavlja vizualizacijo drugega razvoja: teorije diskretnega časa, kakršnega predpisuje moderna znanost. Samo s pomočjo diskretnih vizualizacij in miselnih eksperimentov si namreč lahko zamišljamo fundamentalna načela teorije relativnosti, še posebej glede paradoksov časa, s katerimi je posejana.

Najpomembnejša intelektualna debata znotraj tega razvoja je razvita diskusija o teoriji relativnosti med fizikom Albertom Einsteinom in filozofom Henrijem Bergsonom (Canales 2017). Ta debata je bila simbolično soočenje filozofije in sodobne fizike. A medtem ko je fizikalno pojmovanje časa ena sama teorija, so filozofski pojem časa razvijale številne filozofske šole in discipline, od Svetega Avgušтина do Newtona in McTaggarta. Šele pri Bergsonu lahko govorimo o sodobni filozofski obravnavi fenomena časa. Zato je debata Einstein–Bergson tako odločilnega pomena za vzpostavitev teorije spektakla. Potrebno je opozoriti, da omenjena debata ni samo intelektualni razvoj, temveč tudi fenomen znotraj popularne kulture tistega časa, zato nas ne sme presenetiti, da Debord v svojih *Komentarjih k Družbi spektakla* rojstvo spektakla – ob

razvoju filma in kulture vizualizacij – postavi približno v ta čas (Debord 1990, 3). Gre za zgodovinski trenutek, ko tehno-znanstvena razlaga sveta zavladava nad popularnimi idejami in razumevanjem vsakdanjega življenja, ki mu nato zavladajo tudi praktične materializacije teh istih teorij; svet, od radia in filma do razvoja ultra natančnih urnih mehanizmov, postane tehničen in življenjski nazori, kakršne predpisujeta znanost in tehnologija, ki vse to omogočata, postanejo na videz objektivna dejstva. Tu korenini Debordova karakterizacija spektakla (šova) kot *objektivizirane Weltanschauung* (Debord 1992, 11).

Debata nas, s pomočjo razmislekov, podanih v nekem drugem pomembnem, sočasno objavljenem delu – *Načelo relativnosti* Alfreda N. Whiteheada –, napoteva k pripoznanju, da je – čeprav tako filozof kot fizik govorita o času – čas za filozofa v temelju drugačen fenomen in da ima fizikova prisvojitve koncepta posledice za vsakdanjo rabo termina (Whitehead 1922; 4, 56). Bergson je nadalje pokazal, da čeprav se s fizikom lahko strinjamo, to ne spremeni dejstva, da za vsakdanji razmislek čas ni ne diskreten ne relativen, temveč traja; prvi je odprt za vizualizacijo in rekonstrukcijo, drugi je dostopen samo neposrednemu izkustvu življenjskega sveta. Zato lahko Bergsonovo knjigo *Trajanje in istočasnost* obravnavamo kot prvi opis konkretnega gibanja vizualizacije, ki bo postala ključna za sodobno družbo (Bergson 1965, 80). V tem smislu je njegovo delo v povezavi s fenomenološko kritiko Einsteinove teorije sestavni del njegovega projekta v zaključnih poglavjih *Ustvarjalne evolucije* in zlasti *Snovi in spomina*. Tu se teorije moderne fizike združijo z napredki v popularni kulturi in na novo začrtajo okolje vsakdanjega izkustva sodobne zahodne civilizacije.

Diskusija, ki jo je sprožil Bergson, se intelektualno dosledno razvije ob koncu prve polovice 20. stoletja, posebej v Heideggrovem eseju »Doba podobe sveta«, ki skoraj neposredno sledi stališčem in tonu Bergsonove knjige, posvečene zavrnitvi teorije relativnosti. Medtem ko lahko pokažemo, kako se pojem podobe-sveta pojavi v delu *Trajanje in istočasnost*, mu Heidegger sam podari filozofsko in metodološko vrednost znotraj svojega radikalnega fenomenološkega projekta. S tem, ko prevzame temeljne koncepte sodobne znanosti (načrt, raziskava, eksperiment), Heidegger obravnava bistvo modernega sveta, kakršnega je mogoče zreducirati na sistem podob in, povrhu vsega, na vizualne fenomene. Podoba-sveta je sama na sebi takšen sistem, ki

v prostorskem in časovnem smislu odprto usmerja naš čut za svet kot stanje pred njim in ne več notri ter tako, kakor je lastno našemu prebivanju v svetu in znotraj njega (Heidegger 1977, 119–125). Enako naj bi se ob razvoju tehnologije gibljivih slik zgodilo z domišljijo in spominom. Fenomen filma je komodificiral človeško domišljijo in razvoj tehno-znanosti je komodificiral način, na katerega pomnimo in uporabljamo znanje.

66 Medtem ko koncept podobe-sveta v Heideggrovem eseju prefigurira spektakel kot temeljni fenomen modernega sveta, neko drugo veliko odkritje označuje bistven premik glede prihoda spektakla – obrat od vizualne kulture, ki obvladuje moderno dobo, h kulturi vizualizacij, ki smo ji priča v sodobnem tehno-znanstvenem svetu. Tema se na ekspliciten način pojavi v »Vprašanju po tehniki«, a je implicitno prisotna med vrsticami celotne »Dobe podobe sveta«. Pojem *in-formacije*, ki pomeni, da imamo vedno na voljo potrebna sredstva za transformacijo sveta v skladu z lastno podobo ali interesom, je predstavljen kot sestavni proces bistva moderne znanosti in s tem tudi bistva modernega sveta. Z ozirom na smisel fenomenološke metodologije, kakršno smo vpeljali v prvem poglavju, lahko Heideggrov pojem *Gestell* (Heidegger 1977) izenačimo s konceptom informacije in tako diskusijo o tehnologiji ponovno povežemo z vizualnimi fenomeni. To je mogoče zaradi pogovorne dispozicije besede *Gestell* v nemščini in zaradi Heideggrove lastne spekulativne etimologije, ki nas spet privede do pojma *strukturirane podobe* (Heidegger 1977, 141). Ker je ne-razpoložljiva za *Gestell* moderne tehnologije, prevladujoča podoba-sveta postane del plastičnega (Daniel J. Boorstin), spekulativnega (Guy Debord) ali fotografskega (Vilém Flusser) vesolja. To je mogoče razumeti na podlagi predpostavljene znotraj »Dobe podobe sveta« s poudarkom na pojmu biti-informiran [being-informed] (Heidegger 1977, 125), sprva s pomočjo raziskav, nato s pomočjo novic. Ne gre samo za in-formiranje, temveč – z vso spektakelsko neposrednostjo – za trans-formiranje našega čuta za svet in njegove temeljne koncepte, kakršna sta čas in kraj. Ker sta notranje povezana, tehno-znanstvena reorganizacija našega neposrednega okolja prav tako zamegljuje in transformira naše pojmovanje časa.

Sodobno pojmovanje časa je potemtakem na globalni ravni omadeževano s koncepti žive, simultane emisije in transmisije, v realnem času podane projekcije dogodkov. S pomočjo tovrstne komodifikacije časa in prostora, ki

jo omogoča moderna tehno-znanost, svet postane podoba v tehničnem smislu – fenomen, ki ga je mogoče razvrščati in z njim tudi upravljati, a ki obenem deluje kot šov [*the show; prikaz*] takšnih tehnologij. Gre za način razgrnitve tehnologije v Heideggrovem smislu, kakršnega najdemo v eseju »Vprašanje po tehniki«. Na drugi ravni – opisuje jo ameriški zgodovinar Daniel J. Boorstin – je to tudi način, na katerega so narejeni psevdo-dogodki, ki se jih nato razširja, dokler ne prevladajo v sodobnem svetu. Radikalni preskok od tehnoloških izumov, ki jim je človek lahko sledil in jih opazoval, do tehnoloških emisij in transmisij, je pustil globok pečat na vsakem vidiku prebivanja v svetu. Že napredek od tehnik k tehnologiji sam govori o tej premeni. Tehnika namreč dejansko zadeva fenomene, ki jih je mogoče opazovati in uporabnost katerih je v tem, da so pri roki. Tehnologija pa implicira tehniko, združeno z izjemno količino znanja, ki ni več neposredno dosegljiva uporabniku, njeni učinki, uporabe in funkcije so neposredno dostopne samo specialistu. Tehnologija ne potrebuje več orodij, temveč ustvarja aparate, ki nadomeščajo celoten sklop človek–orodje. Ker ne vemo, kako delujejo, je tehnološke aparate mogoče razumeti samo v smislu njihovega šova (Simondon 2017, 236).

67

Enake premike je mogoče opisati s stališča povečanega prostega gibanja dobrin, ki prevladuje nad prostim gibanjem ljudi in znotraj katerega so ljudje obravnavani kot dobrine proizvajajoči dejavniki in nosilci določenega kapitala, ne pa potrošniki v bolj konvencionalnem smislu. To je samo en način, na katerega se prebivanje v svetu preobrazi v nov tip *prisostvovanja* (*prisutnosti*), prilagojen potrebam kapitala in tistih, ki vodijo šov. Z oddaljitvijo od Heideggrovih esejev zdaj lahko vidimo, kako radikalni koncept *Dasein* deluje kot kritično premagovanje tega novega tipa *prisostvovanja*, kakršnega dvajseta leta 20. stoletja komajda implicitno naznanjajo. A pomembneje je, da filozofija *Dasein*, zasnovana kot projekt in obravnavana kot metoda, ki izhaja iz sloga filozofiranja, kakršnega je uporabljal Heidegger, promovira radikalno nov odnos do biti, ki si – na predvečer prihoda spektakla – prizadeva preseči filozofijo v smislu kritike, kakršno je kasneje zagovarjal Guy Debord kot širši zahodni intelektualni projekt. Heidegger v celotnem delu *Bit in čas* neprestano razpravlja o metodi, kakršno navadno ali splošno uporablja, ko pripravlja svojo filozofijo *Dasein* (Heidegger 1992, 88). Struktura njegove cirkumlokucije uvaja – v obliki *eksistencialnega* ali *fenomenološkega* izraza

(ali *odkritja*) – zapiske o širokem razponu tém, o katerih navadno razpravljajo različne filozofske discipline, tu pa so obravnavane kot postanki *bivanja* na poti k singularnemu filozofskemu izrazu – h »kako« fundamentalne ontologije kot eksistencialne fenomenologije, ki je v aplikaciji postala teorija spektakla v Debordovem smislu, omeniti pa jo je mogoče tudi v smislu tehnološke fenomenologije Gilberta Simondona. *Dasein* je s pomočjo cirkumlokucije ponovno ovrednotena kot oblika razkrivanja, ki človeka pripelje nazaj k čuječi povezavi s časom kot bistvom tu-bitu.

68 Samo s pomočjo takšnega metodološkega cilja cirkumlokucijske skrbi (*okolišajúce brige*) lahko razumemo Heideggrovo lastno karakterizacijo *Dasein* kot raz-daljitev, ki sleherni entiteti pušča, da jo srečamo od blizu kot entiteto, kakršna je. Takšna raz-daljitev (Heidegger 2001, 141–142) je časovni izraz skrbi, tako kot je cirkumlokucija virtualna uprstoritev tesnobe, kakršno srečujemo pri premagovanju sleherne vizualizacije. Od Bergsonove kinematike do Heideggrove podobe-sveta lahko zasledujemo filozofijo *Dasein* kot preliminarni konceptualni okvir za spodbijanje spektakla natanko v smislu preseganja filozofije same na sebi. Zaključiti je mogoče, da se tehn-znanstvene razlage sveta osredotočajo na šov v pomenu kina kot podobe sveta (kinematografije kot ultimativne tehnologije podobe in pozunanjenja sanj, komodifikacije spomina itn.). Kolikor se sleherni neposrednost umakne v reprezentacijo, sta ne samo prostor, temveč tudi čas dojemana kot podoba. A če čas postane tehničen in znanstven, potem v skladu s Heideggrovo analizo *Dasein* nismo daleč od zaključka, da z novo tehnologijo in znanostjo v bistvo človeka prodre nekaj tehničnega, nekaj, kar na novo strukturira odnos do časa, tako da *Dasein* ni več avtorefleksija biti, kakor to predstavlja *Bit in čas*. S prihodom sodobne znanosti in tehnologije se moderni človek nauči upravljati s časom in s tem dejanjem upravljanja svoj lastni čas zaupa stroju in strukturirani podobi ali informaciji. Upravljanje s časom postane način, kako človek kot tehnološko bitje in-formira svojo družbeno prisotnost.

3. Kibernetški okvir

Za tako dejanje – za razumevanje tega tehničnega vodenja Šova – moramo upoštevati tudi kibernetški okvir, ki konstituira moderni svet in oblikuje

družbo v tehno-estetskem smislu. Omenili smo že, kako kibernetški okvir med vrsticami v filozofiji uvajata Heideggrovi razpravi »Doba podobe sveta« in »Vprašanje po tehniki«, zlasti s cirkumlokucijsko razpravo o konceptu *Gestell*, ki je dejansko – v vsej njegovi aktualnosti – fenomenološki opis fenomena informacije in u-okvirjanja ali in-formiranja. Ta razprava neposredno napaja Debordovo konceptualizacijo Spektakla, ki jo moramo obravnavati natanko kot tovrsten fenomenološki opis fenomena šova ali tehno-znanstvene vizualizacije kot novega dejstva *družbene* resničnosti. Tako spektakel kot informacija, ki se v družbenosti javljata kot radikalni in moteči inovaciji – predvsem znotraj kolektivnih ekonomij pozornosti, izkustva in kulturnih politik –, družbo temeljno spremenita tako, da se razgubi sleherno trdno razlikovanje med družbenostjo in spektakelskostjo ali vizualizacijo. Pritrjujoč mnenju, da bistvo moderne tehnologije ni nič tehničnega, o idejah in-formacije ali u-okvirjanja razpravljamo v smislu zatrevanja povsem vizualnega bistva moderne znanosti in tehnologije ali znanstvene tehnologije – ki leži v vseh vrstah vizualizacije in si na takšen način svet podreja – v totaliteti heideggrovske obravnave pojma – »človeški prevladi« (Heidegger 2013, 123). A na žalost, ko govorimo o naravi u-okvirjanja (nastopu in-formiranja) modernih tehno-znanosti, ne smemo pozabiti zgoraj izpostavljenega uvida, da natanko iste tehnologije u-okvirjajo in podrejajo čas podobi, da tako postane diskreten in ga je mogoče kvantificirati z nečim drugim, kot sta trajanje in postajanje. S takšno mediacijo lahko vidimo, da ima bistvo modernih tehno-znanosti – ki jih vedno lahko zreduciramo na kibernetško znanost – opraviti z in-formiranim odnosom človeka, časa in podobe-sveta.

Rezultat tovrstne obravnave se sklada z Debordovo karakterizacijo sodobnega (zahodnega) sveta kot sveta tehnične racionalnosti v idiomatskem smislu (Debord 1992, 15), sveta (in družbe), ki je to samo tehnično, ko bi moral biti tudi situacijsko. Preučiti je mogoče, kako je filozofija časa, kakor jo predlaga Heidegger in vzpostavlja Bergson, bistvena za razvoj teorije spektakla, ki ga lahko primerno označi kot tehnološki in kibernetški fenomen. Tako je, ker naj bi vso moderno znanost zaznamovalo, da temelji na povratnih zankah (re)konfiguracije našega izkustva sveta z neprestanim nizanem vizualizacij. Sodobno tehnologijo Gilbert Simondon sooča s strogostjo kritične obravnave pri fundamentalni ontologiji s svojim izvirnim okvirjem idej informacije,

tehnicizma, mehanologije, tehno-geneze, tehno-individuacije in tehno-kulture, kakor jih zasnuje v temeljnem delu *O modusu eksistence tehničnih predmetov*. Znotraj njegove konceptualizacije in z metodologijo, vzpostavljeno ob ponovnem branju Heideggra v smislu nove metodologije, ki izhaja iz sloga in temeljne preokupacije njegove filozofije (cirkumlokucija, oklevanje, skrb in premagovanje), je mogoče razviti kibernetiski okvir za teorijo spektakla, ki se ukvarja s temeljnim izkustvom tehnologije s pomočjo njenih vizualizacij v kulturi, ekonomiji in slehernem intelektualnem delu, a obenem vztraja na poti, ki jo je načrtoval sam Simondon, ko je izjavil: »Filozofska misel mora izpeljati integracijo tehnične resničnosti v univerzalno kulturo tako, da ustanovi tehnologijo.« (Simondon 2017, 159.) Že tu lahko vidimo, da Simondonova raba terminov, kakršna sta *tehnična resničnost* in tehnologija, implicira nekaj radikalno drugačnega od tega, kar navadno razumevamo z njimi, čeprav so bili isti koncepti že del vsakdanjega jezika njegovih sodobnikov. Na sledi Heideggra in precej pred Debordom Simondon preučuje koncept, ki stoji za določeno besedo, kakršno lahko najdemo v najbolj mundani vsakdanji komunikaciji.

70 Pojem »tehnične resničnosti« v veliki meri odmeva in napaja Debordov pojem »tehnične racionalnosti« in tako še bolj zbližuje njuni pojmovanji družbenosti in kulture, saj ne smemo spregledati, da tako Simondon kot situacionisti kasneje zahtevajo deklarativno preseganje kulture in razvoj orodij za vzpostavitev radikalno nove družbenosti, utemeljene na čuječem odnosu do sveta v vseh njegovih vidikih. Simondonov filozofski projekt lahko potemtakem primerjamo s konceptualnimi projekti s področja psihogeografije, unitarnega urbanizma in situacionistične arhitekture nekaterih vidnih in kibernetike večjih situacionistov, kakršni so Mustapha Khayati, Gilles Ivain in Constant Nieuwenhuys (Berreby 1985, Constant 1959).

Če Simondonovo delo obravnavamo, ne prevladujočega stališča »metafizike tehnologije« ali »filozofije kibernetike«, temveč z osredotočenostjo na slog in temeljne preokupacije njegove misli, najdemo jasne vzorce cirkumlokucije kot metode, ki jo uporabi za razvoj svoje implicirane teze – to je potreba po deskriptivnem tipu misli, ki bi nam priskrbela sredstva za vzpostavitev »nove« kulture, situacionistične – konstruirane in konstruktivne – *tehnične kulture*. V tem pogledu nam Simondon prinaša prepotreben razvoj ideje informacije kot bistvenega pojava tehnologije, ki je obenem eden od bistvenih fenomenov

sodobne znanosti in družbe. Tako kot je bil Bergson prvi, ki je filozofsko pojasnil teorije moderne fizike, Heidegger pa prvi, ki je rekonceptualiziral ne samo znanstveno, temveč tudi filozofsko pojmovanje časa (v njem ni videl drugega kakor romantičen opis fizikalnega časa), Simondon prvi uvaja konkretno in popolnoma razvito filozofijo informacije kot komunikacijski proti-model, ki se lahko kosa s kibernetiko (Wienerja) in s tehno-znanstvenimi napredki, kakršne prinaša družba na splošno. Na probleme, s katerimi se je srečevala filozofija njegovega časa, se je odzval tako, da je nadaljeval in težavo premagal, pri čemer si nikakor ni prizadeval, da bi podal odgovor na vprašanje, za katerega se zdi, da je formulirano na napačnih osnovah. Na vrhu dozdevno povsem jasno razvidnega konca filozofije Simondon začenja graditi teorijo tehnologije kot modusa mišljenja in kulture, ki tehnično resničnost strojev privzema v dejavnost človeške kulture, da bi tako izgradila tehno-individualizirane sestave višjega reda in potemtakem razširila raven igre, kakršno je zagovarjal projekt situacionistov (Debord 2002, 40–42; Simondon 2017, 17–20).

Ob lastnem zagovoru določene kulture ali konstrukcije, ki bi omogočala razširitev kulturne dejavnosti na tehnološke predmete, lahko zaznamo, kako Simondonova filozofska obravnava tehnologije napaja Debordove cirkumlokucijske opise spektakla in Heideggrovo kritiko kibernetike. Nadalje napredujemo proti zadnji ekspoziciji *Družbe spektakla* kot realizacije znanstvenega koncepta časa kot tehnične komodifikacije vsakdanjega življenja. Tu lahko pokažemo, kako Debordova kritika družbeno organizirane uporabe časa predstavlja jasen vidik teorije spektakla kot temporalizacije ali kot tehno-znanstvene komodifikacije življenjskega sveta. Ta vidik Debordovega dela, ki naj bi bil središče *Družbe spektakla* – a očitno je tudi v analizi njegovih del o filmu (Debord 2003) –, povezuje teorijo spektakla z analizami Deleuza, ki ni bil samo Debordov sodobnik, temveč tudi Bergsonov naslednik in komentator Simondonove tehnološke filozofije. Spektakelski modus proizvodnje znanja/pomena/spomina je bil kot teoretska tema prvič inavguriran pri Bergsonu in nato radikaliziran pri Debordu, kot tema akademskega raziskovanja pa se je prek Deleuza uveljavil pri Jonathanu Craryju, Jonathanu Bellerju in drugih.

Doslej je razpravljanje skušalo ustvariti nov okvir za ponovno oceno kritičnega pomena in analitične potence Debordovega središčnega termina – spektakla – za napredovanje v in o filozofiji proti njenemu »koncu« kot »nalogi mišljenja«.

kakor jo je opisal Martin Heidegger. Oba teoretična pristopa k fenomenom sodobnega življenja je mogoče zreducirati na temeljni premik v pojmovanju in izkustvu časa, ki je nastopil s prihodom moderne fizikalne znanosti in z njeno aplikacijo na vsakdanje življenje, kakršna je na najgloblji način preoblikovala pojme družbenosti, epistemologije in politične ekonomije. Pri objavljeni korespondenci ter na podlagi uvida v arhiv in osebno knjižnico v Debordovem primeru ter pri opombah, stranskih opombah in biografiji v Heideggrovem primeru lahko vidimo nesporne dokaze, da koncepti sodobne znanosti, tehnologije in kibernetike igrajo ključno vlogo v njunem intelektualnem razvoju, zlasti pod vplivom očitnega pritoka tehnične in specialistične terminologije v vsakdanjem življenju navadnih ljudi in pod vplivom popularne kulture v smislu ustvarjanja všečne podobe sveta tistega časa.

4. Od »realnega čas« do realizacije časa (kot filozofije)

72 Fenomen podobe-sveta in diskretno razumevanje časa predstavljata dva vidika realizacije prevlade tehno-znanstvenega svetovnega nazora nad kulturo kot celoto, ki se nato transformira v kulturo vizualizacij ali kulturo, ki ji vladajo vizualni fenomeni kot primarni učinek vse dejavnosti v zahodni družbi. S tem, ko čas sam naredi za podobo, se človeški razvoj tako rekoč ustavi, pospešijo pa se transhumane perspektive, kakršne propagira neslutena tehnološka rast, kjer kapital prevzame formo skrajnega upravljanja s časom, kar je statistično in matematično vizualizirano vsepovsod, od borznih grafov do TV programov in živega prenosa dogodkov. Tako pridemo do zaključka, da je tehno-znanstvena ideja časa, kot radikalno disociirana od »tega, kar je res živeto« (Debord 1992, 120–121; Bergson 2005, 296), od trajanja kot »dajanja časa« ali »biti tu«, dejansko simulaker (v smislu Deleuzove filozofije ponavljanja) in primarni produkt spektakelskega globalnega trga dobrin (kupovanje izdelkov, ki »prihranijo čas«). Kiberkultura, kakršna se pojavi v drugi polovici 20. stoletja, je že kultura, ki je radikalno brezčasovna, situirana med lažno nostalgijo in ciničnim zavedanjem Spektakla, ki življenje zverži v izračunljivo podobo. Jasno bi tako moralo postati, da je ena izmed osrednjih premis Debordove knjige, premisa, ki jo predstavlja že sam naslov knjige, dejansko samo duh znotraj razkrajajoče se kiberkulture njegovega časa.

Tako lahko – s pomočjo cirkumlokucijske metode – razpravljamo o idiomatski dispoziciji Debordovih konceptov v *Družbi spektakla*, ki smo jih zdaj že večkrat implicirali znotraj te obravnave. Ko se družbenost spremeni v podobo, ki je obenem kibernetško optimizirana za mediatizirano potrošnjo – s pomočjo vizualizacije –, lahko opazimo, da je ideja »družbe spektakla« skoraj ironično podcenjevanje tega, kar je dejansko na delu znotraj sodobnega sveta. Že Heidegger je v svojih delih navajal, da ni – ko je s časom samim mogoče upravljati kot s podobo – avtentičnih konstrukcij družbenosti, saj svet sam postane obstojna zaloga spektakelskih dogodkov (kjer se dogodki »godijo«). Spektakel s tem, ko samega sebe cinično imenuje spektakel, želi biti koncept, ki je zamenljiv z družbenostjo; to je njegova osnovna ontologija. A če ga dojamemo kot šov (*prikaz*), postane hitro dostopen za raziskavo in kritiko s stališča fenomenologije tehnologije, kibernetike in eksistencialne analize. To je nadalje mogoče demonstrirati, če imamo Debordovo *Družbo spektakla* za del projekta radikalne volje – tako kot cirkumlokucijo pri Heideggru –, ki je sestavljen in ga ni mogoče zreducirati – kakor kažeta kasnejši deli »*Cette mauvaise réputation...*« (Debord 1993) in *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici* (Debord 2001) – na eno samo knjigo in ga moramo imeti za del prizadevanj za ohranjanje kritičnega trenutka v času, ko je bila mogoča natanko takšna fenomenološka obravnava Spektakla, ki jo je bilo mogoče izraziti in demonstrirati s pomočjo približno enakega niza fenomenov, kakor jih Spektakel sam uporablja, da samega sebe poganja kot prevladujoči svetovni nazor: z umetnostjo, filmom in popularno kulturo. V tem oziru se Debordov projekt sestoji iz knjig, filmov, ovržb, konceptualnih umetnin in pričevanj, a tudi iz zvezka *Komentarjev k Družbi spektakla*, ki – kakor je izjavil v »*Cette mauvaise réputation...*« – niso komentarji o knjigi *Družba spektakla*, tako kot tudi *Družba spektakla* ne govori o kakršnikoli družbi v smislu spektakla (Debord 1993, 62). Od analize ameriške družbe Daniela J. Boorstina do sredine 20. stoletja in vse do Deborda, spektakel kot šov nadomešča celotno družbenost tako, da izgradi podobo. Znotraj tega strukturnega premika in novega razumevanja podobe – prek Heideggra do Simondona – zdaj tako vemo in lahko pokažemo, da je podoba (*imidž*) obenem kapital, svetovni nazor in komodificiran čas kot vizualizacija človekovega lastnega stališča znotraj povsem iluzorne družbene strukture. Takšen pogled je prevzela tudi

ena izmed najbolj vplivnih komentatork in nadaljevalk Debordove misli v akademski sferi, McKenzie Wark, zlasti v svoji knjigi *Spektakel dezintegracij*, ki popolnoma prekine s konceptom družbe in vpelje četrto stopnjo samorganizacije spektakla (Wark 2013, 7): od koncentrirane in difuzne do integrirane in dezintegrirane v obdobju skoraj natanko dvajsetletnih razmikov od leta 1920 do zgodnjih let 21. stoletja, ko kiber-tehnologije in kulture (tako kot estetska gibanja, kakršen je kiberpunk), prevladajo nad vsakršno komunikacijo.

74 Nazadnje je znotraj vzpostavljenih okvirjev potrebno razmisliti o pojmu tehnosfere (Paić 2018, 1) kot konkretne materializacije kibernetke družbene organizacije, ki izhaja iz tehnološke znanosti, kakor jo obravnavajo Norbert Wiener ter teoretika informacijske komunikacije Shannon in Weaver in drugi. Koncept je uvedel filozof Žarko Paić in kot pomemben razvoj znotraj sodobne filozofije napaja našo diskusijo v smislu »izpopolnjene separacije« (Debord 1992, 9), o kateri govori Debord in o kateri kasneje razmišlja Jonathan Beller v svojem delu *Kinematografski modus produkcije* (Beller 2006). Spektakel je pazljiv, kliče k pozornosti in tako vedno spodbuja prisostvovanje k temu, da opazuje šov, kakor ga v svoji totalnosti vizualizira konkretna tehnična resničnost, ki zdaj opredeljuje večji del celotnega izkustva sveta, od TV-ja do družabnih medijev. Ob izpostavljenih vizualizaciji na površini in tehnosferi za ekranom lahko opazimo, da Paićeva teorija razgrinja infrastrukturno operacijo tehnološke znanosti v njihovi kalkulaciji, programabilnosti in konstrukciji »novih« svetov, ki niso nič drugega kot vizualizacija časa in prostora osvobojenih starih svetov: zgolj pozorni spektakli. Filozofija potemtakem, tako kot misel sama, nima avtentičnega mesta v tehnosferi, saj je vsa komunikacija absolutno posredovana in re-konstruirana s pomočjo podob, iz njih in vanje, zgolj zato, da bi bila podobna misli in filozofiji; misel postane del oblikovanja (Paić 2013, 462; Paić 2019). Eden izmed stranskih učinkov takšne re-konstrukcije je vseprežemajoči občutek nostalgije v različnih novih tehnoloških vizualizacijah.

Zaključek razprave znotraj vzpostavitve konceptualnega, filozofskega in kibernetkega okvirja za obravnavo fenomenov šova in časa v sodobni filozofiji sestavlja vpeljava pojmov odpadništva, secesije in preloma znotraj sodobne filozofije ob upoštevanju njene izgube mesta, razkrajanja in deterritorializacije znotraj zahodne intelektualne tradicije spričo nastopa tehnoloških znanstvenih

odkritij v 20. stoletju. To je posebej pomembno za našo razpravo o ideji »konca filozofije« v Heideggrovem poznem besedilu »Konec filozofije in naloga mišljenja«. Tu Heidegger razvije zaključno obravnavo svojega projekta v smislu habitualne filozofije, njene nadaljnje discipline in njenega varovanja misli zunaj podobe-sveta in kulture vizualizacije, ki sta sinonima kibernetike kot osrednje znanosti (metafizike) sodobnosti. Ideja habitualnega konca ali konca kot kraja nas privede nazaj k našemu metodološkemu razpravljanju, kjer se ideja cirkumlokucije in gravitacije, kroženja okrog določenih konceptov z namenom, da bi jih privedli v razkrivajoče družjenje, ponovno poveže z enako fenomenološko skrbjo glede ideje kraja (*basho*) pri Kitaru Nishidi. Oba predstavljata odpadniški ton znotraj sodobne filozofije natanko z njuno radikalno voljo po premagovanju očitne nesposobnosti akademske filozofije, da bi obravnavala sodobne fenomene, ki tako kaže na njeno izgubo lastnega mesta v revoluciji družbe proti novim oblikam biti. Njen kraj, habitualni konec (*kraj, zavičaj*), *basho* (*mjesto, zavičaj*) je v praksi filozofije kot situacijskega potenciala za utemeljitev takšne vrste prisotnosti (*Da-sein, pri-sutnosti*), ki ponovno odkriva čas kot bit (postajajoča prisotnost) in ne kot podobo (diskretna in večna prisotnost, razdvojena sedanost) (Nishida 1987, 124). V tem oziru Heideggrova eksistencialna fenomenologija vzpostavlja avtentično linijo filozofije, ki je ni več mogoče zreducirati na nikakršno tradicionalno filozofsko ontologijo, temveč predstavlja sodobno oddaljevanje od koncepta filozofije proti bolj praktičnemu in angažiranemu tipu mišljenja, s katerim ohranjamo možnosti kritičnega prevpraševanja vsakdanjega življenja – od njegovega jezika do njegovih podob – z jasnimi »političnimi« ali »revolucionarnimi« poudarki in v nasprotju s tem, kar je v »Dobi podobe sveta« sam poimenoval »kulturna politika« in kultura kot politika (Heidegger 1977, 116).

Odpadniško filozofsko držo in nezadovoljstvo z nezmožnostjo filozofije, da bi obravnavala sodobne fenomene, nadalje lahko raziščemo s primerjalno razpravo o Deleuzovem postfilozofskem konceptu filma in o Debordovih filmih, ki so na nasprotni strani linearnega razvoja evropske kinematografije med 50. in 70. leti 20. stoletja, posebej Godarda, Resnaisa in ostalih. Kljub temu s svojimi projekti oba avtorja orišeta in razgrneta tehno-estetski fenomen, ki ga je ameriški radikalni teoretik Mark Fisher poimenoval »kapitalistični realizem« (Fisher 2008), kar odseva Debordovo idejo »tehnične

racionalnosti«, ki je v nasprotju s Simondonovo »tehnično kulturo«. Deleuze je sicer ostal eden izmed redkih intelektualcev, ki je – tako kot Baudrillard – , vpeljeval obrobne teme sodobnosti v akademsko razpravo. Deleuzov primer je toliko pomembnejši, ker se je ukvarjal – s posredovanjem fenomena filma – z idejami, ki so jih mnogo prej v nekoliko drugačnem kontekstu razvijali Heidegger, Debord in, predvsem, Bergson: z načinom, na katerega vizualni pojavi sodobne tehno-znanosti oblikujejo naš odnos do znanja, spomina in izkustva. Pod vplivom Bergsona in Simondona je Deleuze razvil filozofski pogled, ki se je v drugi polovici 20. stoletja izkazal za nepogrešljivo orodje pri analizi umetnosti, kulture in politike. A medtem ko Deleuze svoj projekt nadaljuje z iskanjem bistva podobe s pomočjo tehničnosti filma, Debord že ve, da je »tehnična podoba« (Flusser), ki naj bi ležala v jedru spektakla, podoba zgolj v tehničnem smislu in da moramo samo idejo podobe dekonstruirati (s kritičnim kibernetiskim okvirom), da bi preseгли šov sodobne tehno-znanosti. Zunaj tovrstnega projekta se zdi, da je vsak intelektualni razvoj druge polovice 20. stoletja, ki se ukvarja s fenomenom podobe, samo cinično nadaljevanje filozofije zaradi filozofije same.

76

V tem pogledu je pomemben citat s samega začetka *Družbe spektakla*, kjer Debord izjavi, da je spektakel – tako kot film sam – »avtonomno gibanje ne-živečega« (Debord 1992, 10) ali animacija v najbolj evokativnem smislu besede, od Bergsonovega gibanja znotraj aparata do »duha v stroju«. Opaziti je mogoče, da je ta ideja prisotna že v Debordovih zgodnjih filmih ter tudi v poznejši ekranizaciji knjige *Družba spektakla* in v vizualnem eseju *Zavrnitev vseh sodb, dobrih in slabih, doslej izraženih o filmu »Družba spektakla«* kot »anti-koncept« filma (kina) (Debord 2003). V nasprotju z Debordom in Heideggrom ostaja Deleuzova filozofija hermetična in v precejšnji meri simptomatična za kulturo in čas, v katera je potopljena, saj nikakor ni, medtem ko je predeloval drže in skušal spodbuditi zanimanje za določene starejše filozofije, storil ničesar, da bi filozofiji priskrbel bolj avtentično mesto, niti ni prepoznal potrebe po takem dejanju. Namesto Deleuzovih filmskih teorij, ki so v nekem trenutku – in sicer v istem času, ko nastaja Debordov *Panegirik* – zagovarjale določen umik filozofije v umetnost, nam Debord prinaša opise in praktične primere zavračanja šova s pomočjo reapropriacije odtujenih sredstev (vizualne) produkcije. Za Deborda je za

film kot fenomen šova bistvena pozornost in pazljivost; za Deleuza pa je še vedno zgolj glorificirana metafora.

Obravnavava se potemtakem mora spustiti globlje v razumevanje konkretnega sodobnega fenomena šova, s katerim se človeška pozornost preusmerja in odtuja od slehernega avtentičnega odnosa do lastnega časa. Tovrstne fenomene lahko povzamemo kot gibanja nostalgije (Tanner 2016, 60) in njihovo kritično zavrnitev uzremo v praksi digitalne umetnosti, kakršno ponuja *vaporwave*, kot ga opisuje eden izmed najbolj obetajočih novih teoretikov spektakla, mlad ameriški raziskovalec Grafton Tanner v svoji prvi knjigi *Blebetavo truplo: Vaporwave in komodifikacija duhov*.

Kot odgovor, ki v splošnem rečeno ni bil preveč ploden ali učinkovit, je to gibanje izkazalo možnost določenega afektivnega spoprijema, ki seže onkraj estetike, politike ter filozofije in se nahaja znotraj splošnejšega prostora drž, afekcij in čuječega spoprijemanja z neposredno prisotnim svetom – četudi je vse, kar je danes neposredno prisotno, dejansko že in vedno hipermediatizirano. Kot artefakt sodobnega boja za proti-spektakelsko avtentičnost v vseobsegajoči bitki za pomenljivejši in koristnejši čas, *vaporwave* prinaša bistveno empirično znanje o rekuperaciji, ki je lastno sleherni spektakelski dejavnosti, in je zato živ primer kulture vizualizacije. Ključnega pomena je tudi, da razumemo, kako mora biti od nastopa spektakla vsako veliko filozofsko odkritje obravnavano s stališča popularne kulture ali kulture na splošno in tako historizirano znotraj konkretnih časovnic znanosti, tehnologije, ekonomije, politike in kulture kot intenziteta spektakla. Ko moderni znanstveniki postanejo filozofi in preroki, konec filozofije – kakor pravi Heidegger – postane prava naloga mišljenja, ki se je lahko lotimo samo, če samo ime filozofije pustimo za seboj. Patafizično pot iz filozofije so – kot kaže naša raziskava – poudarjala že besedila Situacionistične Internacionale, zlasti teksti Asgerja Jorna (Jorn 1961), čigar vpliv na Baudrillarda ostaja neopažen.

Obenem resno revalorizacijo Debordove teorije spodbujajo tako njegova objavljena korespondenca kot prizadevanja Bibliothèque nationale de France, kjer dokumentirajo in javnosti predstavljajo celoten arhiv Debordovih zapiskov, besedil in ohranjene knjižnice. Ti viri zdaj postajajo primarni vzgibi za študijo Debordovega intelektualnega življenja, njegovih vplivov in neposredne dediščine. V tem pogledu lahko omenimo vse poglavitne Debordove

78 komentatorje – zlasti Baudrillarda in Agambena –, ki jim koncepta spektakla zaradi dvoumnega odnosa do Debordovega pisanja, ki so ga na eni strani imeli za filozofski vir in ga na drugi zavračali kot teorijo ter so zato Debordov radikalni projekt skoraj oportunistično izkoriščali za promocijo lastnih akademskih ciljev, ni uspelo obravnavati s fenomenološko resnostjo. Na enak način tudi Heideggrov konec filozofije v konkretni fenomenološki razgrnitvi *das Ende* kot *okoljskega* (cirkumlokucijskega) termina ostane brez obravnave v vseh poglavitnih razpravah o Heideggrovem poskusu, da bi filozofijo presegel s prakso v smislu eksistencialne fenomenologije, ki jo zagovarja številnih poznih esejih in predavanjih. Preprosto si ne moremo privoščiti, da bi podlegli filozofskemu cinizmu, medtem ko razmišljamo o najpomembnejši nalogi našega časa, ki je – enostavno rečeno – ohranitev misli v tehno-znanstveni vizualizaciji življenja samega. Dve pomembni stranski opombi k tej razpravi: obsežna obravnava Simondonove kritike kibernetike kot del heideggrovskega filozofskega manierizma in implicirano preseganje tradicije in zahodne misli v fenomenologiji šole iz Kjota nam kažeta, kako natanko se lahko tovrsten razmislek razvije v popolnoma pragmatično filozofsko prakso, kar zanesljivo ni daleč od velikega filozofskega odkritja v jugoslovanski filozofiji z Vanjo Sutličem in njegovo svežo interpretacijo Heideggrova (Sutlič 1987).

S pomočjo predložene obnove Debordove intelektualne zapuščine v smislu kritike ideje spektakla, ki ga je zdaj mogoče razumeti v njegovi pravi pogovorni in vsakdanji obliki »šova«, lahko *Družbo spektakla* in »Dobo podobe sveta« rekonfiguriramo v trdno izhodišče za neke vrste sodobno filozofijo spektakla kot *Dobe Svetovnega Šova* (*svijet-prikaza*). Praktična fenomenologija šova naj bi potemtakem označevala ne samo nalogo mišljenja, temveč pot k jeziku in skozenj, kakršne ne zanima učinkovitost nastopa, temveč dejansko miselno izkustvo, ki se vzpostavlja samo znotraj jezika in se ga podobe šele morajo naučiti posnemati ali dosehati. S takšnim spoprijemom se pojavi nov odnos do časa, kar tudi predstavlja pravi podtekst Heideggrovih, Simondonovih in Debordovih projektov težavne naloge sprave med bitjo ter njenimi omejitvami in neskončnim bistvom trajanja. To niso zgolj filozofije, ki jih moramo zares upoštevati, temveč s svojimi fenomenološkimi dispozicijami in vključenostjo v življenjski svet, s svojo sodobnostjo in povezavo s tehno-znanstvenimi in socio-ekonomskimi problemi kot elementi določene čuječe prakse tudi kličejo k dejanju.

Nazadnje lahko pokažemo radikalno novo obliko branja koncepta spektakla, za katero odkrijemo, da se veliko bolj sklada z Debordovim projektom in je v tem pogledu blizu nekaterim primarnim vprašanjem eksistencialne fenomenologije (kot »filozofske psihogeografije«), kakor izhaja od Heideggra in njegovega intelektualnega presejanja zahodne metafizične tradicije. Ne da bi namerno iskal bistvo spektakla, je Debord orisal totalno okolje šova, znotraj in skoz katerega moramo vsak dan krmariti, da dosežemo kakršenkoli pomen. V tem oziru je spektakel lahko dojet kot tērmin, ki je – v svoji pogovorni dispoziciji in na mestu, kakršnega zavzema znotraj Debordovega projekta kot celote – podoben ideji Dasein pri Heideggru. Gre za obkrožajoč termin in prazno gravitacijsko središče projekta, ki si prizadeva preseči filozofijo (kakor se realizira v kibernetiki) z novim čuječim spoprijemom z življenjskim svetom. Simondonova vizija de-konstrukcije temeljnih konceptov tehnologije na poti k njihovi totalni implementaciji v vsakdanje življenje sodobne družbe je – tako kakor Heideggrov in Debordov projekt – globoko ikonoklastična in v svoji aktualnosti izgrajena na intelektualni dediščini bergsonovskega izvora. To izhaja predvsem iz subtilne, a bistvene razločitve med podobo, upodobljenjem, zamišljanjem in domišljijo, ki je sama na sebi pomenljiva za drugo razločitev, namreč za razlikovanje med diskretnim časom in časom kot postajanjem (trajanjem). S svojo filozofsko preiskavo tehničnosti Simondon izgradi idejo tehnologije kot dela humanističnih ved in kot fenomenološke mehanologije (Simondon 2017, 60). Ne gre več za zaprt proces produkcije (črne škatle) aparata, obravnavanega v smislu industrije tehnologije, temveč bolj za tehnološko kulturo, kjer tehnologija deluje kot odprt projekt ali je podvržena neprestanim spremembam, rasti in prilagajanju znanju operaterja. Ta operater kot avtentični igralec v svetu ali kot prisostvovanje uporablja domišljijo, da bi presegel neposredno prisotno podobo tehnološkega aparata z razumevanjem njegovih različnih rekonfiguracij na poti k odprtemu koncu – čuječemu odnosu do tehnologije kot obliki skrbi. Ta oblika skrbi se naslanja na kroženje, obkroževanje in cirkumlokucijo kot na način, kako fenomen tehnologije kot odprt projekt napraviti razviden v njegovi prisotnosti, kot prikazovanje (njegove razprtosti) in ne kot šov (spektakel, zastrtost). Simondon družbo razume kot v bistvu tehno-estetsko, medtem ko jo ima prevladujoča kibernetična teorija Norberta Wienerja za del večje

80 termo-dinamične organizacije, ki mora biti organizirana tako, da je entropija zmanjšana v prid optimalne tehnične organizacije, kakor jo dosežemo z učinkovitim upravljanjem z informacijami (Wiener 1948). Po Simondonu mora kibernetika kot tehnologija ali teorija informacij rokovati z informacijami, po Wienerju pa kibernetika rokuje z vsem zato, da bi informacija prosto krožila kot organizirajoči potencial. Simondonova tehno-estetika ohranja strukturo razkrivanja ali splošno trajanje, o katerem je mogoče pričevati samo tako, da prikažemo smer prehodne narave postajanja ali prihajanja-k-bitu [coming-into-being]. To je razvidno iz načina, na katerega opisuje tehnično pokrajino modernega sveta kot porajajoče se okolje, ki prinaša nove vrste aisthesis in izziva nove afektivne situacije ne samo s svojo narejenostjo, temveč tudi s svojo absolutno spremenljivostjo, kot novo naravo, kot postajanje nove narave, v kateri se človek ne ustali, če nadaljuje z igro, učenjem in inkulturacijo svojih strojev (Simondon 2017, 257). Wienerjeva kibernetika vselej deluje kot šov, matrica in strukturirana podoba. Simondon in Wiener tako predstavljata dve radikalno različni pojmovanji kibernetike kot družbenega projekta, vendar oba lahko zreduciramo – s pomočjo fundamentalne ontološke analize – na enako radikalni konceptualizaciji idej časa in pripoznavanje nians v razlikah med podobo in domišljijo ter med šovom in prikazovanjem. Medtem ko Wiener gradi neposredno na temelju znanstvene ideje diskretnega časa in jo izenačuje z vrednostjo informacij, Simondonova porajajoča se tehnološka individuacija spominja na bergsonovsko postajanje in tudi na novo vrsto razkrivanja z estetsko rekonfiguracijo prenovljene jezikovne pokrajine tehnoloških konceptov.

Pokazali smo, kako si Simondonova ideja tehno-kulture prizadeva preseči Wienerjevo kibernetiko kot spektakelski projekt tehnološke družbene organizacije. Na tej točki je pomembno povedati, na kakšen način Simondonova kritika vpliva na nekatere sodobne debate o popularni aplikaciji in uporabi moderne tehnologije. Takšno kritiko sta razvila že omenjena Günther Anders v eseju o »Svetu kot fantomu in matrici« in Daniel J. Boorstin v historični analizi v knjigi *Podoba*. Oba opisujeta nenavadno združevanje popularne kulture in tehnologije tako, da sleherno izkustvo – komodificirano s pomočjo sodobne tehno-znanosti – postane matrica (Anders 1956) za produkcijo psevdo-dogodkov ali spektaklov. Simondon ponuja prvi pomemben korak

pri premagovanju tovrstne spektakelske družbene organizacije s tem, ko njeno infrastrukturo – tehno-znanost – dojame kot odprt projekt razvoja človeškega bitja in ne družbe. Celo več, z uporabo heideggrovske metodologije cirkumlokucije, ki nas usmerja k drugačni teoretski rabi pojma spektakla (kot šova; v hrvaščini: prikaza, kar je mogoče prevesti tudi z besedo »nakaza [specter]«), lahko поблиže preučimo, kako Andersov *fantomski-svet* odgovarja *podobi-sveta* in Debordovemu *objektiviziranemu svetovnemu nazoru*.

Na takšen način lahko vidimo, da se celovita struktura sveta, kakor se je razvijala od dvajsetih let 20. stoletja dalje, zrcali v načrtovanju, projektiranju in konstrukciji družbe kot šova tehnologije in znanosti, ki radikalno reinterpretirata človekovo neposredno okolje. Najprej okolje mediatizirata, nato vse ljudi izenačita kot delavce in slednjič implementirata infrastrukturo, potrebno za termodinamično družbeno organizacijo, ki je sama na sebi izrazito tehnična ali, bolje rečeno, kibernetična. Edina razlika med kibernetično družbeno organizacijo in dejanskim kiberprostorom je intenzivnost šova. A to je samo ena možna interpretacija tehno-estetske organizacije družbe, kjer je vse, kar smo neposredno živeli, porinjeno v šov, v nekaj, kar samo »izgleda kot«, a obenem dovoljuje množično sodelovanje pri vsakršnem fenomenu, najsi smo umetniki ali samo (cinični) delavci. To fenomensko komoditeto podpira tehnična infrastruktura, kakršna se razvija znotraj okvira kibernetične znanosti, ki je rodila idejo omrežene družbe, kakor se je realizirala v internetu in v zadnjem času v družabnih medijih. Vse obstaja kakor prej, a umaknilo se je v reprezentacijo. In vse deluje enako: teorija umetnosti, estetika, znanstvene raziskave, znanje, celo protest in revolucija, a tudi suverenost držav; vse je zaznačeno kot del družbene *aisthesis*, kakor jo podpira določen tehno-znanstveno strukturiran svet. To je mogoče samo zahvaljujoč temeljnemu učinku tehno-znanstvenih operacij – vizualizaciji.

Zato je potrebna vrnitev k ponovnemu razmisleku o *Družbi spektakla* kot k idiomu, ki označuje stanje kulturnega razpada pod paradigmo tehno-znanstvenega Šova, kakršen deluje kot bistvo primarnega modusa biti v 20. stoletju – kot vizualizacija. Vizualizacija v bistvu zahteva pozornost opazovalca in s tem, ko ga kliče, dejansko krade človekov čas in tako usmerja ali moti običajen tok delovanja v vsakdanjem življenju. Doslej smo videli, da tehno-znanstveni in intelektualni razvoj v prvi polovici 20. stoletja res vodi

k radikalni reinterpretaciji vseh zgodnejših filozofskih obravnav izkustva sveta, ne samo s tem, da jih ovrže, temveč jih dejansko potrdi in prilagodi znanstvenemu raziskovanju na področju fizikalne in informacijske znanosti. Filozofija potemtakem postane šov, s katerim se tehno-znanost razkriva kot najpomembnejši razvoj v zgodovini zahodne civilizacije v širšem pomenu. Znanost tako postane »zahodni filozofski projekt«, kakor je to opisal Debord (Debord 1992, 15). In s pomočjo tega posredovanja lahko pokažemo tudi, kako razvoj tehno-znanosti v 20. stoletju vrh doseže s fenomenom popularne znanosti in popularne kulture, znotraj katerih vizualizacija prehitava neposredno življenjsko izkustvo in tako »filozoficira« resničnost samo. To tvori konceptualno ozadje Spektakla kot Šova, na katerem je potrebno utemeljiti fenomenološko razgrnitev *Družbe spektakla*.

82 Razgrnitev pričujočega besedila se opira na dvoje ključnih točk: 1) pokaže, da je cirkumlokucija metoda za (ponovno) povezovanje dejstev, konceptov in informacij v pomenljivem, a obsežnem razpravljanju, ki ga sestavljata dva temeljna ozira – zgodovina in jezik, od historizacije fenomenov do besednih iger in eksperimentalnih etimologij; 2) pokaže, da je ključna značilnost spektakla to, da gre za šov [the-show] (hr. *prikaz*), kar je v nasprotju s konvencionalnim nekritičnim in slabo definiranim dobesebnim prevodom besede *le spectacle* v »spektakel« (hr. *spektakl*): to temelji na metodološki razpravi o pogovornosti v Heideggrovi filozofiji in tudi na njegovem cirkumlokucijskem spoprijemanju pri iskanju bistva nekaterih sodobnih fenomenov, kakršna sta tehnologija (informacija) in znanost (podoba-sveta), a tudi tistih temeljnih fenomenov, kakršen je čas (tu-bit).

5. Zaključek

Radikalna preprostost eksistencialne fenomenologije kot projekta pri Heideggro v bistvu nasprotuje in sezoperstavlja reduktivnemu in restriktivnemu konceptu Spektakla. Kot je to opisal sam Debord, Spektakel sleherni fenomen zreducira na »tisto, kar je mogoče videti«, in obenem to, kar je mogoče videti, napravlja za »vse, kar je«, tako da mora biti vse, kar je mogoče reči ali opaziti pri nekem fenomenu, vedno in že je vizualizirano. S pomočjo Heideggra, njegovih predhodnikov in sodobnikov – zlasti Bergsona in Simondona –

smo razgrnili, da gre za tendenco, ki jo je mogoče opazovati v celotnem teku 20. stoletja, začenši z napredkom moderne znanosti in tehnologije kot njene neposredne materializacije. Če je bistvo moderne znanosti svet-slik (podoba-sveta) in če je bistvo moderne tehnologije *Ge-stell* (in-formacija) – vemo, da v Heideggrovem besedilu »Doba podobe sveta« obe povezuje koncept sistema –, moramo biti sposobni uvideti, kako in zakaj naj Spektakel velja za konkretno družbeno aplikacijo skorajda stoletja tehno-znanstvenega razvoja, ki si prizadeva za nastop spekulativne politike in ekonomije pozne kapitalistične družbe. Taki ekonomiji sta ekonomija pozornosti in kinematografski modus produkcije, ki delujeta in se okoriščata s temeljnim napredkom sodobne fizikalne znanosti – komodifikacijo časa. Za nas je spektakel trenutek v sodobni kulturi, ko se sleherna izmed temeljnih človeških značilnosti in sposobnosti transponira v tehno-znanstveni vmesnik – šov. Skorajda vse so domala neposredno povezane s fenomenom časa – od domišljije do sanj, od znanja do spomina, našega pojmovanja preteklosti, sedanjosti in prihodnjih obetov itn. Kibernetška družbena organizacija, ki obenem uničuje družbenost s tem, ko jo transformira v dejanja čiste digitalne družbene medializacije, deluje kot varuh tega šova, tako njegovega okvirja kot njegove infrastrukture. Kot pa smo pokazali, moramo, da bi kritika kibernetike učinkovala, najprej razmisliti o biti, ki jo zahteva za zmožnost avtentičnega delovanja v svetu, ujetem v mrežo psevdo-fenomenov šova.

Zaključili smo, da ni sodobne filozofije, ki bi se ukvarjala z Debordom z namenom ohranitve pojma prakse, kakor ga je zagovarjal, da bi zavrnil in kritiziral spektakel kot projekt, s katerim je tudi filozofija sama odrinjena v reprezentacijo (šov); namesto tega povsod opažamo nepravilno »ontološko preseganje« (Debordove) filozofije, kakršno ni nikoli bilo uvedeno, formalizirano, razširjeno in obranjeno kot filozofija, kakršno tudi nikjer ni bilo eksplicitno obravnavano, temveč samo implicitno razgrnjeno, zlasti pri Jeanu Baudrillardu. Baudrillardov projekt je nazadnje propadel zaradi »filozofske« kratkovidnosti njegovih kiberkulturnih konceptov, ki nimajo nobene intelektualne uporabnosti v dobi kripto-pojavov, decentralizirane in hiperglobalizirane izmenjave znotraj družabnih medijev, mešane resničnosti ter umetelnega in prirejenega življenjskega sveta, a tudi inteligence in kulture kot celote. Baudrillard sam je takšne omejitve predvidel v knjigi *Le*

84 *Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, kjer namenoma izbere esteticizem pred kritiko v prizadevanju, da bi obravnaval razvoj sodobnega tehnološkega fenomena inteligentne umetnosti (Baudrillard 2006, 165 isl.). A pojem spektakla preživi zlasti zaradi svoje radikalne preprostosti, ki v bistvu ostane »šov«, ko enkrat opravimo z vsemi zgodovinskimi netočnostmi in akademskimi prekinitvami, kakršne so Deborda porinile v tesno zvezo z neoavangardističnim marksizmom, hegeljanstvom itn. Debord – če temo šova povzamemo na način, ki so ga glede časa, podobe, tehnologije kritično razgrnili Bergson, Heidegger in Simondon – postane paradigma radikalnega misleca na obrobju filozofije, ki svoj konec² najde v praksi kot v edini zgodovinsko primerni potezi misli, ki časa in zagona ne more več avtentično nuditi nobeni infra-filozofski obravnavi premagovanja, razvoja, opustitve in dezintegracije družbenosti. Zdaj se ukvarjamo samo še s tem, kako se sprijazniti z zavrnitvijo spektakla v *tehnosferi* (kot predlaga Žarko Paić), ki še deluje kot edina zgodovinsko popolna reprezentacija sveta v njegovi funkcionalni totaliteti. »A spektakel, kakor pravi Debord, je tudi ‚Weltanschauung, ki se je aktualizirala, svetovni nazor, transponiran v samo arhitekturo naših velemest in mest, materializirana ideologija. Za kakšen in za čigav svetovni nazor gre?« (Gilman-Opalsky 2011, 74.) To je pogled sodobne tehnološke znanosti, znotraj katere umetnost prevlada nad vsakršnim konstruktivnim človeškim vedanjem (vedanjem situacionista). Ne gre za hiper-realnost, temveč za tehnosfero v smislu tehnično u-okvirjenega in za totalni prostor in čas dogodka, kjer je vse to-in-ono, a samo v tehničnem pomenu, samo za šov. Tako kot pri aplikacijah za pametni telefon, pretočnih video storitvah itn.: kaže se kot igre, novice, TV itn., čeprav gre samo za kode in puščice, usmeritve in distrakcije, ki našo pozornost odvrta od dejstva, da uporabljajo jezik in strukture, ki so za nas dostopne, a je obenem njihova prosta uporaba vendarle vsepovsod zatirana in potisnjena v novo proletarizacijo in prekariat delovne sile informacijskih tehnologij.

2 Ugotovimo lahko, da ima konec pri Heideggrovem projektu kvalitete, ki ga razlikujejo od drugih »postmodernih« razglašanj konca – kakor jih kritično obravnava Komel (2019, 155 isl.) – in ki se bolj skladajo z našo hipotezo glede ideje *okoljenja*, in sicer kot oklevanja in cirkumlokucije v filozofiji, kakršna lahko oriše čuječe okolje za določeno »filozofsko prakso« ali prakso radikalne misli.

Ker smo v pričujoči študiji želeli obravnavati Debordovo konceptualizacijo spektakla z opiranjem na njegovemu pisanju predhodne filozofije in s stališč dostopnosti, zanimanj ter kulturne in zgodovinske klime, ki obkrožajo Debordovo nalogo mišljenja, se nam je zdelo nujno, da se samo sporadično sklicujemo na njegove sodobne komentatorje. Kritično moramo ovrednotiti tudi izrecno odločitev Giorgia Agambena, da se z Debordom sooči v njuni korespondenci,³ medtem ko se je Baudrillard oddaljil od Deborda in v teku svoje celotne kariere ostal avantgardni akademski raziskovalec,⁴ zaradi česar smo se v prispevku razprave o njem skoraj popolnoma vzdržali, saj je Debordovo odrekanje akademskemu dialogu temeljno za njegov projekt. Njuna navidezna podobnost se vzpostavlja znotraj akademskega diskurza in zunaj njega ne funkcioniira – to pomeni: nima pomembnosti za resnično življenje in pri vprašanih kritične obravnave fenomenskega življenjskega sveta naše sodobnosti ostane brez moči. Debordu, Heideggru, Bergsonu, Simondonu in drugim je skupna njihova sposobnost, da spodbudijo novo držo glede vsakdanjih fenomenov in našega vsakdanjega spoprijemanja z bitjo-v-svetu zunaj kakršnegakoli ciničnega namena pridobivanja kulturnega ali intelektualnega kapitala. Zato smo si v študiji prizadevali pokazati, da metode, ki jih uporabljajo ti avtorji, niso zgolj filozofske, temveč si z njimi prizadevajo ohraniti misel tako, da jo radikalno odvežejo kakršnekoli odgovornosti za disciplino misli.

85

Vendar smo eksplicitno izpostavili, da se fenomen spektakla povsod izvršuje kot kibernetiski psevdodogodek: kot kibernetiski v skladu s kritiko tehnologije pri Heideggru in Simondonu in kot psevdodogodek v skladu s kritiko družbene aplikacije moderne tehnologije na vsakdanje življenje pri Bergsonu in Boorstinu. Natanko takšna konceptualizacija spektakla nam nudi sredstvo, zaradi katerega lahko idejo »družbe spektakla« dojamemo

3 Leta 1989 Debord pošlje Agambenu svoje nedavno objavljeno delo *Panegirik* kot iskren odziv na njegovo pismo in kot začetek kratke, a plodne korespondence. Ker je leta 1994 umrl, Debord ni imel časa, da bi ocenil in komentiral Agambenovo poznejšo recepcijo Debordovih idej (Debord 2008, pismo z dne 24. 8. 1989).

4 Pomanjkljivosti tega odnosa so bile opisane že na številnih mestih. Pomembna razširitev kritike Baudrillarda kot dela spektakelskega projekta prihaja od profesorja Richarda Gilmana-Opalskega v njegovi knjigi *Spektakelski kapitalizem: Guy Debord in praksa radikalne filozofije* (posebej Gilman-Opalsky 2011, 54).

predvsem kot idiomatsko izjavo, lastno Debordovemu slogu pisanja, saj je sleherna možna družbenost v dobi šova razdana in zaupana preprosti vizualizaciji, uprizoritvi in usmerjanju pozornosti k iluzornim učinkom psevdo-dogodkov znotraj »vulgarne psevdo-realnosti« (Paić 2013, 462). V tem okviru osnovno eksistencialno človeško vprašanje – vprašanje preživljanja časa – zasenči spektakelska implementacija psevdo-problemov, za katere se rojevajo nove discipline misli, od upravljanja s časom do nadzora nad podobami, od presojanja do vizualizacije diskretnih fenomenov sodobne znanosti in ciničnega sprejemanja novih tehnoloških fenomenov. Izginjajoča družba se povsod kaže kot porajajoče se obilje družbenih fenomenov: »V starih časih je bil vodja ekskurzije ‚vodič‘, zdaj je ‚družabni direktor‘.« (Boorstin 1992, 93.)

86

Za zaključek želimo poudariti možnost nove avantgarde znotraj digitalnega okolja kot situacionistični projekt preseganja odtujitvene ne-zgodovinskosti sodobne tehnologije, ki izrablja lažno nostalgijo (Tanner 2021), kar je eden od primarnih simptomov komodifikacije časa znotraj spektakla. Kaže estetske možnosti, kako narediti predmete dostopne in obvladljive v času, odprte za re-kompozicijo in re-konstrukcijo v novih afektivnih okoljih in situacijah. V našo kulturo ponovno uvaja vizualni, slušni in afektivni zagon dobe, ki je svoj pozitiven pogled prejela natanko s pomočjo odprtosti možnosti sodobne tehnologije, kakršna se danes razgublja in je prepuščena zgodovini, ki postaja čedalje bolj nedostopna z našim tehnološkim aparatom: zgodovina tehnologije je zavržena, tako kot je fizična kompaktna plošča našla ne samo rabo, temveč dejanski vmesnik, ki jo lahko prebere, ali celo um, ki razume njeno rabo. Razkrivanje, kakor ga prinaša nova digitalna umetniška praksa, je razgrinjanje odprtosti kiberprostora kot neizčrpnega peskovnika afektivne izmenjave sanj; projekt, odprt vsem z dostopom do stroja, kar potemtakem dostop sam napravlja za orodje izražanja in kar je transgresija, podobna tisti, ki jo prinese preklap z umetnikovega čopiča na fotografski aparat. *Vaporwave* si šov Interneta na novo zamišlja, ne več kot tehnologijo, temveč kot umetniški in potemtakem navsezadnje tudi kot situacionistični projekt (Vuger 2020).

V tem smislu in v nasprotju z »maškarado virtualne resničnosti« (Komel 2019, 173) porajajoče se post-situacionistične prakse znotraj virtualnih okolij

sovpadajo z idejo umetnosti kot *techné* – in obratno –, kakor je to opisal Heidegger, in sicer kot načina razkrivanja prisotnosti, kjer se človek sooči z lastnim časom bodisi s falzifikacijo nostalgije bodisi s kreativno dekonstrukcijo slehernega dostopnega digitalnega artefakta v sredstvo estetizirane, afektivne komunikacije čuječih drž, ali kot skrbi [care-ing].

Čedalje močneje konsolidirano zasebno lastništvo sredstev za masovno komunikacijo [hiper-individualizirano komunikacijo; moja opomba] – in čedalje bolj zasičen milje fragmentiranih družabnih medijev, kjer lahko najdemo vse, a kjer se vse tudi razgublja – dela [delovanje] danes celo težje kot v Debordovih časih. Gibanja se morajo ozirati onkraj medijev – zaradi tega je situacionističen pristop neprestano in vedno bolj primernejši za politično akcijo [...] [ki] [...] mora preseči konvencionalno tekstualnost. (Gilman-Opalsky 2011, 107.)

Spektakel smo si prizadevali analizirati kot fenomen sodobnega tehno-znanstvenega in družbenega razvoja, kar nam je omogočilo, da smo po razglašenem koncu filozofije Deborda obravnavali kot avtonomno figuro znotraj teorije. Heideggrovo filozofijo cirkumlokucije lahko po metodi primerjamo in glede skupnih potez soočimo z drugimi tu omenjenimi filozofijami natanko v ideji psihogeografije. Na podlagi cirkumlokucije, oklevanja in okoljenja lahko natančno vidimo, kako zamisli odklona in odvrčanja znotraj Heideggrove filozofije delujeta kot sredstvi izražanja in praktičnega spoprijemanja s svetom; v tem smislu je njegova filozofija priročnik za razvitje drž, ki spodbuja spoprijemanje s svetom, radikalno drugačno od tistega, kakršnega nam povsod predpisuje pazljivo izkustvo šova.

Konec filozofije v smislu iskanja mesta (*basho*) za misel v dobi podobe-sveta (filozofija *Dasein*), okolj(enj)e (*okoliš-anje*) in cirkumlokucija kot metoda za to radikalno misel (in kot potepanje), teorija spektakla kot celovit pregled nad lastno témo takšne cirkumlokucije in Simondonova kritika kibernetike predstavljajo okvir, kakršnega si kritično zadaja teorija spektakla, da bi vzpostavila pogoje možnosti tehnološko utemeljene situacionistične kulture – tehno-kulture, kakršno orisujejo in estetsko zagovarjajo nova robna gibanja praks digitalne umetnosti od zagona *vaporwave* dalje, ki se izkazujejo za

pomembne nasprotnike porajajočih se fenomenov lažne nostalgije in nostalgije kot kapitala, kar je drug izraz komodificiranega časa in komodifikacije časa v potrošni izdelek na svetovnem odru vizualizacij.

Prevedla Alenka Koželj

Bibliografija | Bibliography

Anders, Günther. 1956. »The World as Phanthom and as Matrix.« *Dissent* 3 (1): 14–24. <https://www.dissentmagazine.org/issue/winter-1956>. Zadnji dostop: 19. april 2023.

---. 1980. *Die Antiquiertheit des Menschen. Band II*. München: C. H. Beck.

Baudrillard, Jean. 2006. *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Beller, Jonathan. 2006. *The Cinematic Mode of Production*. Hanover: Dartmouth University Press.

88 Bergson, Henri. 1965. *Duration and Simultaneity. With Reference to Einstein's Theory*. New York: The Bobbs-Merrill Company.

---. 2005. *Creative Evolution*. New York: Cosimo Classics.

Berreby, Gerrard (ur.). 1985. *Documents relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste 1948–1957*. Pariz: Éditions Allia.

Boorstin, Daniel J. 1992. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Vintage Books.

Bunyard, Tom. 2018. *Debord, Time and Spectacle: Hegelian Marxism and Situationist Theory*. Boston: Brill Publishing.

Canales, Jimena. 2009. *A Tenth of a Second: A History*. Chicago: Chicago University Press.

---. 2017. *The Physicist and the Philosopher. Einstein, Bergson, and the Debate That Changed Our Understanding of Time*. Princeton: Princeton University Press.

Constant, Nieuwenhuys. 1959. »Une autre ville pour une autre vie.« *Internationale Situationniste* 3.

Crary, Jonathan. 1990. *Technics of the Observer*. New York: MIT Press.

Debord, Guy. 1990. *Comments on the Society of the Spectacle*. New York: Verso.

-
- . 1992. *La société du spectacle*. Pariz: Éditions Gallimard.
- . 1993. »*Cette mauvaise réputation...*« Pariz: Éditions Gallimard.
- . 2001. *Considerations on the Assassination of Gérard Lebovici*. Los Angeles: Tam Tam Books.
- . 2002. »Report on the construction of situations and on the terms of organization and action of the international situationist tendency.» In *Guy Debord and the Situationist International*, ed. by T. McDonough, 29–50. Cambridge: October Books.
- . 2003. *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents*. Oakland: AK Press.
- . 2004. *Panegyric: Volumes 1 & 2*. New York: Verso.
- . 2008. *Correspondance. Volume VII: janvier 1988–novembre 1994*. Pariz: Librairie Arthème Fayard.
- Fisher, Mark. 2008. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* New York: Zero Books.
- Gilman-Opalsky, Richard. 2011. *Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy*. New York: Minor Compositions.
- Heidegger, Martin. 1972. *On Time and Being*. New York: Harper & Row Publishing.
- . 1977. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York: Harper & Row Publishing.
- . 1979. *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs. GA 20*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- . 2000. *Prolegomena za povijest pojma vremena*. Zagreb: Demetra.
- . 2001. *Being and Time*. New York: Blackwell Publishing.
- . 2013. "The Provenance of Art and the Destination of Thought." *Journal of the British Society for Phenomenology* 44 (2).
- Jorn, Asger. 1961. »Pataphysics: A Religion in the Making.» *Internationale Situationniste* 6.
- Knabb, Ken (ur.). 1981. *Situationist International: Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets.
- Komel, Dean. 1996. *Razprtost prebivanja. O razmejitvi hermenevitične fenomenologije in filozofske antropologije*. Ljubljana: Nova Revija.
-

---. 2019. *Totalitarium*. Ljubljana: Inštitut Nove Revije, zavod za humanistiko.
Nishida, Kitaro. 1987. *Intuition and Reflection in Self-Consciousness*. New York: State University of New York Press.

---. 2012. *Place and Dialectic*. New York: Oxford University Press.

Paić, Žarko. 2013. *Sloboda bez moći: Politika u mreži entropije*. Zagreb: Bijeli Val.

---. 2018. *Tehnosfera I. Žrtvovanje i dosada: Životinja–Čovjek–Stroj*. Zagreb: Sandorf.

---. 2019. *Tehnosfera V. Dizajn kao mišljenje: Autonomni objekti i njihove preobrazbe*. Zagreb: Sandorf.

Simondon, Gilbert. 2017. *On the Mode of Existence of Technical Objects*. Minneapolis: Univocal Publishing.

Sutlić, Vanja. 1987. *Kako čitati Heideggera: uvod u problemsku analizu »Sein und Zeit«-a i okolnih spisa*. Zagreb: August Cesarec.

Tanner, Grafton. 2016. *Babbling Corpse: Vaporwave and the Commodification of Ghosts*. New York: Zero Books.

90 ---. 2021. *The Hours Have Lost Their Clocks: The Politics of Nostalgia*. New York: Random House.

Vuger, Dario. 2020. "Digital Landscapes of the Internet: Glitch Art, Vaporwave, Spectacular Cyberspace." In *The Iconology of Abstraction. Non-figurative Images and the Modern World*, ed. by K. Purgar. London: Routledge.

Wark, McKenzie. 2013. *The Spectacle of Disintegration: Situationist Passages out of the 20th Century*. New York: Verso.

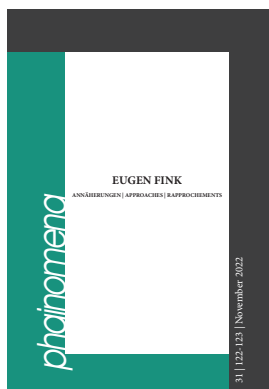
Weinmayr, Elmar, John W. M. Krummel in Douglas Berger. 2005. »Thinking in Transition: Nishida Kitaro and Martin Heidegger.« *Philosophy East and West* 55 (2): 232–256.

Whitehead, Alfred N. 1922. *The Principle of Relativity. With Applications to Physical Science*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wiener, Norbert. 1948. *Cybernetics: or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge: MIT Press.

phainomena

REVIJA ZA FENOMENOLOGIJO IN HERMENEVTIKO
JOURNAL OF PHENOMENOLOGY AND HERMENEUTICS



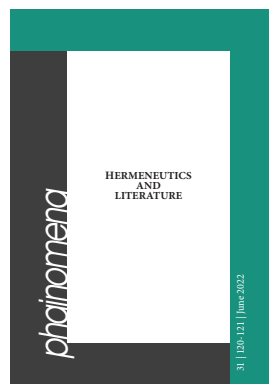
Phainomena 31 | 122-123 | November 2022

Cathrin Nielsen – Hans Rainer Sepp – Dean Komel (Hrsg. | Eds. | Dirs.)

Eugen Fink

Annäherungen | Approaches | Rapprochements

Cathrin Nielsen | Hans Rainer Sepp | Alexander Schnell
| Giovanni Jan Giubilato | Lutz Niemann | Karel Novotný
| Artur R. Boelderl | Jakub Čapek | Marcia Sá Cavalcante
Schuback | Dominique F. Epple | Anna Luiza Coli | Annika
Schlitte | István Fazakas

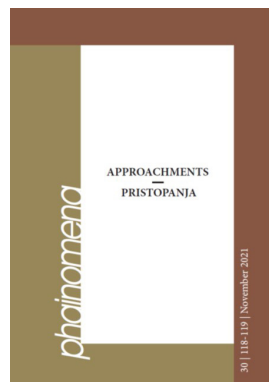


Phainomena | 31 | 120-121 | June 2022

Andrzej Wierciński & Andrej Božič (Eds.)

“Hermeneutics and Literature”

Andrzej Wierciński | John T. Hamilton | Holger Zaborowski
| Alfred Denker | Jafe Arnold | Mateja Kurir Borovčić |
Kanchana Mahadevan | Alenka Koželj | William Franke |
Monika Brzóstowicz-Klajn | Julio Jensen | Małgorzata Hołda
| Ramsey Eric Ramsey | Beata Przymuszała | Michele Olzi |
Simeon Theojaya | Sazan Kryeziu | Nysret Krasniqi | Patryk
Szaj | Monika Jaworska-Witkowska | Constantinos V. Proimos
| Kamila Drapało | Andrej Božič | Aleš Košar | Babette Babich



Phainomena | 30 | 118-119 | November 2021

“Approachments | Pristopanja»

Sebastjan Vörös | Aleš Oblak | Hanna Randall | David J.
Schwartzmann | Lech Witkowski | Martin Uranič | Matija Jan
| Wei Zhang | Dragan Jakovljević | Martín Prestía | Alfredo
Rocha de la Torre | Dean Komel | Christophe Perrin | Mario
Kopić

ISSN 1318-3362



9 771318 336204

INR | INSTITUTE NOVA REVIJA
FOR THE HUMANITIES

Φ *phainomena*

PHENOMENOLOGICAL SOCIETY OF LJUBLJANA