

Digitalna estetika

Marina Gržinić, V vrsti za virtualni kruh. Čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000,

Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 1996, 193 str.

1. Rzsrediščene estetike

Ob koncu šestdesetih let je moderna estetika doživela svoj *zgodovinski iztek*, saj je postala življenje samo (defikcionalizacija umetnosti) ali pa se je pretvorila v fragmentarno teorijo umetnosti, ki sega od specializiranih teoretizacij (teorije informacij, semiotike, semiologije, kritične teorije, psihoanalize) do *teorij o umetnosti* (od strukturalistično poststrukturalističnih propozicioniranj *Tel Quela* prek konceptualne umetnosti do antropološke teorije umetnika in kritičnega diskurza umetnika). *Zgodovinski iztek estetike* je naznanil, da je izgubila svoj totalizirajoči objekt (lepo) in razdejala svojo metodo *filozofske kontemplacije* in mimetično ustrezajoče ji *spekulativne razprave*. Z drugimi besedami, *smisla* estetike ni bilo več mogoče iskati v projekciji možnega sveta (čutnega, lepega, umetnosti), pač pa v doživetju lastnega konca (teoretske katastrofe). Zelo strnjeno: na mesto čutnega je stopilo *konceptualno*, na mesto lepega družbeno (ali ideološko), na mesto umetniškega pa eksistencialno (eno stališče) ali teoretsko (drugo stališče). V tem obdobju se je prenehalo iskanje Heideggrovega *izvora umetniškega dela*, Benjaminovo razumevanje *umetnosti v obdobju mehanične reprodukcije in umetnika kot proizvajalca* se je izkazalo za aktualizirano napoved Wittgensteinove teze, da moramo o tistem, o čemer ne moremo govoriti, molčati, in da mora-

mo pojme, kot so bit, bistvo ipd., zvesti na njihovo uporabo v vsakdanji govorici, pa so se pokazale na delu v sami umetniški praksi in v samokritično *raztelešeni* teoriji; v tem obdobju so se Barthesova semiologija, Derridajeva dekonstrukcija metafizike in Lacanova *veda o označevalcih* prebijale na teoretsko prizorišče v vmesnih področjih med filozofijo, teorijo književnosti in družbenimi znanostmi.

Prav *zgodovinski iztek estetike* pa je pokazal, da vse to ne pomeni epohalnega konca (discipline, paradigme, zgodovine), pač pa odpiranje vmesnih področij za fragmentarne (metaforično jih lahko poimenujemo tudi *fraktalne*) estetike (estetske svetove). Kar se je v sedemdesetih letih porajalo v *analitičnih porodnih krčih* in je v osemdesetih letih privzelo podobo blage *dekonstruktivistične ekstaze* razbijanja/razslojevanja teoretskosti modernizma, je v devetdesetih letih postalo *proizvodnja rzsrediščenih možnih svetov estetike* in, resnično, uživanje v posameznem smislu. V devetdesetih letih nastanejo posebne estetike v obliki kulturnih študij (cultural studies), študij tehnologije (technoesthetics), študij zaznavanja (kritika okularocentrizma, recepcija-percepcija-apercepcija v mehaničnih sistemih), študij telesa in bioloških naddoločenosti subjekta (študije telesa ter biopolitične in bioestetske študije), itd.

Knjiga Marine Gržinič je nastala znotraj tega področja *proizvodnje* razsređiščenih možnih svetov estetike po moderni, in to v tistem njegovem delu, ki se usmerja k med-slikovnemu/med-tekstualnemu polju med družbeno teorijo (cultural studies, teorija ideologije), teorijo tehnologije (postmoderna teorija tehnologije, simulacionizem, teorije prikazovanja) in teorijo umetnosti (teorije medijev). Za razumevanje estetskih prijemov Gržiničeve je nujno potrebna še ena ugotovitev: njen estetski pristop je mogoče opredeliti kot *performativen*, oziroma, njeno estetsko proizvodnjo lahko opišemo in pojasnimo kot *estetiko na delu*. To pomeni, da izhodišče avtorice ni le *brezinteresno* območje apriorih sodb in avtonomije filozofskega teoretiziranja o estetiki in estetskih problemih, pač pa tudi *konkretno umetniško delovanje in kulture, ki jim pripada* (z drugimi besedami, praksa video umetnika in kritika). Njena zanimanja in *ideologija* ne izhajajo zgolj iz epistemoloških pričakovanj (vednosti o vednosti), temveč tudi iz pragmatičnih konkretnih umetniških in eksistencialnih pričakovanj (moč izražanja, prikazovanja, proizvajanja) v odprtem, spremenljivem, *obscenem*, ekstatičnem in *smrtonosnem* svetu umetnosti devetdesetih let. Estetika ni več pohlevna, malce dolgočasna modra dama srednjih let, temveč izzivalen, *virtualiziran* in *dinamičen* lik, ki pomnožuje svoje epistemološke podobe v *telesih* umetnosti (medijske proizvodnje realnosti), nato pa učinke pojavnosti *tesesa* umetnosti epistemološko kodira v okviru ideoloških obzorij aktualnosti.

2. Estetika in teorija umetnosti v Sloveniji – oris

Mesto estetskega diskurza Marine Gržinič v okviru slovenske *teorije* je mo-

goče opredeliti iz treh vzporednih, a medsebojno določujočih se smeri:

(I) odnos do teorije umetnosti, ki je povezana s konkretnimi dogajanjmi v svetu umetnosti. Pri tem lahko opazimo hipotetično *prehajanje* ekscesnih *prešivnih točk* (point de capiton) moderne in postmoderne umetnosti, od (a) usmeritve, ki prehaja od fenomenološkega-k-strukturalističnemu-mišljenju, v teoriji *reizma* Tarasa Kermaunerja sredi šestdesetih let, prek (b) *materialistične semiologije* slikarstva in kulture (ideologije kulture) Braca Rotarja iz poznih šestdesetih in zgodnjih sedemdesetih let, do (c) psihoanalitiške teorije *simptoma* Slavojja Žižka in Marine Gržinič, ki spremlja proizvodnjo NSK-ja v osemdesetih letih in (d) današnje *tehnouestetike*, ki jo razvijajo zelo različni avtorji, vse od Janeza Strehovca do Marine Gržinič (za ponazoritev lahko vzamemo primerjavo in podrobnejšo določitev ideoloških razlik v razumevanjih tehnokulture, kakršna so prisotna v reviji lacanovske usmeritve *Razpol* in, pogojno rečeno, baudrillardovsko usmerjenih izdajah *KRT-a*);

(II) razvoj teoretske produkcije (od mišljenja do tekstualne produkcije v okvirih družboslovnih znanosti), ki se je razvijala od pozne heideggrovske misli, prek strukturalizma in kritične teorije ter poststrukturalizma, predvsem lacanovske usmeritve (Društvo za teoretsko psihoanalizo v Ljubljani), vse do danes močno razvejanih razkolniških (différand) teorij postmoderne (teorija subjekta, feministična teorija, teorija telesa, teorija tehnike, študije marginalnih skupnosti itd.), in

(III) razvoj estetike, zdaj že tradicionalne fenomenološke in hermenevtične estetike (Pirjevec), prek marksistične in neomarksistične estetike, do *postmoder-*

ne estetike; to zgodovino določajo zelo različna pomembna imena in avtorske usode.

Teoretsko delo Marine Gržinič se je najprej osredotočalo na delovanje gibanja NSK, ki mu je posvetila izvrstne eseje in študije, teorijo vizualnih medijev, problem kulture (visoke, množične, alternativne) in ideologije (*ideologija po smrti ideologije kot velike naracije*) v postmoderni. V razmerju do teorije postmoderne zavzema izjemno mesto, to pa pomeni, da ni prehodila poti, ki je bila običajna za njeno generacijo umetnikov in kritikov: od blagega eklektičnega postmodernizma poznih sedemdesetih in zgodnjih osemdesetih let k *težnoestetiki* kot spoju visoke in množične kulture. Nasprotno, začela je v okviru skrajnega in ekscenega RETROGARDNEGA postmodernizma slovenske alternative osemdesetih let, torej prav z raziskovanjem in interpretiranjem *strogih* ekstatičnih (tako v estetskem kot v političnem in medijskem smislu) diskurzov in oblik delovanja. To delovanje nam pokaže, kako se ideologija s svojimi epohalnimi preobrazbami (realni socializem – postsocializem, prevladujoča umerjeno postmodernistična kultura – ekscenčni simptomi marginalnih skupin, eklektični postmodernizem – pozni modernizem) *zrcali* v družbenem tkivu/tkanju (textus) in se izkaže za simptom (točka, ki razkriva nemožnost resnice). Metodologija njenega pisanja temelji na intertekstualni povezavi med lacanovsko psihoanalizo (posebna pozornost je posvečena filozofiji Slavojja Žižka), teorijo postmodernizma – predvsem tistimi teorijami, ki se obravnavajo družbene in ideološke procese (pozni kapitalizem, postsocializem, alternativne kulture), feministično teorijo (posebej pomembno vlogo imajo spisi Donne Haraway) in teo-

rijo medijev (širše tehnoestetiko in *sociologijo* simulacionizma). V formalnem smislu je njen diskurz zasnovan na postopkih *analize* (nivo odkrivanja logike distribucije umetnostnih in kulturnih dejstev) in *razprave* (prepoznavanja interpretativnih razlik in pomnoževanja gledišč).

Postmoderna estetika ob koncu dvajsetega stoletja je, metaforično rečeno, *digitalna*, saj kaže, kako *nova elektronska družba* (the new electronic society) po vzoru medijskega dela (deleuzeovsko rečeno *želje stroja*) na novo ustvarja oblike izražanja in prikazovanja. Z drugimi besedami, namesto izraza in predstave nastopajo simulacija in simulakrum, regulacija in deregulacija, iluzija in fikcionalizacija, teritorializacija in deteriorializacija, razteznost zgodovinskega časa in zgoščanje (kompresija) postzgodovinskega *mehaničnega časa*. *Digitalni diskurz* Marine Gržinič je konstitutivni diskurz postmoderne kulture, tistega glasu rezke ostrine, ki med obsceno zapeljivostjo in *nebiološko prodornostjo* kritike izbere kritični in prevratniški odklon. Pokaže nam, kako lahko *kritična* pozicija preživi v postmodernem obdobju in kako jo je mogoče tudi retorično okrepiti. Kritika ne predstavlja več epohalnega *bleska* revolucije (orodja globalnega projekta), temveč grozljivo soočenje s prazno figuralno igro *resnice* v razcepu med prvotnim in drugotnim prizoriščem eksistence.

V strukturalnem smislu je knjiga, metaforično rečeno, nastala kot hipotetični hipertekst, kar pomeni, da v njej ne obstaja zgolj en preprost intertekstualen odnos med umetnostjo in teorijo, pač pa vzpostavlja možne, pogosto nekonsistentne in neprimerljive odnose (v vseh smereh zamišljenega tekstualnega prostora) med teksti zelo različnega (neprimerljivega) porekla: filozofskega, kulturološkega

ga, teoretskega, umetniškega, tehničnega ... Ena od bistvenih lastnosti *pravega* postmodernega teksta je tudi ta, da na ravni svojim *telesom* kaže tisto, o čemer govori, zato tudi diskurz Marine Gržinič kaže, kako se metafora hiperteksta pretvarja v *večrazsežno* gibanje skozi tekstualne odnose (tekstualna promiskuiteta). Knjiga razsežnost svoje semantične pomnožitvene *ustreznosti* bralcu predstavlja na dramatičen (v postmodernističnem besednjaku) ali travmatičen (v lacanovskem besednjaku) način.

3. Zgradba in idejni okvir knjige

Knjiga, ki je pred nami, zastavlja temeljna tradicionalna filozofska vprašanja (bistva, realnosti, fenomenov, narave in položaja subjekta, razlike med prikazovanjem in izražanjem, odnosa med telesom-videnjem-umom itd.) na nepričakovano drugačen (transfiguriran) način. Srečamo se s preobrazbenim *postopkom*, ki nam pokaže, kako *nova elektronska civilizacija* premešča *točke pogleda* na svet, pa tudi, kako se spreminja (*prefabricira* in *simulira*) sam ta svet, pri čemer ustvarja nov pojem realnosti in samega eksistenčialnega bivanja v svetu.

Knjiga je razdeljena na šest poglavij:

(1) »Časovno-prostorska paradigma« – to poglavje govori o časovno-prostorskih odnosih in njihovih interpretacijah v modernizmu in postmodernizmu. Časovno-prostorski odnosi služijo kot paradigmatski okvir preučevanja različnih (spremenljivih) odnosov proizvodnje, zaznave in interpretacije sveta. Tako na primer Foucault prostor poistoveti s prostorom telesa, ki je konceptualizirano glede na prostore zatiranja, socializacije, discipliniranja in kaznovanja. Certeau dojemata prostor kot okvir za človeško ustvarjalnost in delovanje. Bachelard se je osre-

dotočil na prostor imaginacije (poetični prostor). Lefebvre razkrije dialektične odnose med prostorom in časom, pri tem pa pokaže, kako se lahko pojem prostora metaforično nanaša na zelo različne pojme. Fredric Jameson postmoderno *stanje* dojema kot posledico krize našega razumevanja časa in prostora. Prav tako je orisan tudi pojem *časovno prostorske zgostitve* v razpravah Davida Harveya. Po Harveyu je pojmovanje odnosa med prostorom in časom kulturološko določeno in ima zelo različne vloge v tradicionalni misli, modernizmu in postmodernizmu; drugače rečeno, oblike predstavitve prostora in časa v ekonomiji, politiki in kulturi posedujejo paradigmatske prepoznavne značilnosti določenega družbenega obdobja. Gržiničeva zaključuje, da je modernizem prostor dojemal kot stranski pojav družbenih funkcij, medtem ko za postmodernizem ugotavlja: »... postmodernizem pa skuša prav urbani prostor osvoboditi te funkcije, zato je prostor v postmodernizmu bolj v funkciji določne fikcije kot funkcije.« Zato se v devetdesetih letih srečujemo z dematerializiranimi informacijami, strukturno spremenljivo komunikacijo in deteritorializacijo ali razprostorjenjem.

(2) »Kontekstualizacija« – poglavje obravnava status pojmovanja prostora in časa ter virtualnega v sodobni teoriji in filozofiji. Izhodiščna teza se glasi, da moramo nove tehnološke *fenomene* obravnavati v povezavi z družbenimi situacijami in njihovimi *realnostmi*. Avtorica zelo natančno razgrajuje (dekonstruira) besednjak *postmodernih diskurzov*, pri čemer pokaže, kako se tehnične metafore (metaforične uporabe pojmov *virtualne realnosti*, *teorije kaosa*, *umetne realnosti*) uporabljajo v sodobnih kulturah in kako sodelujejo pri izgradnji *ideološkega naddoloču-*

jočega obzorja. Križanje stroja in biološkega organizma, tako v proizvodnih odnosih ustvarjanja kulture kot tudi v teoreti-zacijah *doživljanja* sveta, omogoča oblikovanje metaforične *vizije*, pa tudi nepričakovano postavitve vprašanja o ontologiji. Po besedah Donne Haraway se nova metafora *ontologije* glasi: »Kiborg je naša ontologija; daje nam našo politiko.« Prav tako je bistvenega pomena tudi teza Petra Lunenfelda, da *hibridni mediji* zahtevajo tudi *hibridne interpretacije*. V podopoglavju »Režim kulturne vidnosti« so razdelane teorije (modeli, interpretacije) oblik zaznavanja v odvisnosti od *kulturne vidnosti* (*visibilité culturelle* po Gillesu Deleuzeu). Raziskana je vrsta različnih teorij *vidnosti*, od Christiana Metza do Guya Deborda, Martina Jaya itd. Zelo poučna je primerjava, ki opisuje spremembe v pojmovanju videnja od Ervina Panofskega (konvencije o perspektivi, simbolne forme) in Martina Heideggerja (odnos med perspektivo in vladajočim subjektom) prek Mauricea Merleau-Pontyja (telesnost pogleda) do Jacquesa Lacana (razlika med očesom in pogledom). Pozornost je namenjena tudi kritiki okularocentrizma in njegove kulturne vseprisotnosti, ki je prisotna v spisih Martina Jaya.

(3) »Razmejitev in omejitev pojmov« – poglavje obravnava pojme, kot so *virtualna realnost*, *ne-časovni* (u-chronic) čas, *paraprostor* (paraspaces). Prikazane so *ontološke* razlike med optičnimi (fotografija, film), elektronskimi (video) in digitalnimi (računalniki) tehnologijami glede na pogoje zaznavanja, dojemanja in prikazovanja v različnih zgodovinskih in kulturoloških situacijah. Ponuja tudi model *preoblikovanja sodobnega subjekta* glede na *preoblikovanje videnja*. Pozornost je namenjena tudi filozofskemu okviru vir-

tualne realnosti, v skladu s teoretskimi razpravami Paula Virilia in Edmonda Couchota. Po Couchotu imamo opravka s prehodom od predstave kot celote (slikarstvo, fotografija, film), t.j. od načela podobe, ki temelji na *zastopanju* (reprezentaciji), k elektronskim medijem (video, računalnik), ki temeljijo na *predstavitvi* (prezentaciji). Digitalna predstava ne pomeni zgolj prekinitve vezi z analogijo, temveč tudi z mimetičnim modelom. Fenomen virtualne realnosti temelji na simulacijskih scenarijih zaznave, oziroma na reakciji na zaznavne reakcije, ki jih je mogoče programirati in reprogramirati. Pri virtualni realnosti razvoj umetnosti poteka od avtorja in objekta k opazovalcu in strojem. Z uvedbo pojma virtualne realnosti moramo preoblikovati tudi odnos med javnim-zasebnim-in-virtualnim prostorom, to preoblikovanje pa ima *ideološki* značaj. Na tem mestu avtorica navaja psihoanalitično vprašanje Slavojja Žižka o tem, *kako se računalnik vpisuje v naš simbolni univerzum*, pravzaprav o tem, *kako se virtualna realnost vpisuje v našo ideologijo?* Odgovor je paradoksalen, vendar bistven za metaforiko virtualne realnosti in kiberkulture: namesto da bi robota opredelili kot umetnega človeka, samega človeka definiramo kot *naravnega robota*. Preobrnitev razmerja med naravnim in umetnim je rezultat dejstva, da je pravo realno vedno skrito (sredi simbolnega). In zato je mogoče podati naslednjo opredelitev *narave virtualne realnosti*: »In računalniško generirana virtualna realnost je prav eksemplarni primer realnosti, razumljene skozi ovinek, skozi svojo virtualizacijo, saj se tukaj realnost v celoti generira s pogoji možnosti.« Pojem *paraprostora* (terminalskega prostora ali hiperprostora) označuje matematično konstruiran prostor (tradicio-

nalna opredelitev), pozneje pa tudi računalniško *proizveden* prostor (tehnološka opredelitev). Paraprostor je eden od možnih načinov proizvodnje *paradoksalnega pojma prostora* v postmodernizmu. Prostor *izven prostora* in *čas brezčasnosti* niso več samo *metafizična alegorična določila*, ampak izkustveno prepoznavni učinki računalniške produkcije.

(4) »Simulacija in filozofsko delo Jeana Baudrillarda« – poglavje obravnava teorijo simulacije in simulakruma v sodobnem svetu, pri čemer se opira na interpretacije Jeana Baudrillarda in jih dopolnjuje. Avtorica uvaja pojem simulacije v tehnološkem kontekstu (simulacija zamenjuje reprezentacijo), zatem pa razdela odvrnitev od neomarksizma k post-strukturalizmu v teoretskem interpretativnem kontekstu. To pomeni prehod z ekonomske na lingvistično analizo, z lingvistične pa na medijsko analizo. Uvedeni pojem hiperrealnosti je natančneje opredeljen tako na področju politike, kot tudi družbe, ekonomije in zgodovine. Avtorica ugotavlja, da živimo sredi estetske halucinacije realnosti. V podpoglavju »Obscenost komunikacije – televizija in vojna« preučí vlogo novih medijev, še posebej televizije kot reproduktivnega medija, v *konkretnem* družbenem dogajanju (vojna, Zalivska vojna) in pri ustvarjanju realnosti v množični kulturi.

(5) »Postmodernizem in nove tehnologije« – to poglavje obravnava teorije postmodernizma v povezavi s proizvodnimi funkcijami tehnologije. Razmerje med postmodernizmom in tehnologijo, oziroma med tehnologijo in družbo, je opredeljen s pomočjo teoretskih razprav Fredrica Jamesona, Arthurja Krokerja, Davida Cooka in Marka Poster-

ja. Poglavje si prizadeva poiskati interpretativni odgovor na vprašanje: »Zakaj in kako obstajajo te tehnologije in njima pripadajoče realnosti v tem času in katerim, družbenim, intelektualnim, filozofskim potrebam in željam ustrezajo?«

(6) »Kiborg« – zadnje poglavje obravnava pojem kiborga, vse od njegove tehnične opredelitve do vzpostavitve tega pojma kot filozofske in teoretske metafore. Posebna pozornost je posvečena razpravam Donne Haraway. Ena od izhodiščnih hipotez knjige je, da *mi sami nismo le teoretsko opredeljeni (interpretirani), pač pa tudi proizvedeni s pomočjo strojev*. Zatem pa razprava pokaže, kako je pojem kiborga opredeljen pri Harawayevi in Žižku, opozori pa tudi na novo (tehnološko-politično) opredelitev pojma Drugega (neustrezni Drugi ali negativni Drugi).

* * *

Pred sabo imamo knjigo, ki se bere hitro in s svojim ritmom posnema *metafiziko hitrosti* Paula Virilia. Odkriva nam svet (virtualno realnost) in sposobnost tega sveta, da uporabi (metaforizira) tehniko za to, da bi razsrediščil in končno porušil polni subjekt tradicije/moderne ter pokazal na njegovo simulirano prisotnost na mestu zastopanja in zastopnost na mestu ontološke prisotnosti. Negativna dialektika se izkaže za *radikalni rez* v tkivo identitete, ki ne more več postati niti *to* določeno bitje (tradicija) niti enoznačni kod lingvističnih in semiotičnih govoric (modernizem), pač pa je tehnološko/medijski učinek.

Miško Šuvaković