

audio-visualni mediji in identiteta: Melita Zajc (1994)
Ljubljana 1994

Peter Weibel

Identiteta v času tehnotransformacije (1994)

f. 39-50

Diskurz, ki ga bom uporabil pri definiciji premika konceptov identitete od 19. do 20. stoletja, od kartezijanskega modernega subjekta do postmoderne ambivalentnega, če ne kar multivalentnega subjekta, ne bo psihoanalitičen diskurz. To v hommage veličastni ljubljanski Lacanovi šoli, ki to delo opravlja že dolga leta in predvsem veliko bolje, kot bi ga jaz.

Moj diskurz pri obravnavi sprememb naših konceptov subjekta bo temeljil na primerih iz naravoslovnih znanosti, na splošni tehnološki transformaciji naše družbe in na učinkih, ki jih je ta transformacija imela na kulturo in umetnost – denimo z oblikovanjem tehnoloških umetnosti, kot so fotografija, film in interaktivne računalniške inštalacije, kjer nasproti performativni sposobnosti človeškega telesa stojijo v določenih pogledih superiorni stroji. Vtis gibanja, ki ga vzpostavlja kinematografski dispozitiv, je na primer zasluga prevlade stroja nad lenobo mrežnice, ki jo je, kot fenomen "vztrajnosti mrežnice" (persistence of vision), leta 1824 odkril M. H. Roget. Pri računalniških inštalacijah obstaja celo dialog, ne dihotomija, med dejavnostjo človeka in dejavnostjo stroja, in to na ravni, kjer postane razlika med sposobnostmi človeka in sposobnostmi stroja vse manj in manj prepoznavna (Turingov test, 1951).

Transformacijo naših konceptov identitete bom povezal s tehnološkimi transformacijami našega sveta. Govoril vam bom kot predstavnik tehnodiskurza. Seveda je med psihoanalitičnim diskurzom in tehnodiskurzom mnogo podobnosti in povezav.

Tehnotelo

Izhodišče tehnične transformacije naših konceptov subjekta in identitete je bila kreacija tehničnega telesa. Predpogoj tehnološko spremenjenega subjekta je tehnotelo. Bitje, ki ga je skonstruiral Frankenstein v romanu Mary Shelley, je bilo prvi junak tehnološkega telesa v dobi industrijske revolucije, ki temelji na

strojih. Umetno tehnično telo mehanične dobe bo osnova za umetno tehnično identiteto postindustrijske revolucije, ki temelji na informacijah.

Razpravo o tehničnem telesu je odprlo 19. stoletje, kajti to stoletje je postavilo vse pod diktaturo produkcije. Stroji so pospeševali in uveljavljali produktivnost. V primerjavi s stroji se naravno človeško telo izkaže za manj produktivno. Ta pogled je jasno izoblikovan v enem najbolj znamenitih socioloških del viktorijanske dobe: Londonski delavci in londonski reveži (London Labour and London Poor) Henryja Mayhewa iz leta 1861. Mayhew je oblikoval dve različni vrsti teles, tako imenovano "produktivno telo", moško telo, in žensko telo, ki ga je imenoval "reproduktivno telo". Takšno razlikovanje je polovico človeštva, ženske, izključilo iz konstrukcije sveta, ker niso bile produktivne in so bile primerne zgolj za reprodukcijo. Definicija žensk kot biološke entitete, mit reproduktivne biologije, opredelitev ženske naloge in vloge kot naravne in biološke, se je začela tu, sredi industrijske revolucije. Moški je bil stroju podobno, produktivno telo, ženska je bila naravno, reproduktivno telo. Roman Mary Shelley je, če ga beremo v tem kontekstu, zahteva ženske, utopična želja ženske, da bi ustvarila telo onkraj biološke reprodukcije, brez svojega telesa, torej zahteva, da bi postala produktivno telo.

S Shelleyjevo in Mayhewom se je začela dolga veriga konceptualizacij telesa kot stroja; ne le telesa kot predmeta, ki je stroj, pač pa tudi telesa kot živega sistema, ki ga je načeloma mogoče mehanično pojasniti. Tematizacija telesnih organov in primerjava teh organov z orodji je postala splošen filozofski prijem. Henry Bergson, Arnold Gehlen, Marshall McLuhan, Jacques Ellul, Jean Baudrillard in mnogi drugi so opisovali telo na način analogije s strojem in stroje kot podaljške telesnih organov. Celó Freud v Nelagodju v kulturi opiše telo-stroj: "z vsemi svojimi orodji človek izpopolnjuje svoje organe". Optične leče Freud primerja z očmi, telefon z glasom in ušesom, kamera in gramofon s spominom. Z vsemi svojimi mehaničnimi telesnimi podaljški človek postaja bog-proteza.

Tehnologija zagotavlja telo-protezo, subjekt postane bog-proteza. Zgodovina tehničnega telesa se začene s Frankensteinom, se razvije do freudovskega boga-proteze, konča pa se, za zdaj, s postbiološkim telesom, kiborgom (kibernetičnim organizmom: sistemom, ki vključuje organske in tehnološke komponente), ki ga je ustvarila neka druga ženska, Donna J. Haraway (Manifest za kiborge: znanost, tehnologija in socialistični feminizem v 1980-ih (A manifesto for cyborgs: Science, technology and socialist feminism in the 1980s), 1985).

Organi slednjič postanejo vmesniki med naravnim in umetnim okoljem, med v naravi narejenimi in s stroji narejenimi okolji (Ivan Sutherland, Zagotoviti vmesnik med človekom in strojem (Facilitating the Man-Machine Interface), 1968), začeta se kibernetična tehnologija in kibernetično telo. Najnovejši razvoj na področju interakcij med človekom in strojem, biologija, ki jo oblikuje človek, in biološki inženiring so ekspedicije v nanokozmos. Nano je milijonti del milimetra, toliko je velika molekula. Celica je nanotehnološka tovarna, kjer se molekule obnašajo kot stroji. Tudi človek bo v prihodnosti oblikoval stroje v velikosti molekul, nano-stroje, ki delujejo v interakciji s telesom. Proteini so danes naravni nanostroji celice. Maxwellov demon iz leta 1871 je bil prvi fiktivni nanotehnološki pionir. Nanoračunalniki (R. P. Feynman, 1959, K. E. Drexler, 1986) prihodnosti bodo prvi pravi nebiološki molekularni stroji, ki jih bo naredil človek.

Pod pritiskom tehnološke transformacije našega sveta se je spremenil tudi naš koncept telesa. Telo je postalo odsotno ali virtualno ali podrejeno tehnologijam (Paul Virilio, Način motorja (L'art du moteur), 1993). Splošna težnja ni več boj za osvoboditev telesa, tako kot v šestdesetih, temveč želja, biti osvobojen od telesa. Ločitev od telesa je z ne-lokalizirano in digitalno operabilnostjo/komunikabilnostjo v kiberprostoru dosegla

novo raven in novo kvaliteto. Kiberprostor je ustvaril terminalno telo (terminal body). Virtualni akter, vakter (virtual actor – vactor) kaže, kako lahko vsak subjekt skonstruira sebi primerno telo in kako je to telo zgolj spremenljiva površina in vmesnik, ki ga je mogoče spremeniti. Možnosti osvoboditve od telesa, ki jih danes nudijo plastična kirurgija, genetski inženiring in telematične komunikacije, prav tako oblikujejo nove možnosti za konstrukcijo družbene identitete. Možnost konstrukcije pomeni za telo novo vrednost, ki nadomesti zgodovinsko kategorijo ekspresije.

Terminalno telo, ki je neke vrste obrobna naprava zavesti, obenem dopušča različne vmetitve subjekta onkraj meja naravnega telesa. Kajti kot je vedel že Freud, tehnoteló (bog-proteza) spreminja našo identiteto. Freud je razmišljal v modernističnih okvirih, zanj je bila ta sprememba eden od razlogov, zakaj se v naši družbi ne čutimo zadovoljne. Predpostavljal je, da v transformaciji našega naravnega telesa v tehnološko telo ne bomo uživali, najverjetneje zato, ker je svojo domnevo utemeljil na primarni naravni identiteti. Toda hkrati kot je tehnologija osvojila naše telo in ga spremenila v nekaj, kar je mogoče skonstruirati, v polje spremenljivk, je tehnologija osvojila tudi našo identiteto in jo spremenila v nekaj, kar je mogoče skonstruirati, v polje spremenljivk.

Namesto težnje, da bi spoznali sami sebe in se izrazili, v postmodernih časih uživamo težnjo po tem, da bi sami sebe oblikovali. V dobi kiberkulture ter genetskega in organskega inženiringa postaneta telo in subjekt niz spremenljivk, iz katerih vsak lahko oblikuje svojo identiteto. Toda to se ne zgodi pod prisilo konstantnosti. Danes je identiteta šiftr v kiberprostoru, ki prečka različne položaje in stanja telesnega videza, spola, družbenega razreda, ideoloških vrednot in stanj zavesti. Družbena konstruktibilnost telesa in subjekta ter pluralnost osebnosti so v kiberkulturi posebej poudarjene.

Identiteta v znanosti

Um je nekakšno gledališče... Prav nobene enostavnosti ni v njem v danem trenutku, in ne identitete v različnih trenutkih, zgolj trajen tok in gibanje, stalno spreminjanje, v katerem se zaporedoma pojavljajo številne zaznave; se pojavijo, razvijejo, zdrsijo mimo in izginejo v neskončni raznolikosti drž in situacij.
David Hume, 1776

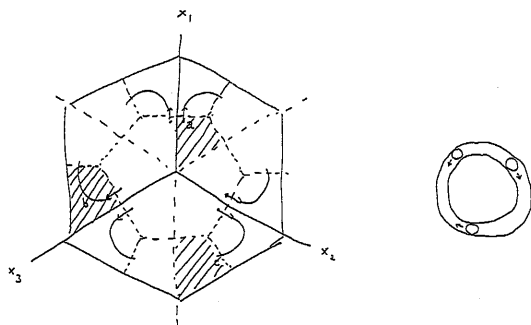
Tudi sama znanost je v 20. stoletju prispevala k transformaciji koncepta identitete. Emile Meyerson je leta 1908 objavil razpravo Identiteta in resničnost (Identité et réalité), kjer je postavil tezo, da je za človeški um značilno poenotujoče načelo, ki jamči obstoj stalnic za izmuzljivimi videzi. Um teži k zanikanju različnosti in sprememb ter k pojasnitvi mnogoterega na način enega. To načelo identitete ni pripeljalo do slabe metafizike, temveč do dobre in kompleksne geometrije. Identiteta oblike je vodila k raziskovanju na področju prava, identiteta vsebine je pripeljala do proučevanja vzročnosti, do kartezijanske redukcije snovi na prostor, do geometrizacije narave (splošna teorija relativnosti, teorija enotnega polja). Meyersonovo načelo identitete je bilo lastnost človeškega uma, ki nas vodi skozi raznolikosti naravnih fenomenov. Ali v Meyersonovem jeziku, število enostavnosti je mera različnosti. Heterogenost naravnih fenomenov je treba s pomočjo načela identitete podrediti racionalnemu kartezijanskemu načrtu. Fizikalna načela so transformirana v geometrična načela. Zaradi tega je Meyersonu uspelo predelati in prerisati svet v matematiko, dosegel je torej digitalno spremenljivost sveta.

Josiah W. Gibbs (1839 - 1903) nam je v razpravi Metoda geometrične reprezentacije termodinamičnih lastnosti substanc s pomočjo površij (A Method of Geometrical Representation of the Thermodynamic Properties of Substances by Means of Surfaces) že zagotovil tehniko, s katero tok dogodkov v prostoru in času prerišemo v matematiko. Oblikoval je namreč idejo faznega stanja ("phase state"), ki so jo kasneje poimenovali *Gibbsova faza* ("Gibbs Phase"). Ideja, ki stoji za tem, je: k razumevanju zakonov, ki urejajo delovanje kateregakoli materialnega sistema, v veliki meri prispeva upoštevanje energije in entropije sistema v različnih stanjih, ki jih je sistem zmožen. Torej ne dejansko stanje sistema, temveč zgolj različna stanja so odgovor na vsa vprašanja. Ne identiteta enega dogodka v prostoru-času, temveč različni položaji in stanja, spremenljiv obseg (lokalnih) identitet nam nudi dovolj informacij za razumevanje.

Smerni integral ("path integral") R. P. Feynmana seže še dlje. Gledišče problema izvorne vrednosti je Feynman nadomestil s konceptom stanja sistema, ki ga reprezentirata vektor in njegov razvoj v času. Namesto proučevanja gibanja delca od točke A k drugi točki B, torej prehoda med različnimi stanji, nas zdaj zanima amplituda (ali verjetnost) prehoda. Preostale so nam verjetnosti možnih smeri. Če določimo izhodiščno in končno stanje, potem ni dovolj, da upoštevamo vse možne smeri, ki ju povezujejo, in da jih preštejemo, temveč jih moramo tudi integrirati po kontinuumu. To je Feynmanov smerni integral. Ne šteje ena sama smer, temveč cel splet, za katerega velja stohastičen opis. Ne namen, temveč naključje je tisto, ki lokalno določa smer.

Metaforično rečeno, ne namen, temveč naključje določa individualno identiteto. Ne šteje enkratna identiteta, lokalizirana v danem trenutku, pač pa cel splet dejanj in možnosti. Identiteta postane *stohastičen* opis, kjer identitete ne določajo zgolj dejanska dejanja, zgodovina, temveč tudi tisto, česar oseba ni storila, kar bi lahko storila, kar je zamudila, kar je hotela storiti in tako naprej. Dejanska identiteta je zgolj stopnja v Feynmanovi formulaciji. Za moderno znanost je identiteta splet stopenj, verjetnosti, možnosti.

Otto E. Röessler je šel še dlje od tega. V besedilu z naslovom Novo načelo generiranja identitete – trije enaki deli na obroču: kalejdoskop klasične simetrije menjave (A New Principle for Identity Generation – Three Equal Particles on the Ring: A Kaleidoscope of Classical Exchange Symmetry) je opozoril na paradoks: nerazločljivost predpostavlja identiteto. Običajno velja, da identiteta temelji na razločljivosti (in na razliki). Tu pa imamo izzivalen paradoks, da *nerazločljivost predpostavlja identiteto*. Identitete torej ni mogoče meriti in ne izraziti; izraziti je mogoče zgolj singularnost dogodka – a ta se lahko ponovi. Celo enkratnost ni vezana na singularnost.



Opazujemo tri enake dele na obroču. V prostoru konfiguracije se oblikuje kalejdoskop s tremi plastmi (glej risbo, ur. op.). Permutacijska nespremenljivost treh osi v prostoru konfiguracije generira v tem prostoru "minimalno simetrično enoto", ki opiše vse, kar se zgodi v realnem prostoru.

V prerezu je to videti kot tri ločene diamante. Kot posledica takšnega stanja v prostoru konfiguracije pride do učinka "menjave, ki je kanalizirana z distance" – v resničnem prostoru. Istočasno je generirana nova identiteta, ki se vpiše preko kontinuitete gibanja (materialne identitete). Nova identiteta je povezana s celico v resničnem prostoru kot s svojim "domom". Identiteta, ki jo generira nerazločljivost, je zelo močna. Upošteva jo celo zavešt. To načelo je močnejše kot materialna identiteta, ki določa identiteto delca (glej J. M. Leinaas and J. Myrheim, O teoriji identičnih delcev (On the theory of identical particles), Il Nuovo Cimento 37 B, 1 - 23, 1977) kot njena pot v resničnem prostoru.

To novo načelo identitete določa "molekularno identičnost", ki opiše identiteto kot nerazločljivo stopnjo v konfiguraciji, v kateri bi se materialna identiteta lahko spremenila na poti po obroču. Ta ideja sledi "principium identitatis indiscernibilium" Leibniza in Spinoze. Materialno identiteto delcev je mogoče izmenjati. Toda ker sta oba delca po izmenjavi *popolni repliki* v konfiguraciji na obroču, je vprašanje, kateri delec je avtentičen in resničen, zgolj akademsko. (To Röesslerjevo besedilo je bilo objavljeno v katalogu k avstrijski predstavitvi na beneškem bienalu leta 1993, ki ga je uredil Peter Weibel, v njem pa je objavljen tudi esej Chantal Mouffe Za politiko nomadske identitete (For a Politics of Nomadic Identity)).

Dober primer za identiteto, ki se razteza v času, je plamen sveče ali pa valovanje, ki ga povzroči veter na pšeničnem polju. Materialna osnova se spreminja, a mi kljub temu govorimo o istem plamenu. Lahko da se materialna osnova našega telesa nenehno spreminja, a mi kljub temu govorimo o identiteti osebe. Identiteta ni singularna, vezana na en trenutek. Identiteta je transcendenčna v času. Ni vezana na posamezne delce, temveč na prostor konfiguracije vesolja. Tako dolgo, dokler vesolje ni dovolj veliko, tako dolgo, dokler vesolje ne traja dovolj dolgo, da bi se singularna oblika plamena ali valovanja pšenice na polju ponovila (kar se, kot je pokazal Leibniz, ne zgodi), obstaja singularnost, enkratnost, identiteta, toda definirana samo v okviru prostora konfiguracije (H. Weyl). "Molekularna identiteta" pomeni, da se molekule lahko premikajo, da se identiteta lahko premika z delcev in identiteta ostaja. Narava identitete je njena premična narava. Ta paradoks med klasično opredeljitvijo identitete kot razlike in novim načelom identitete v dobi kloniranja, ki jo opredeljuje *nerazločljivost*, lahko pojasnimo s tem, da je prvo načelo identitete opredeljeno od *zunaj*, novo pa od *znotraj*.

Pseudodela in psevdonimi

Okrog leta 1914 je portugalski pesnik Fernando Pessoa, da bi mu svojih poetskih zmožnosti ne bi bilo treba podrežati prisili zgodovinskega mišljenja identitete, oblikoval tri pesnike: Ricarda Reisa, Alberta Caeira in Alvara de Campa. Ti trije pesniki, z različnimi fiktivnimi biografijami in umetniškimi praktikami, so prihajali iz ene same glave, ta pa se je počutila kot oder za druge: "V sebi sem ustvaril različne osebnosti. Nenehno ustvarjam osebe. Sem živ oder, na katerem se pojavljajo različni igralci, ki izvajajo različna dela." Seveda je Pessoa objavjal tudi pod svojim imenom. Vendar pa njegova "drama v ljudeh", njegova večkratna razcepitev na različne heteronime, avtorje in stile, ruši ječo izvirnika in identitete.

Šest oseb ne išče več avtorja, temveč avtor razpade na štiri pesnike. Pri Pessoa se razpad objekta prvič jasno in namenoma nanaša na razpad identitete. Nadomestitev, projekcija, prilščanje in multiplikacija pri njem niso postopki v domeni objekta, temveč na ravni subjekta. Iz naslova romana Giovannija Papinija *Zrcalo na begu*, zrcalni pobeži lahko posredno razberemo, za kaj gre: izogniti se prisili k identiteti, zlomiti okove

identitete, da bi doživeli drugačne dogodke v prostoru in času ter drugačne prostore in čase, da bi svoje doživljanje in svojo željo dvignili nad socialne omejitve konstrukcije jaza.

Nočem več biti, kdor sem je naslov neke druge Papinijeve pripovedi. Razlika med biti in ne biti, med resničnostjo in fikcijo je omajana. Zgodi se znamenito romantično raz-razlikovanje, ki naj bi preseгло dejansko omejitev eksistence, minljivost, premagalo smrt, doseglo nematerialnost. Tako kot je postmodernistično delo v sodobni umetnosti "kopija brez originala", je umetnik "lažna podoba njega samega". Ta Pessoaov stavek – mar ni to odličen opis mnogih postmodernističnih del kot tudi samih postmodernih subjektov? Če je moderna še lahko zahtevala: "Bodi ti sam, uveljavi se nasproti konvencijam in prisilam", se postmoderni imperativ glasi: "Konstruiraj samega sebe". Jaz je umetna konstrukcija. V knjigi *Težave s spolom, feminizem in subverzija identitete* (Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity), 1990, Judith Butler natančno opiše, kako morata biti spol in identiteta skonstruirana, da bi lahko obstajala.

Kopije brez originala, subjekti brez identitete

Jorge Louis Borges sodi v isti kontekst. Tudi on je objavljaj pod različnimi imeni in še zlasti v zgodbi *Borges in jaz* zavrnil prisilo k identiteti: "Drugemu, Borgesu, se zmeraj vse zgodi. /.../ jaz živim, živim tja v en dan, da si lahko Borges izmisli svojo literaturo. /.../ Ostati moram v Borgesu, ne v sebi (kolikor sploh sem kdo), a v njegovih knjigah se ne prepoznam tako dobro kot v mnogih drugih. /.../ Pred leti sem hotel rešiti najin odnos. /.../ Prešel sem k igram s časom in neskončnostjo. /.../ Tako je moje življenje beg. /.../ Niti tega ne vem, kdo izmed naju piše te strani."

"Jaz je nekdo drug," je rekel že Rimbaud. Jaza na begu je opisal Papini. Igro z imeni, kot možnost, da se izognemo ječi prostora in časa, da se rešimo bede in tesnobe socialne identitete, je znova uvedel Duchamp. Zato naj posebej opozorim na Duchampov plakat, ki nosi za jaza na begu oz. zrcalne pobege značilen naslov *Wanted* (Iskan) in ki za "aretacijo Georgea W. Welchja alias Bulla alias Pickensa ... ki je vodil Bucket Shop v New Yorku pod imenom Hooke, Lyon in Cinquer ... znanega tudi pod imenom Rose Sélavy", obljublja 2000 dolarjev nagrade. Poleg manjšega namiga z R. Mutt (preko pisoarja, kajti "edine umetnine, ki jih je naredila Amerika, so njene sanitarne naprave in njeni mostovi," je zapisal Duchamp leta 1917 v *Slepcu* (The blind man)) pridejo s tem seznamom fiktivnih identitet umetnika jasno na dan igra s heteronimi, maškarada socialnih identitet, jaz na begu, konstrukcija umetnih subjektov, mnogokratne zrcalne podobe subjekta brez utrjene identitete. "Moje stališče je, da nimam stališča. Toda o tem se ne da niti govoriti. V trenutku, ko o tem spregovorite, uničite celotno igro" (A. Schwarz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*. N. Y., London 1969, str. 194). Družba, ki je razstavljala in zbiralala imetnine in sta jo leta 1920 skupaj ustanovila Man Ray in Katherine Dreier, ni brez razloga dobila imena "anonimna". *Société Anonyme* je v 20-ih letih organizirala nad 50 razstav moderne umetnosti, leta 1941 pa je njena zbirka prešla v last jalske univerze. V sistemu, ki prav tako močno kot avtomobilске dirke in tenis temelji na imenih zvezd oziroma kjer vse nosi ime sponzorja ali ustanovitelja, ki torej preko vsake mere povečuje posameznika, v takem sistemu inštituciji ne dati imena ustanoviteljice, Dreierjeve, temveč jo nasprotno poimenovati *Anonimna družba*, je znak kritike tega sistema, pa tudi jasen namig na kapitalistično strukturo (spodbujanja) umetnosti. *Anonimna družba* oz. družbeniki seveda sodijo k ekonomski strukturi kapitala. Duchampova umetnost je torej globoko zaznamovana s podpisami psevdonimov, heteronimov, anonimov.

Na področju med psevdo-objekti in psevdo-subjekti, med subjektom in aparatom, med unikatom in multiplikatom, med posameznim in kolektivnim, med individuumom in anonimom se je razvila postmodernistična dialektika *fiktionalizacije*. Postmoderna igra z mnogokratnimi identitetami, postmoderni

relacionalni in pozicionalni subjekt, ki sam spreminja in oblikuje svoj položaj, ustreza krizi modernega objekta na prehodu od ročno izdelanega k industrijsko izdelanemu predmetu v dobi industrijske revolucije, ki temelji na strojih. Identifikacijski dokumenti so od takrat naprej *per se* lažni, ali vsaj konstruirani dokumenti.

Fiktivne identitete – fiktivni subjekti

Postmoderna literatura, posebno postmoderna znanstvenofantastična literatura, je moderne vzorce izvirnika in subjekta intenzivno in obenem obsesivno obravnavala kot kolektivno fikcijo. Mnogokratne razcepitve subjekta, ne samo v stilističnih kolizijah, temveč tudi v narativnih konstrukcijah, so nadvse izčrpna tema.

Thomas Pynchon, William Burroughs, Raymond Federmann, skupina Oulipo v Franciji (Quenau Percec), John Hawkes, William Gass, Kathy Acker, J.G. Ballard, R. Sheckley, Philip K. Dick William Gibson in mnogi drugi so izoblikovali omenjeno topiko. Kakor pomenljivo pravi naslov zbirke pred kratkim objavljenih besedil – *Lažni dokumenti. Postmodernistična besedila iz ZDA* – so lažna besedila, torej kopije brez izvirnika, osvojila resničnost. Ta pa tudi ni več tisto, kar je domnevno nekoč bila, namreč pristna, izvirna in resnična, temveč je pravzaprav samo še studijska dekoracija. *Razdejati studio resničnosti* (Storming the Reality Studio) je, po stavku Williama Burroughsa, naslov antologije kiberpank in postmodernih znanstvenofantastičnih besedil.

Kar se je Brian McHale namenil storiti z eksperimentalno literaturo 20. stoletja, namreč obdelati njeno postmodernistično naravo (Postmodernistična fikcija/Postmodernist Fiction, Methuen, N. Y., London 1987), je v zvezi z znanstvenofantastično literaturo uspelo Scottu Bukatmanu, v temeljnem delu *Terminalna identiteta, Virtualni subjekt v postmoderni znanstveni fantastiki* (Terminal Identity, The virtual subject in postmodern science fiction, Duke University Press, 1993). V analizi popularnih znanstvenofantastičnih filmov in knjig je Bukatman na novo opredelil naravo človekove identitete v informacijski dobi, v kateri človek in stroj obstajata drug ob drugem, in drug na drugega vzajemno vplivata. Ta novi "virtualni subjekt" je zlasti izrazit v vrsti kiberpank romanov (James Tiptree jr., Bruce Sterling, William Gibson) in filmov: Zgodba o Maxu Headroomu/The Max Headroom Story (Rocky Morton in Annabelle Jankel, 1985), Akira (Katsuhiro Otomo, 1988), Alien (Ridley Scott, 1979), Brazil (Terry Gilliams, 1985), Blade Runner (Ridley Scott, 1982, po romanu Ali androidi sanjajo električne ovce/Do The Androids Dream of Electric Sheep Ph. K. Dicka); Scanners/Skenerji (1981), Videodrome (1982) in Dead Ringers (1988) – vsi trije režiserja Davida Cronenberga; Aliens (1986), Terminator I. in II. (1984, 1991) – vsi trije režiserja Jamesa Camerona; Robocop (1987) in Total Recall (1990, po romanu Ph. K. Dieza We can remember it for you whole sale) Paula Verhoevena; Kosec/The Lawnmower Man (Brett Leonard, 1992), Tecu: železni mož/Tetsu: The Iron Man (Shinya Tsukamoto, 1989), Looker (1981) in Westworld (1973), oba Michaela Crichtona. Ne le dela Phillipa K. Dicka, tudi spisi Roberta Sheckleyja tematizirajo in obravnavajo status postmoderne pluralnega subjekta v dobi njegove digitalne reproduktivnosti. V romanu *Alkimistični zakon* (The Alchemical Marriage of Alistair Crompton, 1978) se osebnost nekega znanstvenika razdeli na tri telesa. Tudi meso je terminalno. Med subjektom, osebo in telesom ni nobene enotnosti več, odnos je razklan. Razdeljeni jaz je tudi naslov kratke zgodbe iz leta 1960, ki je Sheckleyju služila kot predloga za roman. V zgodbi *Ohrani svojo obliko* (Keep your Shape, objavljeni v njegovi antologiji *Nedotaknjen od človeških rok* (Untouched by Human Hands), 1967) obstaja "svoboda oblike". Sleherno živo bitje lahko prevzame katerokoli obliko. Jaz se torej

lahko manifestira v kakršnikoli fizikalni obliki. Toda ta jaz se ne more uveljaviti, ker slednjič vztraja v zanj najprijetnejši obliki oz. položaju.

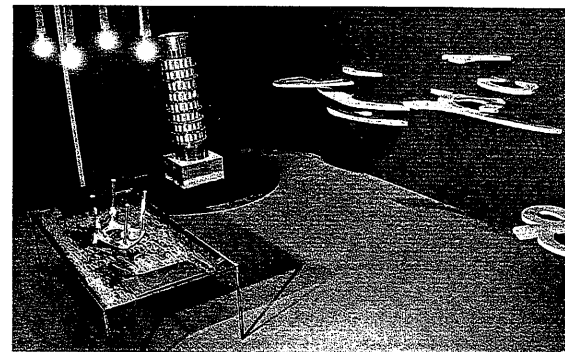
Negotovost postindustrijskega individuuma glede zgodovinskih izhodišč identitete je analiziral tudi avstrijski romanopisec Robert Musil v romanu z zgovornim naslovom *Mož brez posebnosti* (Der Mann ohne Eigenschaften). "Sluti: ta red ni tako trden, kot se kaže; nobena stvar, noben jaz, nobena oblika, nobeno načelo ni gotovo, ..." (R. Musil). Joseph Kosuth je leta 1992 za mesto Esslingen napisal delo, ki izhaja iz tega citata (založba Cantz, 1993). V 60-ih in 70-ih letih so se številni umetniki in umetnice kot Valie Export, Cindy Sherman, Jürgen Klauke, Braco Dimitrijević in drugi ukvarjali s pojmom identitete in ga dekonstruirali kot igro vlog. Dela Sherrie Levine in Elaine Sturtevant problematizirajo in spodmikajo status izvirnika na ravni objekta. Še bolj radikalno pa mit o izvirniku, na katerem temelji moderna, spodkopavajo dela nekega jugoslovanskega umetnika – ki že od 80-ih let naprej pod imeni Kazimir Malevič, Mondrian in podobnimi prireja razstave, na katerih znane fotografije razstav rekonstruira kot resnične razstave –, kajti problem izvirnika so prestavila na raven subjekta.

Literarni teoretik in kritik ideologij Mihail Bahtin (1895 – 1973) nam je v različnih spisih, ki jih je objavjal pod različnimi psevdonimi, največkrat pa pod imeni svojih prijateljev, dal prvi postmoderni uvod k izginotju subjekta in k utemeljitvi mnogokratne identitete. Leta 1929 je v knjigi "Problemi poetike Dostojevskega" le-tega slavil kot avtorja polifonije. Subjekt se oblikuje v tem, da drugim posodi glas. Mnogoglasje resničnega jaza in drugih vodi k relativnosti subjekta, k razvrednotenju avtonomije avtorja in izvirnosti besedila, ter k dolgi verigi reakcij in transformacij. "Vsako razumevanje je postavitev posameznega besedila v odnos do drugih besedil in sprememba pomena v novem kontekstu" (Metodologija literarne znanosti, 1940). Sleherno besedilo je kontekst nekega drugega besedila. Sleherno besedilo je torej produkt stalnega preoblikovanja drugih razpoložljivih besedil, je torej zgolj vozle v dinamični mreži besedil. Na ta način tudi govorec ni več izključni tvorec svojih izjav, temveč so te rezultat polifonega dialoškega dogajanja, produkt interakcije med govorjenjem in družbeno situacijo, v kateri pride do izjave.

Bahtinova relativizacija avtorja in besedila, ustvarjalca in izvirnika ni imela zgodovinskega učinka, kajti njegova dela so bila sprejeta šele v poznih 70-ih letih. Problematiko izvirnika so zato šele v 80-ih letih avtorji, kot so Koons, Steinbach, McCollum in drugi, razširili na raven subjekta.

Pri njih naletimo na neke vrste vzporedno obravnavo (parallel processing) problema izgube izvirnika, namrec premik apropiacije k mizansceni, k estetiki zapeljevanja. Položaj subjekta kot potrošnika se izrazi v privlačnosti potrošniškega izdelka. Postmoderni subjekt idealizira in se identificira s potrošniškim izdelkom, s postmoderno stvarjo par excellence, ambivalentnost te stvari pa je žrtvovana. Nastajajo narcistični, skoraj avtistični predmeti, ki ustrezajo avtističnemu jaz-sindromu postmodernega subjekta. Prevlada "prisile k identiteti" (J. Baudrillard), željena je največja možna podobnost s samim seboj. Tako nastane zanka, da uživamo v tistem, k čemur smo prisiljeni, da uživamo v tem, da smo prisiljeni biti mi sami. Nobenih pritožb več nad tem, da je resničnost simulirana in da je jaz fiktiven, v fikciji in simulaciji uživamo in ju izpopolnjujemo. Umetnost že tu prevzame metode kloniranja, na primer v "perfect vehicles" Alana McCulloma ali skulpturah Katharine Fritsch.

Ti umetniki in umetnice uporabljajo umetnost za estetsko izoblikovanje bistvenih funkcij potrošniške kulture, neke vrste oblikovanje/shaping (v smislu svobode oblike/Freedom of shape), za oblikovanje predmeta (Object Shaping) namesto oblikovanja telesa (Bodyshaping), za krepitev predmeta (Objectbuilding) namesto krepitev telesa (Bodybuilding). Predimenzioniranost dražljajev, mišic in protez spremeni, tako tu kot tam, telo in umetnine v razstavna pokrivala, v hibridne objekte.



Inscenirana imetnost(na) zgodovina
Peter Weibel, MAK 1988

Tudi moje lastno delo se nanaša na problem izvirnika in "prisile k identiteti". Leta 1967 sem objavil *Avtoportret kot anonimus*, leta 1973 sem z videom oblikoval razpad identitete in leta 1988 insceniral mizansceno subjekta. Višek mojih fikcionaliziranih akcij, umetniških prostorov in umetnikov iz 60-ih in 70-ih let je bila razstava z naslovom *Inscenirana umetnost(na) zgodovina* (Inszenierte Kunst Geschichte), ki sem jo leta 1988 postavil v dunajskem Muzeju uporabne umetnosti. Heteronimna, anonimna in polifona dela, katerih nasprotja sem eksplicitno postavil na ogled, sem pripisal šestim fiktivnim umetnikom/umeticam, o katerih je v katalogu pisalo šest fiktivnih avtorjev/avtoric. Krizo identitete so ponazarjali umetniki/umetnice in avtorji/avtorice, krizo izvirnika pa sama dela. Odločilno pri tej razstavi je bilo, da sem s fikcionalizacijo postavil pod vprašaj diskurz same umetnosti, njene aksiome, njeno ideologijo in njene praktike. Inštitucionalno kritiko diskurza umetnosti, ki sem jo začel leta 1971 s "kontekstualno teorijo umetnosti" (Kontexttheorie der Kunst), sem nadaljeval leta 1992 z interaktivno računalniško inštalacijo. Njen naslov je bil *V potrditev hipotetične narave umetnosti in ne-identitete v svetu objektov* (Zur Rechtfertigung der hypothetischen Natur der Kunst und der Nicht-Identität in der Objektwelt).

Načelo neidentitete je bilo v tem projektu univerzalizirano, ontološki status sveta pa je bil – s zasnovno štirih virtualnih svetov, ki so bili pod nadzorom konteksta in odvisni od opazovalca – korigiran in individualiziran. Toga identiteta je postala hipoteza, bit pa fikcija. Izvor originala, ontološko načelo, je bilo z imaterialno virtualno shranjenimi informacijami, z vsebino podobe, ki se je spreminjala glede na opazovalca, in z življenju podobnim (živim) odzivanjem dinamične slike, nalomljeno in razpršeno.

V umetnosti in literaturi apropiacije in cut-upa prepoznamo posamezna načela odsotnosti izvirnika na ravni subjekta. Nobenega središčnega mehanizma nadzorovanja. Nobenih etničnih, spolno določenih, religioznih hegemonij, monopolov, privilegijev. Nobenega osrednjega področja resnice. Na njihovem mestu lokalni avtonomi agenti. Na stotine diskurzivnih oblik, žanrov, strategij delovanja, socialnih plasti, estetik (množično kulturna, pop in elitna, hermetična). Odprava hierarhij v estetiki je prvi rezultat odpovedi izvirniku. Temu sledi v neskončnost raztezajoča se heterogenost diskurzov.

Hibridni objekti – klonirani subjekti

Kloniranje (Cloning) izhaja iz grške besede "klon" (poganjek; razcepiti, razrasti se) in se nanaša na nespolno, t. i. vegetativno razmnoževanje. Klonirane molekule, celice, rastline in živali so genetsko identične kopije, ki so proizvedene brez seksualnih procesov, metaforično torej "umetno". Genetsko identični organizmi, ki nastanejo brez spolnega razmnoževanja, torej ne naravno, temveč aseksualno, kar pomeni umetno, na ta način ustvarjajo nove oblike, pri katerih je razlika med izvirkom in kopijo skoraj v neskončnost odrinjena. Objekte in subjekte skoraj identične fizične zunanosti ali izjemno podobnega ravnanja zato imenujemo "klonirane". Naravoznanstvenih praks, pogledov in predstav o svetu ne moremo misliti brez družbenih vezi, obravnavati jih moramo v njihovi soodvisnosti od družbenih sistemov, v katerih se oblikujejo. Zaradi tega lahko iz naravoslovnega diskurza o kloniranju kot najbolj izpopolnjeni obliki umetne izdelave izpeljemo tudi nauk o umetnem stanju objektov in subjektov v družbenih sistemih, in s tem tudi v umetnosti.

Če imajo že molekule svoje dvojnike (Molekula in njen dvojniki/La molécule et son double se imenuje knjiga Jeana Jacquesa, 1992), potem nima svojega dvojnika samo gledališče (Artaud), temveč bodo imeli svoje genetske ali digitalne dvojnike tudi telesa, objekti in ljudje. Klon je celica, rastlina, žival, v prihodnosti morda tudi človek, in rezultat umetne reprodukcije, ki je enak izvirkniku.

Heteronimi umetnikov in pesnikov so bili začetek tega iskanja heterogenosti ter odpravljanja prisile, hierarhij in totalizacije. Namesto celote mikrokologije diskurza, namesto hegemonije izvirknika in določenega subjekta – vsesplošna zguba izvirknika in hegemonij.

Potem ko je postal subjekt izostrena tarča reklam in množičnih medijev, in to v vseh svojih različnih družbenih vlogah oz. identitetah, kot družinski oče, zakonski mož, potrošnik prostega časa, pisarniški uslužbenec itd., in odkar ima za sleherno svojih socialnih identitet v družbi ustrezen produkt, išče individuuum drugačna subjektna udejanjanja, da bi se slednjič, kot nekoč statusa objekta, sam odrekel statusu subjekta. Ko je subjekt razkrinkan kot *readymade*, kot pogojen, ga lahko le še zapustimo kot puščavo. Potrošnik kot subjekt omeji individuuma. Le-ta je v družbi poznega kapitalizma soočen z veliko frekvenco oz. valovno širino subjektnih pozicij. Spričo številnih subjektnih pozicij, ki so mu na voljo v družbi, se individuuum spremeni v *pozicionalnega* subjekta. V teku let zamenja različne pozicije. Sprva je naslovnik reklam za mlade, kasneje naslovnik avtomobilskih reklam itd. Individuum se doživlja kot zaporedje subjektnih pozicij in subjektnih ponudb družbe, ki jih lahko izbira ali odklanja. V teku svojega življenja individuuum takorekoč preleti različne subjektne pozicije in subjektna udejanjanja.

Prakso samoudejanjenja v sodobnem kapitalizmu so omenjeni umetniki/-ce in pesniki/-ce kritično anticipirali v igri heteronimov. Pozicionalni subjekt preide vrsto subjektnih pozicij, ki mu jih nudi družba v teku njegovega življenja. V prazmino socialnega se projicira heterogenost subjekta po zgubi izvirknika identitete. Individuum, oseba, subjekt in identiteta ne tvorijo več nujne celote, temveč le razpadajočo koalicio in kohabitacijo. Kohabitacija skupnega telesa v različnih subjektih, identitetah in osebah spremeni jaz v umetno figuro.

Pluralna identiteta postmoderne subjekta je torej – na ravni subjekta – odgovor na zgubo originala v domeni objekta. Namesto absolutnega subjekta in univerzalne identitete obstajajo samo še pluralne subjektne pozicije in partikularna, relationalna identiteta. Najboljši primer za postmoderno pluralno identiteto je *Finneganovo prebujenje* (Finnegans Wake) Jamesa Joycea (1939). Osrednja oseba nosi ime Humphrey Chimpden Earwicker. Toda lahko mu je ime tudi Hugues Caput Earlyfouler ali Etrurian Catholic Heathen ali Heavengendered Chaosfoetted Earthborn ali Homo Capite Erectus ali Hocus Crocus Esquilocus. H.C.E. je okrajšava za pluralno identiteto: *Here Comes Everybody* (Sem Pridejo Vsi).

V svetu pogovorov na Internetu, v virtualnem prostoru *globalne računalniške mreže* (World Wide Weba), lahko ljudje razvijajo multiple osebe. V anonimnosti mreže spreminjajo svoj spol, svoja imena, svoj družbeni razred, svoj značaj itd. Kot je Sherry Turkle zapisala v svoji najnovejši knjigi *Življenje na zaslonu: Identiteta v dobi Interneta* (Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet) 1995: Okna (Windows) so postala močna metafora za razmišljanje o sebi kot o multiplem, razvejanem sistemu. Jaz že dolgo ne igra več samo različnih vlog v različnih situacijah ob različnem času. Življenjska praksa oken je praksa razsredičenega jaza, ki obstaja v mnogih svetovih, ki igra več vlog istočasno.

Kar pomeni status objekta za področje objekta, pomeni status identitete za področje subjekta. Tako kot smo se naučili shajati brez originala, se bomo naučili shajati brez identitete. Postmoderni svet naseljuje objekti brez statusa izvirknika, kot tudi subjekti brez identitete. Kriza originala v postmoderni ustreza krizi identitete. Kultura kopij (Copy Culture) multiplih objektov vodi k ambivalentni in variabilni kulturi klonov (Clone Culture) multiplih subjektov. Spremenljiva področja vizualnosti, kakršna obvladuje postmoderna umetnost (proti panoptičnemu načelu J. Bentham), ustrezajo spremenljivim področjem oz. položajem subjektivnosti (proti principu konstantne identitete). Postmoderni subjekt razpolaga s spremenljivo identiteto in terminalnim telesom. Ni centriran, temveč ravna s svojo identiteto kot z obrobno napravo.

Jaz kot karavana

Mišljenje na način originala je zavezano logiki inkarnacije, morda je celo zadnji branik mišljenja po logiki krščanske inkarnacije. Logiki inkarnacije, ki je producirala original in identiteto kot pojma prisile, sledi logika interakcije. Šele z njo nastopi razlika na mestu identitete in klon na mestu izvirknika. Spoznanje in konstitucija razlike kot razlike generira delo in subjekta. "Kopija brez originala", klon, pomeni pač to, da kopija, v razliki do drugih kopij, postane original. Telo, prenosni mediji in koda so kontingentni.

Postmodernistična znanstvenofantastična literatura je za tega virtualnega subjekta brez univerzalnega telesa in kode, pač pa z variabilnim in kontingentnim telesom, identiteto, kodo, pozicijo, razliko (etnična, spolna, socialna itd.), ustvarila izraz *terminalna identiteta* (terminal identity) (Scott Bukatman). Prisilna in naključna socialna identiteta, spolna identiteta, etnična identiteta se legitimirajo s sklicevanjem na izvor, naravo in ontologijo. Vloga igre znanstvene fantastike in umetnosti s fiktivnimi identitetami je, da tako imenovane naravne identitete razkrije kot socialno konstruirane, take, ki jih je, kot umetne, mogoče tudi spreminjati. To tvori njen "virtualen" značaj. Upor proti izvirkniku in identiteti v literaturi in umetnosti 20. stoletja, stoletja multiplikativ in psevdonimov, je poskus izviti se iz družbene ječe in nasilja države, iz družbeno narekovane ontologije.

Tako kot delo v dobi svoje tehnične reproduktivnosti izgubi svoj original, tako je ime za subjekta v dobi njegove umetne oz. tehnične reproduktivnosti v digitalni dobi "terminalna identiteta". To je subjekt z značilno postmodernim dvojnim kodiranjem: na eni strani konec subjekta in njegovega obrobja, na drugi strani nova subjektna pozicija, ki ni konstruirana na risalniku narave, temveč v postopku tehnotransformacije v vseh njenih oblikah (od plastičnih operacij obraza do manipulacije z geni), celo na zaslonu računalnika. Virtualni akter, vakter, je dokončni predstavnik digitalnega kloniranja virtualnega subjekta.

"Celoten planet se je razvil v terminalno identiteto in popolno predajo," je pisal W. Burroughs leta 1964 v *Nova Express*. Od Maxa Headrooma preko Robocopa do Terminatorja I in II ali do Total Recall in Blade Runnerja kažejo znanstvenofantastični filmi virtualne subjekte in terminalne identitete kot izraz sodobnega statusa subjekta v postmoderni družbi. Replikant (kopija), ki ga zasledujejo replikanti (umetno klonirani subjekti), ki zase verjamejo, da so naravni ljudje (originali), kot se to zgodi v Blade Runnerju, je ustrezen

izraz stanja krize originala (v svetu objekta) in identitete (v svetu subjekta) v tehnodružbi poznega kapitalizma. Umetnost se na to odziva z vrsto postopkov:

na področju objekta *odpoved originalu*,
na področju subjekta *odpoved "prisili k identiteti"*,

osvoboditev subjekta od telesa,
osvoboditev identitete od subjekta,
osvoboditev zavesti od identitete.

Zasnove virtualnih resničnosti in postontoloških subjektov so napadi na resničnost v imenu odpovedi originalu in identiteti. Virtualni postontološki subjekti se želijo izogniti izsiljevanju z resničnim. Prisila k identiteti namreč ni nič drugega kot izsiljevanje resničnosti, izsiljevanje z resničnim. Tako zdaj razumemo Borgesov stavek: "Svet je na žalost resničen. Na žalost sem Borges." Cilj virtualnega subjekta je torej: *anything, anytime, anywhere*.

Prevedli Alenka Balon in Melita Zajc

Thomas Elsaesser

Prvi vlak morda zakriva drugega

Zgodovina, spomin, identiteta v filmu in na televiziji

Ob stoletnici kina je morda primerno, da se vprašamo, kako so vizualni in elektronski mediji zaznamovali minulo stoletje. Kakšno je razmerje med dobrim in slabim? Sta bila kino in televizija blagoslov ali prekletstvo? Med vsemi "za" in "proti", ki se porajajo v naših mislih, bi rad izbral tistega, ki je pred kratkim še posebej močno učinkoval name. Ko sem razmišljal o zgodovini obeh medijev, sem ugotovil, da je ena izmed njunih žrtev prav zgodovina. Kaj ni prav zgodovina vstopila globoko v konceptualno območje somraka in s tem spremenila vse svoje tradicionalne oznake in označevalce: naše razumevanje minljivosti in vzročnosti, razumevanje učinkovanja in resničnosti? Poglejmo vsakdanji primer. Prižgem televizor, da bi gledal večerna poročila. Ravnokar je umrl slaven politik; strašna nesreča. Toda, glej, pred mano na zaslonu je, govori, nekomu seže v roko, se hitro odpravi proti čakajoči limuzini ... Sem morda narobe slišal ali govori iz groba? In če je slednje res, kakšno je njegovo sporočilo? Morda so njegove besede le odmev kake nenamerne krute ironije, na katero sem bil bolj pozoren.

To je ironija na račun zgodovine. Kaže, da tisto, o čemer smo brali in kar smo spoznavali pri preučevanju kamnitih spomenikov in zapisov v kamnu, kar je koga izučilo ali je hotel le pozabiti, danes obstaja v zaustavljenem gibanju. Ne prav "za" nami in ne kot del naše sedanosti, temveč kot naš odsev v vzporednem svetu, hiperresničnem in nerresničnem hkrati. Z njim se je spremenil prizvok, ki ga je imela slovita besedna zveza "obvladovanje preteklosti"; danes namesto nas preteklost obvladujeta kino in televizija, predvsem z digitalnim obvladovanjem arhivskih zvočnih ali slikovnih posnetkov kot npr. v filmu Woodyja Allena *Zelig* ali Roberta Zemeckisa *Forrest Gump*. Zgodovina, niti oddaljena niti bližnja, je postala nekakšen nenehno se ponavljajoč posnetek dogodka, ples duhov neumrlih. Videti je, da kot hitri vlak drvi mimo našega, verjetno v nasprotni smeri, izza razsvetljenih oken pa v nas strmijo človeški obrazi. Televizija politične ali družbene dogodke, katerih pomen intuitivno začutimo, spremeni v doživljaje, neverjetne nesreče, spektakularna