

Универзитет ”Св. Кирил и Методиј” – Скопје
Филозофски факултет – Институт за филозофија
Докторски студии

ФИЛОЗОФСКИТЕ ОСНОВИ НА
ДИГИТАЛНАТА ЕСТЕТИКА

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Кандидат:
м-р Вангел Ноневски

Ментор:
проф. д-р Иван Цепароски

Скопје, 2012 година

СОДРЖИНА

Увод	1
1. Метаморфози на Перцепцијата: слободен избор или прашање на немање избор?	10
1.1 Осетот како папочна врска на животот	10
1.2 Фосфени и халуцинации: проширување и ослободување на перцепцијата	15
1.3 Откривање на потенцијалниот киборг во нас!	29
1.4 Екскурс: реалноста на свеста vs. стварноста на надворешниот свет	36
1.5 Папокот на уметниците има импланти!	42
1.6 Заклучок: медијаторската функција на уметноста и ослободената Перцепција	59
2. Критика на дигиталниот ум	64
2.1 Дигиталноста: хиперпосредување на недопосредливото	68
2.2 Дигиталноста: понатамошно ширење или стратегија за унификација на перцепцијата?	73
2.2.1 Прозорец-икона-мени-стрелка (ПИМС)	80
2.2.2 Човек-компјутер интерфејс (ЧКИ)	83
2.2.3 Последици	92
2.3 Перцепцијата се препознава како комуникација	95
2.4 Комуникацијата како <i>raison d'être</i> на културата во ерата на дигиталноста	99
2.5 Принципот на нестабилноста е трн в око на дигиталниот ум!	107

2.6	Комуникацијата (како дигитална култура) сака да стане универзална граматика!	116
2.7	Заклучок: кон никулците на креативноста?	125
3.	Естетичко извртување на виртуелната стварност и конструираното искуство	128
3.1	Дестабилизацијата на стварноста како наша стварност	131
3.2	Фикцијата на киберпанкот како наше искуство на стварноста	138
3.2.1	Киберпросторот како виртуелна стварност	144
3.2.2	Нашата стварност е киберпростор!	148
3.2.3	Може ли да се утврди која стварност е вистинска?!	152
3.3	Ослободување на протетичкото искуство	159
3.4	Заклучок: естетизирање на протетичкото искуство	169
4.	Естетика на ремиксот: киборшка апропријација на уметноста	180
4.1	Дигиталната уметност во семејното стебло на уметноста	180
4.2	Од бионичка кон естетичка протетика	183
4.3	Екскурс: надминување на опасноста на културната афирмативност	195
4.4	Киборшко-естетичка апропријација на медиумите	199
4.5	Губењето на аурата на уметничкото дело е онтолошки проблем	212
4.6	Дигитална реконституција на онтологијата на уметничкото дело низ интерактивноста	217
4.7	На патот кон естетиката на ремиксот	224
4.8	Естетиката на ремиксот како дигитална естетика	231

Заклучок:

Ремикс – плурална естетичка киборжност 243

Референци 247

Библиографија (кирилични изданија) 247

Библиографија (латинични изданија) 255

Филмографија и мултимедија 263

Увод

Овој труд се обидува да ги исцрта контурите на дигиталната естетика, сфатена како еден широк филозофски дискурс кој ги толкува современите интерактивни уметности. Потребата од **дигитална** естетика произлегува од сензибилитетот на современите уметности и таа се наметнува како нужна заради една базична причина. – *Differentia specifica* на современите уметности е нивната инхерентна интерактивност: доколку уметноста на нашето време не влегува во равенката на **содејствувањето**, таа останува на маргините на современите естетички дискусии. Меѓутоа, содејствувањето, во својата (од денешен аспект гледано) архаична манифестација, се наметна како неизбежно уште со појавата на модерните уметности. Разликата е во тоа што содејствувањето во модерните уметности обично е посредувано од стручен херменевтичар (естетичар, историчар на уметност, кустос...), кој најчесто треба прелиминарно да ја протолкува уметноста, за публиката отпосле да може да влезе во активен дијалог со нејзиното дополнително значење/значења. Кај интерактивните уметности, пак, херменевтичар и семантички дополнувач е секој кој влегува во контакт со нив. Доколку таквиот ред на нештата не е запазен како потенција (доколку херменевтичарот и семантичкиот дополнувач не имплодираат во публика), не постои ниту интерактивна уметност, ниту соодветна естетика која ќе се занимава со неа.

Заради тоа, целта на овој труд ќе биде да покаже дека основата на дигиталната естетика ќе бидат модусите според кои **интеракцијата** се наметнува како онтолошки конституент на современите уметности. Во таквиот сооднос, комуникацијата, исто така, станува феномен од суштинско, онтолошко значење за уметноста. Доколку таа не постои, прашање е дали воопшто може да се говори за уметност. Уметничко дело кое не влегува во процес на комуникација – без оглед дали говориме за предмодерно, модерно или современо, интерактивно дело – тешко може да се здобие со естетички

легитимитет. Последователниот, дополнителен квалитет со кој тоа се здобива низ процесите на неговата рецепција, толкување и интерпретација го определуваат како такво, односно како уметничко дело. Според тоа, уметничкото дело, односно она што него навистина го прави уметничко (процесите на комуникација со него), никогаш не е априорно дадено. Со други зборови, **уметничноста** на едно дело никогаш не е во него самото, ниту, пак, е исклучиво надвор од него (односно, само во неговата рецепција). Естетското е во еден таканаречен **внатре-надвор однос** со делото: колку што тоа зависи од самото дело, толку зависи и од односот кој публиката со него го воспоставува, при што таа него го довршува, во помала или поголема мера.

Според тоа, темата на овој труд можеме да ја определиме како елаборација на преминот на комуникацијата со уметноста, од **помала кон поголема** мера. Или, доколку сакаме да бидеме посликовити, ќе се занимаваме со анализа на продлабочувањето на надворешните фактори (рецепцијата, толкувањето, интерпретацијата) во внатре-надвор односот, како конститутивни агенси за статусот на уметничкото дело во ерата на дигиталноста. Тоа значи дека ќе ги проследуваме условите, причините и факторите кои предизвикуваат онтологијата на уметноста сè повеќе да се доведува во однос со растењето на степенот на инволвираност, кој публиката ја има со уметничкото дело. Впрочем, предметот во генеалогскиот пристап кон дигиталната естетика (разновидните прашања околу интерактивната уметност), всушност, подразбира токму тоа: проучување на експоненцијалното растење на можностите за комуникација со уметноста.

Во тој поглед, корисно би било да се дадат општи знаци околу комуникацијата со уметноста, во една груба, историска поделба на предмодерна, модерна, постмодерна и интерактивна комуникација со уметноста.

Она што, во тој поглед, е карактеристично за предмодерните уметности е нагласувањето на клучната улога на авторот и делото (внатрешните фактори на делото), наспроти публиката, во внатре-надвор односот. Уметничкото дело е апсолутен стожер во комуникативниот процес,

а авторот е суверен обликувач на значењето и смислата на делото. Комуникацијата, пак, е успешна, пропорционално со способноста на публиката да ја **разбере** намерата на авторот и, на тој начин, да проникне во суштината на она “што тој сакал да каже” преку делото. Значи, она што преовладува во предмодерните уметности е посакуваната априорност на делото, за сметка на уделот на публиката во конечното дообликување на делото.

Магловитиот премин од предмодерна кон модерна уметност се одликува со постепена дестабилизација на апсолутноста на делото и на сувереноста на неговиот автор. Она за што треба, меѓу другото, да ѝ бидеме благодарни на модерната уметност е нагизувањето и конечното уништување на митот дека улогата на публиката е исцрпено само во “правилното” разбирање на значењето, кое е претходно дадено и предодредено. Имено, модерниот автор веќе не е оној традиционалниот, кој може да твори единствено кога пред себе има чиста ситуација. – За него стварноста треба да е тука, на дофат, тој да ја познава, секојдневно да ја живее, да се иронизира со неа... и тој може тоа непречено да го прави, зашто има непоматено чувство за тоа што е стварност (без оглед дали се потпира на надворешната, или создава сопствена). Доколку наведените услови се исполнети, вообразениот автор потоа го дава своето дело на увид на јавноста, која, пак, треба “соодветно” да го разбере. Крикот на модерната, високот на Мунк (Edvard Munch), претставува јасен раскол со традицијата која се потпира врз таквата идеализирана, романтична претстава за авторот и врз заблудата дека она што е примарно е толкувањето, а не поигрувањето со значењето на едно дело.

Она што преовладува во ерата на модерната е нагласеното поместување кон надворешните фактори во внатре-надвор односот помеѓу авторот, делото и публиката. Тоа значи дека посакуваната ортодоксност на рецепцијата полесно се заменува со нејзина **либерализација**. Публиката веќе не мора (иако сè уште може) да биде само нем набљудувач и толкувач на Значењето на делото, туку активен учесник во создавањето разновидни и честопати противставени и контрадикторни значења. Таа може слободно да

го толкува делото, неретко да интервенира врз него и, на тој начин, да го довршува. Тоа е модерната стварност, зашто делото, всушност, се создава за да биде отворено за интерпретации и довршувано, во ерата во која интегритетот на делото се прогласува за безмалу небитен фактор во уметничкото искуство.

Неповратната дестабилизација на “правоверниот” однос помеѓу авторот, делото и публиката, која модерната ја започна, постмодерната само ја доведе до своите логични исходишта. Само што сега авторот (заедно со делото) е лишен и од своето последно прибежиште: оригиналноста или автентичното авторство. Преминот од модерна кон постмодерна фаза во комуникацијата со уметничкото дело најубаво го илустрира германскиот неомарксистички филозоф и естетичар Теодор Адорно (Theodor Adorno), уште кон крајот на 60-тите години на XX век, кога вели: “Стана само по себе разбирливо дека ништо што се однесува на уметноста, ниту во неа самата, ниту во нејзиниот однос кон целината, не е веќе само по себе разбирливо, па дури ни нејзиното право на постоење.”¹ Носталгијата која е евидентна во оваа изјава на Адорно јасно упатува кон губењето на естетичка цврста почва во периодот на преминот од модерна кон постмодерна. И така е! Кога неприкосновениот стожер на авторството е изгубен; кога уметничкото авторство се губи во збирот од цитати и фрагменти кои постмодерниот “којгоде-уметник” ги сложува како бриколаж-мајстор; кога, најпосле, не останува ништо од романтичната претстава која дотогаш сме ја поврзувале со уметноста (нејзината апсолутност и сувереност); тогаш таа, или станува неразбирлива според воспоставените стандарди, или нејзиното право на постоење е конечно суспендирано. Постмодерната, значи, го продлабочува јазот помеѓу внатрешните и надворешните фактори во уметничката комуникација во корист на надворешните, меѓутоа, не толку заради нагласување на надворешните (за тоа ќе треба да се почека ерата на интерактивноста), колку заради оспорување на внатрешните фактори.

¹ Theodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979, str. 25.

Имено, бидејќи во постмодерната фаза, интегритетот на делото е дополнително фрагментиран со девалвирање на авторството (кое се губи во цитатноста и еклектицизмот), надворешниот бриколаж фактор на дополнување на делото е уште повеќе ослободен за игровни манипулации. Во тој контекст, Адорно повторно со право забележува: “Естетиката не смее да ги разбира уметничките дела како херменевтички објекти; нивното сегашно сфаќање би значело сфаќање на нивната несфатливост.”² Затоа, **игровноста**, а не толкувањето е факторот кој естетиката треба да го има во вид кога се обидува да ја разбере постмодерната уметност. Во спротивно, таа останува отаде можностите на разбирањето.

Темата на овој труд е фокусирана врз комуникацијата со уметноста во интерактивната фаза. Останатите фази сега ги спомнуваме како нужни референтни точки, кои треба да послужат како показатели за развојот на условите кои доведоа до едно ново поимање на комуникацијата со уметноста. Затоа, според сè што беше наведено досега, интеракцијата како комуникација со уметноста која е посредувана од новите медиуми, подразбира дополнително (досега најголемо и најшироко) нагласување на надворешните фактори во тој сооднос. А за да имаме прелиминарна претстава за тоа до кој степен интеракцијата ја либерализира комуникацијата со уметноста во ерата на дигиталноста, ќе се послужи́ме со примерот од модерната фаза.³ Таму спомнавме дека публиката веќе не мора (иако сè уште може) да биде само нем набљудувач и толкувач на Значењето на делото. Наспроти тоа, во комуникацијата со делото која е посредувана од новите медиуми, прашање е дали поентата на делото е воопшто реализирана и разбрана, доколку тоа остане **недопрено** од страна на публиката, која сега станува вистинскиот

² *Ibid.*, str. 207.

³ Бидејќи модерната ја определивме како почетна, нулта точка на поместување кон надворешните фактори во внатре-надвор односот помеѓу авторот, делото и публиката, во текот на овој труд во повеќе наврати ќе се навраќаме кон некои нејзини лајтомотиви, кои ќе ни служат како референци за некои поенти кои ќе се изведуваат за естетиката на интерактивните уметности.

плурален автор (довршувач) на делото. Имено, интерактивното уметничко дело, во својата онтолошка суштина, е наменето да влегува во **бесконечен игровен циклус** со вмрежениот реципиент. Тоа повеќе претставува **основа или медиум** за уметничко дело, отколку готово дело, per se. Без реструктурирачкиот, реконтекстуелизирачки, деконструирачки контекст кој го нуди, интерактивното дело, најблаго кажано, останува дело кое не кореспондира со новата естетичка стварност и кое не може да биде разбрано со новиот естетички апаратус. Погрубо кажано, пак, тоа целосно ја губи својата онтолошка заснованост, зашто се манифестира себеси како рецидив или нус производ на уметничко дело, надвор од своето време.

* * *

За да може да се говори за ерата на дигиталноста и за интерактивната фаза во комуникацијата со уметноста, потребно е да се има увид во промените кои се случуваат со естетичката рецепција во последните 50-тина години. Меѓутоа, елаборацијата на новиот естетички визир кој се занимава со интерпенетративниот однос на публиката со интерактивната уметност, наложува разгледување на условите кои довеле до тоа: паралелите помеѓу интерактивните уметности, од една страна, и “прединтерактивните” уметности, од друга. Впрочем, да се говори за интерактивен однос со уметноста, за интерпенетрација, за еден дури киборшки однос со неа, значи да се има на ум оној длабинско-продирачки пристап кон уметничкото искуство, кој е аналоген со откривањето и истражувањето на **внатрешните состојби на свеста**. Зашто, киборжноста не е ексклузивна карактеристика и сопственост само на интерактивните уметности. Секој (пред)модерен уметник кој со посредство на музи или психостимулативни супстанции ги отвора просторите на потенцијалните состојби на свеста и навлегува во алтернативни стварности, може да се смета за своевиден киборг. Тој ја преобразува својата перцепција на светот, ги реализира потенцијалите на свеста, слично како што протетичките додатоци на телото/свеста кај

киборзите служат за ревитализација на загубените биолошки функции или за интензивирање (надградба) на постоечките. Значи, за да може да се говори за новиот интерактивен естетичко-рецептивен визир, најпрво е потребно да се разгледаат прашањата околу преобразбите на перцепцијата кои се евидентни кај (пред)модерните уметници. – Како тие посредуваат помеѓу свеста и уметничкото дело? Како влијаат врз рецепцијата на уметноста? Какви импликации имаат врз рецепцијата кај интерактивните уметности? Овие паралели помеѓу (пред)модерните и интерактивните уметности се елаборирани во првото поглавје: “Метаморфози на Перцепцијата: слободен избор или прашање на немање избор?”.

Проширувањето на перцепцијата при откривањето на внатрешните состојби на свеста, пак, претставува процес кој е сличен со ширењето на вмрежената перцепција, иницирана од новите информатички технологии. Имено, точно е дека новите медиуми овозможуваат досег на перцепцијата, неспоредлив со кои било други медиуми пред ерата на дигиталноста. Тие несомнено го прошируваат нашиот сетилен апарат и овозможуваат експоненцијален пораст на емпиријата со која секојдневно се соочуваме. Меѓутоа, оптимизмот кој честопати се асоцира со либерализираната и демократизирана комуникација која новите медиуми ја нудат треба да се рационализира, зашто идеологијата на новите медиуми, всушност, се засновува на една културно детерминирана “универзална граматика”, која е развиена според специфичниот утилитарно-функционалистички сензибилитет на западно-европската работна традиција. Со други зборови, “компјутерите ќе комуницираат со сите, но само богатите нив ги учат да комуницираат, да ги дефинираат перцепциите, она што тие претставуваат и да посочуваат на она што е интересно.”⁴ Затоа, и покрај тоа што достапноста на информациите не може да се доведува под прашање, сепак, она што не смее да се превиди е функционалистичката индоктринација која новите медиуми несомнено ја застапуваат и фаворизираат. Имено, перцепцијата посредувана од новите медиуми е насочена кон сузбивање на “детскиот

⁴ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1998, p. 47.

сензибилитет” на креативност, фантазија и дијалог, за сметка на нормализирачката, веќе дадена (readymade) перцепција. Оттаму, второто поглавје (“Критика на дигиталниот ум”) треба да покаже дека комуникацијата која произлегува од новата перцепција се одвива во стандардизирани рамки и дека идеологијата на информатичката технологија функционира како продолжена рака на културната (но не само на културната) глобализација.

Меѓутоа, секој систем има свои пукнатини, аномалии, грешки, недостатоци, маргини... Надежта која провејува во третото поглавје – “Естетичко извртување на виртуелната стварност и конструираното искуство” – се темели на нивно изнаоѓање. Таа верува во можностите за игрово извртување на новата, идеолошки индоктринирана перцепција, во корист на една естетичка перцепција, во поширока, Баумгартеновска смисла на зборот. Поаѓајќи од премисата дека секој поглед на стварноста создава своја, автентична претстава за неа, и поаѓајќи од убедувањето дека ние немаме толку работа (проблем) со стварноста, колку со посредуваната претстава за неа, естетичкиот катахрезис полага право на верата дека конструираното, протетичко искуство може да биде манипулирано повеќенасочно. – Како што тоа може да биде инструментализирано во насока на функционалност и послушност, така може да биде и извртено во една игровна, естетичка, слободарска насока. Наративните светови на научно-фантастичниот поджанр на киберпанкот нудат мноштво можности за такво насочување на елаборацијата, бидејќи тие се занимаваат со разновидните стратегии за манипулација со стварноста (виртуелна стварност) и со искуството на стварноста (протетичко искуство). Затоа, киберпанкот ќе претставува наш основен лајтмотив во третото поглавје.

Во последното поглавје (“Естетика на ремиксот: киборшка апропријација на уметноста”) се актуализира она што беше навестено во претходното и во првото поглавје. – Естетичката стварност во ерата на дигиталноста е на располагање, само доколку се исчисти од културно-нормативниот багаж, кој се обидува да воспостави монопол врз

сингуларноста на стварноста. Меѓутоа, доколку има нешто што ерата на дигиталноста обзnanува, тоа е дека пукнатините се тука и дека секогаш постои можност за нивно пополнување, на разновидни начини. Новите медиуми, слично како психо-стимулативните супстанции, можат да влегуваат (и влегуваат) во интимен однос со уметникот. А поимот на киборжноста тука ни помага како буквално, така и фигуративно. Имено, како што веќе навестивме, киборг не е само човек со вградени протетички додатоци во своето тело/свест. Секогаш кога уметникот се интимизира со медиумот во процесите на создавање, секогаш кога медиумот го менува неговиот однос кон стварноста, може да се говори за киборшка врска помеѓу уметникот и медиумот. И тогаш стварноста веќе не е Една; таа станува плурална, зашто прозорецот кон светот (новиот медиум) естетички се пренаменил. А доколку медиумот уште и се изврти; доколку се трансцендира неговата нормативна функционалност; со други зборови, доколку тој стане продолжение на креативното битие; тогаш уметникот станува киборг.

Кога врз тоа ќе ја додадеме инхерентната интерактивност која ја овозможуваат новите медиуми; значи, кога внатре-надвор односот во комуникацијата со уметноста претежноува (како никогаш порано) кон надворешните, комуникативни, реконтекстуелизирачки, пресоздавачки фактори; тогаш авторството на уметноста треба да го растегнеме во една експоненцијално **плурална насока**. Според тоа, интерактивната уметност начелно се согласува со модерната: стварноста – сфатена како конструкција која се трансформира во зависност од квалитетот на комуникацијата кој ја посредува – е **на располагање**. Само што сега не е само генијалниот автор-уметник тој што со неа може да си поигрува и да ја (пре)создава. Секој кој стапува во киборшки, личносен однос со неа ја има можноста за истото.

Овој труд ќе биде оправдан, доколку “секој” се разбере како што треба – буквално!

1.

Метаморфози на Перцепцијата: слободен избор или прашање на немање избор?

- Како си Дикси?

- Мрџов сум Кејс. Помина доволно време во киберпростороти
за да го сфатиши џоа.

- Какво е чувството?

- Нема чувство.

- Ти џречи?

- Она што ми џречи е џоа што ништо не ми џречи.

- Како џоа?

- Имав еден друѓар во еден руски камп, во Сибир. Палецот
му замрзна и докторите мораа да му го пресечат. Една вечер,
месец дена подоцна, се џревриваваше в кревет целанок. “Елрој”,
му велам, “што ти е?” “Проклетите џалец, ме чеша”, вели џој.
“Па џочешај се”, му одговарам. “Дикси”, ми вели, “ме чеша
другиот проклет џалец.”

Кејс разговара со Дикси (мртов хакер
чија свест е снимена во дигитален формат),
од романот *Неуромансер* (*Neuromancer*, 1984),
на Вилијам Гибсон (William Gibson)

1.1 Осетот како папчна врска на животот

Перцепцијата на светот е егзистенцијален предуслов на животот.
Перцепирајќи го светот осознаваме дека сме живи. Осознаваме дека мора да
постои субјект кој перцепира, во спротивно перцепцијата не би можела да
постои, а не би постоел ни чинител (субјект) кој би ја актуелизирал. А

бидејќи субјектот забележува дека перцепира, тој постои. Картезијански формулирано, тоа би гласело: “Перцепирам – сум.” Затоа, без перцепција на животот, без самосвест за сопственото постоење, животот не постои. А перцепцијата е невозможна без осетот; таа е поврзана и условена со него како што е поврзана есенцијата со егзистенцијата.

Осетот, пак, сфатен како најнепосредна врска помеѓу човекот и светот (или помеѓу светот и човековата перцепција за него), од ниту еден друг филозоф не е посоодветно определен, во поглед на неговата онтолошка есенција, отколку од Дејвид Хјум (David Hume). Тоа се должи на две причини. Првата произлегува од широко распространетото мислење, според кое Хјум се смета за еден од најголемите скептици во историјата на филозофијата: мислител кој, анализирајќи го проблемот на познанието, не можел да најде сигурна основа и починка во ниту еден друг познавателен медиум, освен во осетот. Втората причина за изборот на Хјум потекнува од чисто практична (дидактичко-методолошка) природа и таа се однесува на исклучителната експликативност, јасност и прецизност на неговата определба на феноменот на осетот. Хјум, инаку голем стилист, е суверен во формулирањето тешки прашања на експликативно јасен начин. Еве ја неговата определба:

Секое чувство е точно, зашто чувството не се однесува на ништо друго надвор од себеси и тоа секогаш е стварно, кога човек е свесен за него. Но, сите заклучоци на умот не се точни, бидејќи тие се однесуваат на нешто надвор од нив самите, што значи, кон вистинската суштина на фактите; и затоа тие не се секогаш согласни со тоа мерило. Меѓу илјада различни мислења што различни луѓе можат да ги имаат во однос на некое прашање, постои едно и само едно мислење што е правилно и вистинито: и единствената тешкотија е во тоа ова да се утврди и да се определи. Наспроти тоа, илјада различни чувства, предизвикани од истиот предмет, се наполно точни, бидејќи ниту едно чувство не го претставува она што е навистина во предметот. Тоа само укажува на извесна согласност или однос

помеѓу предметот и органите или моќта на човечкиот ум. И кога таа согласност навистина не би постоела, чувството никогаш не би можело да постои.⁵

Значи, според согледбите на Хјум, најпрво нешто се приопштува на умот, потоа умот тоа го процесира, а она што ќе излезе како заклучок од тој процес е честопати различно: дали поради инаквото или “несоодветното” процесирање (анализирање) на податоците; дали заради културната, историската или општествената условеност на просторно-временскиот контекст во кој се случува толкувањето на осетите; дали поради мрзливоста на субјектот во постапката; неговиот природно даден (или ускратен) капацитет; поради целосната суспензија на умот; итн. А од сите тие толкувања на осетите, според Хјум, само едно од нив доаѓа до суштината на нештата, односно до вистината.

Наспроти тоа, осетот што го имаме за едно нешто е секогаш точен, бидејќи тој не се занимава со изнаоѓање на суштината на нештата, туку претставува “само” медиум помеѓу емитувачот на дразбата и умот, односно помеѓу дразбата и нејзиниот сензор. (Имено, Хјум го има на ум токму медијаторството кога, во цитираниот пасус, говори за “извесна согласност или однос помеѓу предметот и органите или моќта на човечкиот ум”.) Осетот не наложува верификација на неговата вистинитост, како што е тоа случај со судот, бидејќи неговата функција се состои во давање материјал на умот за донесување судови. Давањето материјал на умот е несомнено и тоа не може да се проблематизира од онтолошки или верификациски аспект, туку само начинот на кој умот тој материјал подоцна ќе го ефектуира во суд, заклучок или оценка. Затоа, функцијата на осетот е чисто медијаторска: тој чувствува дразби, посредува податоци, кои потоа се процесираат како информации. Понатамошното градење судови од мноштвото информации може да се проблематизира, бидејќи во тој процес се вклучени други фактори. Меѓутоа, примарната функција на осетот (посредувањето помеѓу светот и умот), е

⁵ Дејвид Хјум, “За мерилото на вкусот”, во Иван Џепароски (ур.), *Убавина и уметносѝ*, Магор, Скопје, 2005, стр. 165-6. За да се избегнат забуни, потребно е да се нагласи дека кога Хјум говори за осетот, тој него го именува како “чувство”.

непобивлива, со што и постоењето на осетот е непобивливо.⁶ Осетот е всушност, цврстата почва (толку потребна во филозофијата) која ни овозможува снаоѓање во просторот и времето.

Дека осетите се неспорни и дека тие ја сочинуваат основата на познавателниот процес, од кој понатаму се изведуваат судови и заклучоци (за кои може да се спори), укажува и професорот Мирко Ѓошевски, кој четвртиот дел од својата книга *Основи на теоријата на познанието* го започнува со расправата “Осетите и перцепциите – фактори на создавањето на граѓата на познавателниот процес”.⁷ Самото лоцирање на осетите како незаменлив, “примордијален” материјал (граѓа) на сетилниот познавателен процес јасно посочува дека тие претставуваат феномен кој најсоодветно може да се спореди со атомите. Значи, осетите претставуваат елементарни, неделиви познавателни акти:

Секоја аналитика на познавателниот процес својот логичен завршеток го наоѓа во атомарните, понатаму неделиви когнитивни акти – *осетилите*. [...] Осетот е елементарниот или едноставниот познавателен акт. Допирајќи до него, анализата останува натаму невработена. [...] Како воопшто е можно да се определи она што е елементарно?⁸

Навистина, дефинирањето на осетот претставува сизифовска задача, бидејќи елементарноста на неговата природа во познавателниот процес претставува речиси непремостлива пречка во обидите таа да се апстрахира од целовитоста на познанието. Впрочем,

Истражувањата на психичкиот живот покажуваат дека за осетите како елементарни когнитивни акти може да се говори само условно и тоа во одредена

⁶ Се разбира, во овој контекст, можеме да зборуваме и за непобивливоста на умот (при што Рене Декарт би бил незаобиколив), но тоа е проблем кој премногу би не оддалечил од зададената тема во трудов.

⁷ Види: Мирко Ѓошевски, *Основи на теоријата на познанието*, Аз-Буки, Скопје, 2009, стр. 299-301.

⁸ *Ibid.*, стр. 301-2.

теориска смисла, додека “чист осет” како издвоен и самостоен когнитивен акт, ретко кога може да биде регистриран.⁹

Доколку е така, тогаш како воопшто може да се исцрта јасна линија на разграничување помеѓу осетите и перцепциите, имајќи предвид дека “во самата нивна природа [на осетите] е да влегуваат во посложените познавателни акти какви што се перцептивните доживувања.”¹⁰ Компромисниот одговор би бил дека дури при препознавањето на поединечната, конкретна и инхерентна улога на осетот во целовитоста на сетилниот познавателен процес, доаѓа до израз неговата вистинска функција и значење. Дури тогаш, кога осетот ќе се определи како ваков или таков, односно кога ќе премине во конкретна перцепција на нештата (а не само како чисто регистрирање на дразбите), можеме да зборуваме дека сме ја **почувствувале** неговата есенција.

Забележуваме дека проблемот на дефинирањето на осетот и неможноста тој да се анализира разделено од перцепцијата, не доведува, исто така, до проблематизирање на можноста за дефинирање на перцепцијата, како познавателен акт условен од постоењето на осетот. Сепак, тој проблем оставаме да биде решен (доколку е тоа можно, се разбира) од страна на теоретичарите на познанието, бидејќи за потребите на овој труд недистингвирањето помеѓу осетот и перцепцијата ќе се покаже како предност, а не како хендикеп!

Имено, што се случува кога човек не е свесен за осетот, или кога осетот во одредени услови или заради некакви причини доживува одредени видоизменувања? Во тој контекст, делот од цитатот на Хјум (“кога човек е свесен за него”, се мисли на осетот) станува проблематичен. Тоа не тера да ги преиспитаеме самите негови премиси. Имено, дали навистина “чувството не се однесува на ништо друго надвор од себеси и тоа секогаш е стварно”?¹¹ Што правиме кога осетот потекнува од дразба која не одговара на соодветниот

⁹ *Ibid.*, стр. 310.

¹⁰ *Ibid.*, стр. 309.

¹¹ Дејвид Хјум, “За мерилото на вкусот”, стр. 165.

рецептивен апарат, а сепак, влијае врз него? Како ќе ги објасниме визуелните осети кои потекнуваат од невизуелен вид стимуланс (од допир или од силен звук, на пример)? Од каде потекнуваат визуелните осети кои се јавуваат во состојба на сетилна депривација на сетилото за вид?

Овие прашања можеби навидум не тераат да ја проблематизираме согледбата на Хјум, меѓутоа, она што за нас е поважно е тоа што тие не водат во фантазмагоричната сфера на пореметувањето на осетите. (Впрочем, Хјум добро знаел за што говори кога ги анализираше осетите, оградувајќи се од случаите кога човек за нив не е свесен.) Имено, она што останува да се разгледа подолу е следново: Какви последици настануваат кога рецепторот на осетот (сетилото) намерно се подвргнува на модификации, кои предизвикуваат пореметување на перцепцијата? Одговорите на тоа прашање ќе се покажат како исклучително битни за понатамошното излагање и за главната тема на овој труд.

1.2 Фосфени и халуцинации: проширување и ослободување на перцепцијата

Проблематизирањето на кохерентноста на осетите не воведува во една естетичка сфера¹² во која перцепцијата на стварноста не е секогаш толку

¹² Тука се мисли на естетичка сфера, во пошироката смисла на зборот, која претендира да го опфати тоталитетот на сетилноста во познавателниот процес. Значи, се застапува еден “баумгартеновски” пристап кон предметот на терминот “естетика”, според кој таа се разбира како наука или дисциплина за сетилно (нижо) познание, во пошироката смисла на зборот. Имено, “кумот” на естетиката, Александер Готлиб Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten), неа ја дефинира имајќи го предвид токму сетилниот карактер на познанието, што претставува многу поширок апликативен домен од оној колоквијалниот, во кој се проследуваат само прашањата за уметноста и убавината:

уште грчките философи и светите отци секогаш внимателно ја нагласуваа разликата помеѓу αἰσθητικα и νοητικα (“естетското” и “ноетското”); притоа, доволно е јасно дека естетското кај нив не е изедначено само со сетилното спознавање, бидејќи и она што е осознаено во отсуство на сетилата (значи фантасмите) е почестено со ова име. Значи,

очевидна, непосредна и фиксна, како што сме навикнати да ја сметаме. Навикнати сме, на пример, она што го дразни сетилото за вид да биде од визуелна природа, а не да потекнува од сетилото за допир или од сетилото за слух. Но дали е секогаш така? Лаичкиот третман на проблемот на визуелните осети упатува на тоа дека тие исчезнуваат кога очите се затворени или кога ќе се покријат со превез. Меѓутоа, според експериментите на Гералд Остер (Gerald Oster), знаменит американски физичар и биохемичар, изведувани во 60-тите години на XX век, сетилните дразби врз окото никогаш не можат целосно да се елиминираат:

Окото е сетилен орган којшто *не може да се исклучи* [курзивот е мој – В. Н.]. Може да ги исклучите оптичките дразби ако влезете во темна соба или си ги врзете очите со превез. Но визуелните перцепции не престануваат и не ја добивате импресијата на тотална темница. Како што окото се привикнува на темнината и особено ако се опушти, визуелното поле се осветлува: се појавуваат матни облаци и подвижни точки светлина, главно во пастелни сенки од сина, зелена, портокалова и жолта боја.¹³

Овие согледби можеме лесно да ги провериме. – Доволно е да ги затвориме очите и да се лишиме од какви било потенцијални надворешни визуелни сетилни дразби и набргу ќе забележиме исти или слични феномени какви што опишува Остер. Зошто тоа се случува? Првичниот, “инертно-зависнички” одговор на тоа прашање би гласел вака. – Навикнато на постојана сетилна надразнетост и (пре)заситеност, окото не може да не гледа: тоа постојано бара начини на задоволување на својата потреба од дразби. Окото има потреба од некаков вид содржина, исто како што фрлениот предмет од височина има потреба од почва на која би паднал. Формулирано на научен

ноетското (νοητα) или она што ѝ припаѓа на повисоката способност за спознавање е предмет на логиката, а естетското (αισθητα) е предмет на науката за естетското (επιστημη αισθητικης) или на ЕСТЕТИКАТА.

(Види: Александер Готлиб Баумгартен, *Философски медитации за некои аспекти на љовско дело*, Магор, Скопје, 2004, стр. 92, параграф 116.)

¹³ Гералд Остер, “Фосфени”, во *Културен живој: счисание за култура, уметности и оштествени прашања*, број 1-2, Скопје, 2007, стр. 66.

јазик, пак, се вели дека “светлина не е потребна за произведување фосфени, кои всушност, се визуелни сензации што потекнуваат од ослободување на неутрони во структурата на окото.”¹⁴

Меѓутоа, што претставуваат тие визии во состојба на сетилна депривација од визуелна природа, имајќи предвид дека не постои реален, визуелен извор на дразбата, кој нив би ги предизвикувал? Првиот логичен одговор кој се наметнува е дека се работи за случаи кога осетот не потекнува од надворешен, туку од еден **повнатрешнет** извор на дразбата. Таквите визуелни осети кои не потекнуваат од вообичаениот надворешен извор на дразбата, Остер ги нарекува **фосфени**:

Притискањето на окото [...] предизвикува други фигури. Овие субјективни слики кои произлегуваат од таканареченото само-осветлување на видните сетила се наречени фосфени (од старогрчки јазик, *phos* – светлина и *phainein* – покажува). Бидејќи фосфените потекнуваат од внатрешноста на окото и мозокот, тие се перцептуален феномен често застапен кај сите луѓе...¹⁵

Значи, најлесен начин за иницирање фосфени се постигнува со притискање на прстите врз капаците на затворените очи. Меѓутоа, за разлика од фосфените кои се јавуваат спонтано кај испитаникот кога тој мирува во темнина, односно кога е подложен на една континуирана визуелна депривација, таканареченото “само-осветлување”, предизвикано од надворешен притисок, подразбира намерно физичко влијание врз окото. Со таа разлика што тоа влијание директно дејствува врз **сетилото за допир**, но не и врз сетилото за вид! Се разбира, визуелните сензации кои произлегуваат од еден таков притисок во многу нешта се разликуваат од визуелните перцепции кои се забележуваат при вообичаена визуелна дразба:

Ако со затворени очи нежно го допрете очниот капак со врвот на прстот, ќе се појави фосфена: сјаен круг со дијаметар од околу еден сантиметар. [...] Зголемувањето на притисокот врз окото продуцира подраматични ефекти. Една постапка вклучува ставање на показалците на внатрешниот агол на очите и

¹⁴ Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, во *Културен живот: сѝсание за култура, уметност и општествени прашања*, број 1-2, Скопје, 2007, стр. 64.

¹⁵ Гералд Остер, “Фосфени”, стр. 66.

притискање кон зениците. Видното поле се осветлува и потоа, ако се одржува притисокот неколку секунди, се појавува шара во вид на шаховска табла или променливо поле од светлечки точки, понекогаш со сложени супструктури околу осветлениот центар. Кога ќе го ослободите притисокот, шаховската табла полека избледува, а понекогаш останува светлиот центар. Ако потоа повторно го обновите притисокот, се појавува шара од неправилни светли линии коишто личат на крвните садови. Кога повторно ќе го ослободите притисокот, останува фина мрежеста слика којашто се задржува извесно време.¹⁶

Заклучните согледби во врска со феноменот на фосфените не само што упатуваат на тоа дека сетилото за вид не мора секогаш да е под влијание на реално постоечка дразба од визуелна природа (примерот со осветлувањето на визуелното поле во темнина), туку и дека тоа може да биде раздрознето од осет кој не одговара на соодветниот рецептивен апарат (примерот кога сетилото за вид е раздрознето од допир), а сепак да чувствува визуелни сензации.

Претходно кажаното не води кон заклучокот дека во случајот на фосфените, медијаторскиот карактер на осетите е доведен во прашање, доколку ја следиме Хјумовата согледба, според која осетот посредува помеѓу нас и светот. Имено, кај фосфените дразбите од надворешниот свет или не постојат (визии во темнина), или, пак, доколку постојат, тие не се комплементарни со рецепторот за вид (допир кој предизвикува визуелни сензации). Оттаму, она што засега можеме да констатираме е дека осетите и соодветните перцепции кои ги предизвикуваат фосфените се **автореферентни**: тие произлегуваат од умот (или од свеста), односно од навиката постојано нешто да се гледа.

Слично е и кога се обидуваме да го “исклучиме” сетилото за слух, надевајќи се дека ќе се одмориме во “апсолутна” тишина. Залудноста на еден таков потфат се состои во тоа дека дури и кога би постоела апсолутна тишина, увото повторно би слушало ехо од претходно регистрираните звуци на аудитивната меморија. Да не зборуваме дека во една таква хипотетичка

¹⁶ *Ibid.*, стр. 67-8.

ситуација би ја слушале работата на срцето, а доколку имаме добар слух и внимателно се концентрираме, тогаш би го чуле дури и протокот на крвта низ крвните садови. Конечно, ангажирана би била и аудитивната перцепција на нашите коски, кои имаат способност да регистрираат ниски тонови фреквенции, кои увото инаку не може да ги регистрира. Во тој контекст, реномираниот британски музички критичар, теоретичар и музичар, Дејвид Топ (David Toop), на едно место вели:

Звукот доаѓа од секаде, непоканет. Мојот мозок го бара, го издвојува, ме тера да ја почувствувам неизмерноста на универзумот, дури и кога немам желба да гледам или да апсорбирам. Точно е, постојат чепови за уши, но тогаш ќе го слушам звукот на мојот оклоп.”¹⁷

Имајќи го сето претходно во вид, согледбата на Хјум дека “чувството не се однесува на ништо друго надвор од себеси и тоа секогаш е стварно”¹⁸, ставена во релација кон феноменот на фосфените (но и на аудитивните перцепции без реален звучен извор), е сè уште валидна. Имено, и во тој сооднос, осетот (или, според Хјум, чувството) е сè уште тука, тој е стварен и не се однесува на ништо друго надвор од себеси. Само што во случајот на фосфените, тој не мора да биде ни **инициран** надвор од себеси! Тој “тргнува” на патот кон својата **автореферентност** и **самодоволност**.

Ајде да видиме каде ќе не одведе тој пат! Се разбира, анализата на фосфените не доближува до феноменот на халуцинациите. Впрочем, еден дел од научно испитаните халуцинации се, всушност, соодветни на првиот вид фосфени (иницирани од континуирана сетилна депривација). Тоа се фосфени/халуцинации кои се јавуваат во темнина или кога очите се покриени со превез (кога не постојат визуелни или какви било други дразби), односно кога испитаникот во експериментите е подложен на едно континуирано липшување од визуелни дразби. При тоа, категоријата халуцинации не може да се исцрпи само преку нивното изедначување со првиот вид фосфени. Тие

¹⁷ David Toop, *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent’s Tail, London, 2001, p. 2.

¹⁸ Дејвид Хјум, “За мерилото на вкусот”, стр. 165.

опфаќаат еден многу поширок дијапазон визуелни перцепции. Според Роналд К. Сигел (Ronald K. Siegel) – истакнат американски психијатар, кој се занимава со истражување на халуцинациите и паранојата, но и со ефектите на дрогите врз човечкото поведение – халуцинациите, кратко кажано, претставуваат сетилни перцепции, кои најчесто погрешно се идентификуваат како лажни:

Иако дефиницијата на зборот (кој доаѓа од латинскиот *hallucinari*, што значи да сонуваш или да талкаш со умот) е далеку од прецизна, таа е во психијатријата широко прифатена: “лажна сетилна перцепција во отсуство на вистински надворешни стимуланси. Може да биде поттикната од емотивни и други фактори, како, на пример, дрога, алкохол и стрес. Може да се појави кај кое било од сетилата.”¹⁹

За разлика од фосфените иницирани од продолжена сетилна депривација (при што визуелните перцепции се јавуваат спонтано), халуцинациите можат да настапат (поточно, најчесто настапуваат) и кога сетилото за вид не е инхибирано. Во таквите случаи, визуелната перцепција е или збогатена со визии кои не произлегуваат од природната раздражливост на сетилото за вид или, пак, халуцинациите во голема мера или целосно ги засенуваат сетилните дразби иницирани од надворешни визуелни стимуланси. (Истото, се разбира, важи и за другите сетила.) Сигел наведува дека халуцинациите кои непокането го “збогатуваат” видното поле знаат честопати да се јават кај луѓе со хронични болести, возачи кои долго време управуваат со моторно возило без одмор, осамени истражувачи кои континуирано престојуваат во предели со т.н. бришпан простор (пустини, големи водени пространства...), изолирани ловци на Арктикот, луѓе кои страдаат од интрузивни главоболки итн.²⁰ Заедничката карактеристика на таквите халуцинации е тоа што тие најчесто не ги суспендираат целосно надворешно предизвиканите сетилни дразби, туку само го дразнат сетилото со дополнителни, внатрешно иницирани сензации. Што се однесува, пак, до халуцинациите кои најчесто целосно или во голема мера се надградуваат над

¹⁹ Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, стр. 59.

²⁰ *Ibid.*

природните, надворешно иницирани дразби, тие обично се јавуваат кога субјектите во експериментите на Сигел се подложуваат на контролирано дејство на психостимулативни супстанции (халуциногени дроги). Во такви услови, консеквентно на условите кои предизвикуваат појава на фосфени во состојба на континуирано лишување од визуелни дразби, отсуството на вистинска надворешна стимулација – која одговара на сетилото за вид – е супституирана со внатрешна стимулација (најчесто од халуциногени дроги). Затоа, токму анализата на влијанието на психостимулативните супстанции треба најсоодветно да ни ја појасни разликата помеѓу надворешно и внатрешно иницираните дразби:

Најголемиот број од истражувачите коишто се нафатиле да ги објаснат комплексните халуцинаторни слики, ги опишуваат сликите како резултат на возбудување на централниот нервен систем. Моро [Jacques Moreau] уште од 1845 година смета дека халуцинациите потекнуваат од церебрално возбудување што овозможува мислите и сеќавањата да се трансформираат во сетилни импресии. Поновите електро-психолошки истражувања потврдуваат дека халуцинациите се директно поврзани со состојбата на возбудување и дразнење во централниот нервен систем, заедно со функционалната дезорганизација на делот од мозокот што ги регулира надоаѓачките стимулации.²¹

Забележуваме дека возбудувањето на централниот нервен систем се посочува како клучно/централно при иницирањето “лажни” визуелни сензации кои потекнуваат од мислите и сеќавањата, а не од природното раздражување на сетилата; што би значело, од внатрешен (потсвесен), а не од надворешен извор на дразбата. Тоа возбудување, предизвикано од халуциногени дроги, Сигел темелно и опсежно го елаборира во најголемиот дел од неговиот труд посветен на халуцинациите. Без да навлегуваме во

²¹ *Ibid.*, стр. 64. cf. Мирко Ѓошевски, *Основи на теоријата на познанието*, стр. 302-3: “Се работи за процесите [кај осетите] кои започнуваат со дејството на надворешниот предмет (дразбата) врз рецепторните органи кои понатаму ја пренесуваат нервната возбуда до соодветната локација во централниот нервен систем – соодветниот центар во кората на големиот мозок, каде што се регистрира како соодветен осет и се одговара на соодветен начин.”

детални, сликовити описи на сензациите кои субјектите ги искусувале за време на тие експерименти, за сега е доволно да укажеме дека во дел од случаите, испитаниците перцепирале разни визуелни форми од геометриски и решеткаст тип, недогледливи спирални тунели, ротирачки правоаголници слики кои потсетувале на шаховски табли, разновидни слики кои се распрснуваат од центарот кон периферијата, црно-бели точки во периферијата на визуелното поле итн.²²

Меѓутоа, за потребите на овој труд, побитни ни се халуцинациите кои биле забележани, а вклучувале слики од **мислите** и **сеќавањата** на субјектите во експериментите. Значи, станува збор за оние халуцинации кои не биле ограничени стриктно на визуелни сензации од формален вид, туку претставувале перцепции кои вклучувале своевидна фабула, приказна, значење. Тоа се халуцинации со **содржина**, извлечени (истргнати) од сеќавањата и мислите (честопати и од потсвеста) на испитаниците. Тоа се случува, бидејќи:

Одредени психоаналитичари сметаат дека [мемориските флеш бекови и присилните реминисценции кај халуцинациите] се резултат на генералната регресија на примитивното или детско размислување, заедно со појавата на потиснати информации или сеќавања. Студентите на психоделични феномени изјавија дека халуциногените ослободуваат информации и мемории кои во нормални услови се потиснати.²³

²² Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, стр. 59-64.

²³ *Ibid.*, стр. 64-5. За ослободувањето информации и мемории со посредство на халуциногени дроги, интересен и индикативен е примерот од играниот филм *Скалилајџа на Џејкоб (Jacob's Ladder: 1990)*, работен според вистински случки од времето на војната во Виетнам. Главниот лик во филмот, Џејкоб Сингер (Jacob Singer), ветеран од војната, доживува трауматични халуцинации. Сиџето на поголемиот дел од филмот се состои од очајни обиди на Сингер да изнајде задоволувачки одговор на прашањето зошто искусува толку вознемирувачки халуцинации. На крајот на филмот, кога на Сингер ќе му пристапи еден научник-хемичар, конечно се разоткрива изворот на неговите халуцинации. Хемичарот му соопштува на Сингер дека пред започнувањето на војната во Виетнам тој бил ангажиран од Владата на САД да синтетизира еден специфичен вид халуциногена дрога, која би ги разбудила примордијалните човекови нагони на насилство меѓу американските војници. Дрогата која

Потенцијалниот, мошне убедлив одговор на прашањето зошто тие информации и сеќавања се потиснати и треба да се враќаат преку флеш бекови и присилни реминисценции, ни го дава соработникот на Сигел, американскиот психијатар Луис Вест [Louis West], кој

ја истакна хипотезата дека нормалните мемории се потиснати од механизам којшто дејствува како порта до текот на информациите од надворешноста. Внесувањето на нови информации го инхибира појавувањето и свесноста за претходни перцепции и обработени информации. Ако внесувањето на информациите се намали или е нарушено, додека свесноста останува, таквите перцепции се ослободуваат и може да бидат динамично организирани и искусени како халуцинации, сонови или фантазии.²⁴

Тука добро ќе дојде една кратка дигресија. Во играниот филм *Сѝомен* (*Memento*: 2000), режисерот и сценарист Кристофер Нолан (Christopher Nolan) ни го претставува ликот на Ленард Шелби (Leonard Shelby), кој страда од антероградна амнезија, односно од еден специфичен психички дефект кој него го инхибира од можноста за складирање нови сеќавања. Шелби се здобил со болеста непосредно по траумата, предизвикана од убиството на неговата сопруга. (Значи, слично како и халуцинациите кои честопати се јавуваат при состојба на стрес, со таа разлика што во случајот на антероградната амнезија, последиците од траумата остануваат трајни, додека

хемичарот ја создал имала за цел да предизвика токму “мемориски флеш-бекови” и “присилни реминисценции”, за кои говори Сигел во наведениот цитат, само што во овој случај, таа дрога била наменета да ја разбуди сверската страна во човековото колективно несвесно. Четата на Сингер била избрана како експериментална за првата масовна примена на дрогата. Резултатите биле **повеќе** од задоволувачки за американските наредбодавци. Дрогираните маринци покажале далеку поголем нагон за војување и убивање, отколку другите војници кои не биле подложени на дејство на дрогата. Со таа разлика што, кога при една битка тие извојувале победа над непријателот, немајќи веќе против кого да се борат, почнале да се убиваат меѓусебно! Оттаму, халуцинациите кои Сингер ги искусувал по војната претставуваат, всушност, мемориски флеш-бекови од времето кога бил подложен на дејството на кобната дрога, која имала за цел да предизвика присилна реминисценција на потсвесниот свер во него.

²⁴ Цитирано според Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, стр. 65.

халуцинациите, колку и да се долги, по одредено време исчезнуваат.) Сите сеќавања на Шелби по трагичниот настан остануваат неповратно заборавени и загубени кратко по нивното искусување, доколку претходно не бидат некако (писмено, визуелно или аудитивно) забележани. Оттаму, проблемот на главниот лик може да се претпостави. Новите сеќавања се губат бргу и неповратно, и тие ја немаат потребната кохерентност (која би се преточила во искуство), врз која животот би продолжил во некаква нова, рехабилитирачка и смисловна насока. Новите сеќавања не можат да ја дадат потребната основа за градење на сепството, зашто сепството не може нив да ги впрегне во процеси (нема ниту услови, ниту време) кои на нив би им дале животна смисла. – Сепството забележува само неповрзани, некохерентни и бесмислени настани. Единствената несомнена сигурност врз основа на која животот на Шелби вреди да продолжи да се живее е сигурноста на предтрауматската меморија: таа останува нечепната. Затоа, не можејќи да го продолжи својот живот врз основа на нови искуства, единственото што на Шелби му преостанува е живеењето да го ориентира околу она искуство кое останало “забетонирано” во неговата меморија: имено, сеќавањата до убиството на неговата сопруга, кога животот за него застанал.

Затоа, на еден чуден начин, хипотетичкиот проблем на измислениот филмски лик Ленард Шелби истовремено претставува решение за професионалниот ангажман на психијатрот Луис Вест. Антероградната амнезија од која страда Шелби е, всушност, клучот кој го бара Вест за зачувување на “нормалните мемории”. Имено, според Вест, неможноста за измолкнување од секојдневното бомбардирање со нови информации (особено во современата ера на развиени информатички технологии) се претставува како сериозна пречка за испливување на потиснатото сепство. Вест со право смета дека презаситеноста со нови искуства го оневозможува толку потребното остветување за минатите перцепции и обработени информации, кои, пак, со тек на време го изградиле карактерот и личноста на човекот. Оттаму, логично е и неговото решение. – Доколку е можно, привремено да се суспендира внесувањето на нови информации, за да може да дојде до израз

(низ халуцинации, сонови или фантазии) искуството на инхибираната (пот)свест.

Од тој аспект гледано, хендикепот на Шелби претставува “совршено” решение за Вест. Шелби е “имун” на нови искуства; затоа, тој останува сам, со своето непоматено сепство, од времето пред траумата. Меѓутоа, за нештата да не бидат толку еднозначни, во случајот на Шелби, стапицата се наоѓа во расплетот на филмот. На крајот на филмот дознаваме дека одмаздољубивиот Шелби веќе успеал да го најде убиецот на својата сопруга и да го убие, само што (погодувате?) набргу заборавил на сето тоа и повторно продолжил да го бара. Продолжувајќи да се сомнева во друг, недолжен човек, тој на крајот го убива и него!

Гледајќи низ психијатрискиот ракурс на Сигел и Вест, филмот *Сѝомен* не предупредува на опасностите на постмодерниот свет, во кој поединецот е изгубен доколку се води исклучиво според агендата и теророт на новите сеќавања. *Сѝомен* претставува маестрално портретирање на егзистенцијалниот дефетизам во еден свет во кој на сила е принципот на арбитрарноста на сеќавањата и искуствата: одлично фундирана критика на постмодерната произволност на меморијата во процесите на градење децентрирани и, со самото тоа, слаби и ранливи сепства. Таквите сепства, неспособни или неволни да градат кохерентни, стабилни искуства, целосно се губат себеси во какофонијата од лабилни, брзо испарувачки и некохерентни нови, надоаѓачки сеќавања. Таквите сепства стануваат идеални субјекти на неолибералниот капиталистички терор: кај нив критицизмот и проблематизирањето доаѓаат и си одат, пропорционално со незапирливиот проток на сликите и звуците на екранот или мониторот. Доколку човек, во еден таков свет, сака да воспостави некаква смисла раководејќи се според старите, фундирачки искуства, тој неминовно се соочува со неуспех. Неуспехот на Шелби, во конкретниот случај, се состои во

тоа што неговите трауматични стари искуства се целосно оневозможени да изнајдат задоволителна разрешница во постмодерниот свет.²⁵

Но, да се вратиме на главната тема и да резимираме: Вест разбирливо стравува од хегемонијата на новите искуства и информации над “нормалните мемории”, кои, пак, се исклучително битни за грижата кон сепството. Велам разбирливо е, зашто повеќето од нас денес се вистински изложени на незапирливиот наплив и презаситеност со нови, најчесто непотребни информации, кои го “задушнуваат” сепството (оттаму хегемонијата). Меѓутоа, доколку соодносот го свртиме наопаку, односно доколку сепството го оставиме апсолутно имуно на нови искуства (како кај Шелби), доаѓаме до своевиден “тоталитаризам” на потиснатата меморија на сепството над новите искуства. Имено, незавидната состојба на Шелби не му дава друг избор освен да живее ексклузивно под диктат на минатото: тоа воспоставува целосна контрола врз неговиот живот. – Искуствата од сегашноста не можат трајно да влијаат врз него (тие се губат; не се ни фрагменти), а за нивна хегемонија не може да стане ни збор. Оттаму, неговата психичка диспозиција, екранизирана во филмот *Сиомен*, на брутален начин ни укажува дека сепството кое е “апсолутно неконтаминирано” од нови информации знае да остане вклетено на ресантимански начин во минатото. Тој Ничеански ресантиман не мора да биде прикажан толку погубно, како во наведениот филмски третман на темата, за да увидиме дека тоталитаризмот на потиснатата меморија, доведен до своите граници, знае да биде исто толку штетен (ако не и повеќе), колку и хегемонијата на новите искуства и информации.

Ќе речете дека одиме од крајност во крајност. Можеби, но тоа е направено, пред сè, од методолошки причини. Претходниот дискурс има за цел да ги претстави крајностите како непожелни состојби на свеста и, истовремено, да отвори простор за она што би можеле да го сметаме за

²⁵ cf. Bennett Kravitz, “The Culture of Disease and The Dis-ease of Culture: Re-membering the Body in *Fight Club* and *Memento*”, in <http://pcasacas.org/SiPC/21.1/26.3/The%20Culture%20of%20Disease%20and%20The%20Dis-ease%20of%20Culture%20-%20Re-memb.pdf>, 2004.

посакувано – халуцинаторните состојби на свеста, кои, за разлика од филмското толкување на антероградната амнезија, можат да бидат и се реверзибилни.

Бидејќи Вест и Сигел ниту говорат, ниту се застапуваат за целосна, неповратна регресија во подрачјето на потсвеста, компромисното решение треба да го бараме во дозирани реминисценции од минатото или во парцијални мемориски флеш бекови. А тоа подразбира, како што веќе беше навестено, доаѓање до халуцинаторни состојби на свеста кај субјектите. Сето тоа значи дека халуцинациите предизвикани од халуциногени и/или психостимулативни супстанции можат да дејствуваат како своевиден ослободувач/катализатор не само на меморијата, туку и на перцепцијата, која во нормални услови е инхибирана и диригирана од постојаното внесување (денес би рекле бомбардирање со) нови информации.

На слични стојалишта како Вест и Сигел, се и британските академски психијатри/психотерапевти Рони Сандисон (Ronnie Sandison) и Бен Сеса (Ben Sessa). Засновајќи ги своите ставови врз долгогодишното психијатриско искуство со пациенти, тие, исто така, го споделуваат мислењето дека обелоденувањето на потиснатата меморија и на минатите сеќавања се исклучително битни за успешно лекување на пациентите. Сандисон и Сеса особено потенцираат дека халуциногената супстанција ЛСД (LSD: lysergic acid diethylamide) може да влијае исклучително “просветлувачки” кога психијатарот се обидува да ги разоткрие скриените сеќавања на пациентот, кои, пак, се покажало дека имаат особено позитивно влијание врз медицинскиот третман на психичките растројства од различен вид. Впрочем, халуцинациите иницирани од ЛСД не претставуваат само слики/претстави на фантазијата, туку и прозорец кон потиснатата меморија на личноста.²⁶

Штом халуцинациите (според Вест, тука влегуваат и сонштата и фантазиите) се носители на “претходните перцепции и обработени информации”, кои се сметаат за исклучително битни во процесите на

²⁶ Види во документарниот филм *Дали алкохолот е поопасен од екстази? (Is Alcohol Worse than Ecstasy?: 2008)*.

оформувањето, негувањето и развивањето на сепството (според Вест, свесноста), тогаш грижата за халуцинааторните состојби на свеста станува битен и инхерентен дел од таа заложба за враќање кон сепството. Имено, доколку халуцинациите навистина имаат потенцијал да не ослободуваат од современата информациска (пре)заситеност која само не полни со податоци, истовремено празнејќи ја свесноста за она што нас не конституира како поединци, тогаш **халуцинациите треба да ги негуваме!**

Но, не треба да ги негуваме само заради тоа. Во дефиницијата на естетиката, нејзиниот “кум” Баумгартен, го вели следново (да се потсетиме):

уште грчките философи и светите отци секогаш внимателно ја нагласуваа разликата помеѓу *αλοθητα* и *νοητα* (“естетското” и “ноетското”); притоа, доволно е јасно дека естетското кај нив не е изедначено само со сетилното спознавање, бидејќи и она што е осознаено во отсуство на сетилата (значи *φαντασμιαιне*, [курзивот е мој – В.Н.]) е почестено со ова име.²⁷

Значи, дури и според крстителот на естетиката – претставникот на непоколебливиот, “секогаш точен” и “апсолутно доследен” филозофски рационализам – фантазиите несомнено и недвосмислено влегуваат во доменот на естетското. Фантазмагоричните состојби на свеста кои се доживуваат кога сетилата остануваат неангажирани, Лајбниц-Волфовиот “систем на логиката” ги сместува во подрачјето на естетското! Триумфот на естетиката (во поширока смисла на зборот) тука се состои во тоа што таквата “пореметена” свест се претставува како легитимна естетичка проблематика, дури и од неприкосновениот арбитер на познанието – разумот.

Од друга страна, пак, доколку се вратиме поконкретно кон прашањата за просветлувачкото и ослободувачкото влијание на халуцинациите врз сепството, треба да признаеме дека таквото разбирање на соодносот е сè уште мошне проблематично, особено доколку се има предвид громорниот пример со присилните реминисценции наменети за буђење на сверското во нас, прикажани во филмот *Скалилајџа на Џејкоб* (да потсетиме, филмот е

²⁷ Александер Готлиб Баумгартен, *Филозофски медијации за некои аспекти на ноетското дело*, стр. 92.

снимен според вистинити настани). Она што следува треба да го депроблематизира тој сооднос.

1.3 Откривање на потенцијалниот киборг во нас!

Како да ги препознаеме халуцинациите како наш “искрен пријател” и, на тој начин, да се обидеме да ги ослободиме од занданите на табуто со кои денес се обвиткани? Конструктивниот, позитивен одговор на тоа прашање ќе треба да не натера да прифатиме дека халуцинациите и потенцијалните состојби на свеста, предизвикани од психостимулативни супстанции, навистина го претставуваат (или, барем, би можеле да го претставуваат во една привремена состојба) сепството, чии минати и потенцијални перцепции биле потиснати од информациската (пре)заситеност со која секојдневно се соочуваме. Еве една можност/обид за избегнување на хегемонијата на информациската наезда:

Дрогата е многу директно и многу познато средство за преобликување на човечките перцепции и човечкото однесување. Еднаш штом ќе го изврши своето влијание врз измената на комуникацијата во мозокот, таа продолжува да дејствува така што го менува начинот на нашето набљудување и однесување, не само на индивидуално ниво, туку и на ниво на култура, популација, збир на мозоци кои прифаќаат, обработуваат и складираат информации.²⁸

Тоа е видувањето на киберфеминистката, анархистка и теоретичарка на дрогите, Седи Плент (Sadie Plant), нудејќи еден вовед кон односот помеѓу халуцинациите предизвикани од дроги и “нормалната” перцепција; однос кој не предизвикува толку голем јаз помеѓу двата опозита, на каков што не има навикнато табуто со кое е опкружен феноменот на дрогите. Во наведениот цитат, Плент го следи текот на мислата на Сигел и Вест, кога вели дека дрогата дејствува “така што го менува начинот на нашето набљудување и

²⁸ Седи Плент, “Информациската војна во времето на опасни супстанции (Предавање на Институтот Public Netbase Media-Space, 1998 година)”, во *Маргина: за различности и инјекции*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 186.

однесување”. Се разбира, многу е битно да се проследи на каков начин се менува тоа набљудување и однесување, инаку се соочуваме со опасноста да бидеме непродуктивно амбивалентни во третманот на халуцинациите и потенцијалните состојби на свеста, иницирани од употребата на дроги. Сајмон Рејнолдс (Simon Reynolds), британски новинар и музички критичар, коментирајќи ги ставовите на Плент, забележува:

Работата е очигледна: дрогите не би дејствувале кога мозокот не би бил полн со рецептори предодредени да бидат активирани со тие електро-хемики дразби. Хемијата на човечкиот мозок е таква што тој нема она што би се нарекло “трезвеност”; самата свест е секогаш променливо ткиво на различни дрогирани состојби. “Постојат најразлични видови активности кои не се под влијание на дроги, а кои очигледно ја менуваат таа неврохемиска рамнотежа – секс, телесни вежби, храна”, забележува Плент.²⁹

Ова е многу охрабрувачка теза/согледба за нашава тема. Доколку мозокот навистина ретко кога, или речиси никогаш не е трезвен, во контекстот во кој сме навикнати да го определуваме значењето на зборот “трезвеност” (значи, пред сè, како функционалност и рационалност), тогаш односот помеѓу свеста и халуцинациите (кои наводно ја инхибираат свеста) не мора да биде нужно непријателски и тие не мора да претставуваат два опозита на т.н. автентична перцепција. Еве зошто:

Да го земеме, на пример, никотинот: тој толку верно имитира одреден невротрансмитер, што мозокот не може да направи разлика помеѓу невротрансмитерот којшто е веќе присутен и никотинот што му го додава пушачот. Морфиумот, исто така, се врзува со рецепторите за опијати коишто веќе се наоѓаат во мозокот, а кои се конфигурирани за да им одговараат на ендорфините, природните средства за ублажување на болка. Дрогите се супстанции способни да се провлечат низ хемиските филтри во мозокот, избегнувајќи ги неговите механизми на проверка и со тоа да влезат во нашиот систем инкогнито, замаскирани во веќе постојните хемикалии. Всушност, тие

²⁹ Сајмон Рејнолдс, “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, во *Маргина: за различности и индиференции*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 178-9.

успеваат да го залажат телото така што тоа мисли дека си има работа со веќе постојните, познати хемикалии.³⁰

Плент всушност, ја пласира тезата дека мозокот е предодреден да биде стимулиран, на еден или на друг начин. Таа забележува дека “природните” нешта кои ни предизвикуваат задоволство (секс, телесни вежби, храна...) и кои, истовремено, ја менуваат нашата неврохемиска рамнотежа, всушност, кај нас создаваат сензации слични (но, сепак ублажени) на оние кои ги предизвикуваат различните видови психостимулативни дроги. Дрогите само ги интензивираат таквите сензации и овозможуваат мозокот да ги реализира своите неоткриени потенцијали, кои при нормални услови би останале несоодветно (недоволно) мобилизирани. Што би се рекло, тие му нудат на сепството да се соочи со една реалност, која не би можела да биде искусена до тој степен во нормални услови. Впрочем, “работата е во тоа дека трансценденталната реалност не е ‘таму надвор’, туку дека е длабоко во вмреженоста на самиот мозок.”³¹

Со други зборови, реалноста не ја подразбира и не се исцрпува само низ стварноста, односно низ онаа амбивалентна конструкција која сме навикнати да ја идентификуваме со синтагмата “стварност на секојдневието”, или “стварност на надворешниот свет”, или “искуствена стварност”. Таа, меѓу другото, ја опфаќа и нереализираната предореденост на мозочните рецептори и потенцијалните состојби на свеста, кои при нормални услови немаат можности да се ефектуираат во стварност. Значи, дрогите, ни помалку ни повеќе, овозможуваат состојби кои свеста е предодредена да ги искусити (но, кои во “нормални” услови не може да ги искусити); тие, во никој случај, не предизвикуваат менување на свеста, небаре таа може да се размени или да се престори во поинаква свест. – Дрогите само ѝ овозможуваат на **реалноста која сè уште не е да стане стварност која е**. Зашто, стварноста е и во внатрешниот свет, а не само во “сувереноста”, “неприкосновеноста” и “непорекливоста” на надворешниот.

³⁰ Седи Плент, “Информационската војна во времето на опасни супстанции”, стр. 186.

³¹ Сајмон Рејнолдс, “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, стр. 179.

Досегашното иследување на халуцинациите и на потенцијалните состојби на свеста требаше да покаже дека психостимулативните и халуциногените дроги можат да ги помагаат тие состојби. Се разбира, таквите потиснати, потенцијални состојби на свеста не се исцрпуваат само низ примерите кога човек е под влијание на супстанции кои ја обелоденуваат неговата примордијална агресивност, како во филмот *Скалилаџа на Џејкоб*. Напротив, тоа треба да се смета за доказ повеќе дека, штом еден потиснат аспект на личноста може да биде реактуелизиран, тогаш тоа може да се случи и со останатата потсвест. Сè што треба да се стори е да се изнајде соодветен медиум за тие останати аспекти да излезат на виделина. За сега, во ова потпоглавје ќе се осврнеме уште само на еден пример, кој посочува дека психостимулативните супстанции придонесуваат кон реактуелизирање на останатите вродени човечки капацитети. Во следното потпоглавје, пак, поопширно ќе стане збор за оние примери кои се од посуштествено и непосредно значење за нашата главна тема. Еве што вели Плент во тој контекст:

Сигурна сум дека на сите им се познати приказните за пилотите на авионите-ловци на Американското воено воздухопловство, на кои им биле вбригувани амфетамини пред полетување, а барбитурати при слетување (буквално, “подигнувачи” и “спуштачи”), средства за подигање и спуштање на расположението во текот на летот со авионите. Како што пилотот на ловецот сè повеќе и повеќе станува интегриран во механизмите на воздухопловот, така и можноста за интеграција со дрогите станува сè поверојатна и порашпирена.³²

Овој пример не само што илустрира дека одредени видови дроги ја прилагодуваат (изоструваат, интензивираат или замаглуваат, забавуваат) перцепцијата на стварноста, кога тоа го наложуваат некои невообичаени животни услови; не само што дрогите можат да предизвикаат разоткривање на неоткриени, потенцијални состојби на свеста, кои инаку не би биле пристапни; туку тие дури можат да се разгледуваат од аспект на технолошки импланти, штом се употребуваат речиси како киборшки додатоци (слични на

³² Седи Плент, “Информациската војна во времето на опасни супстанции”, стр. 190.

софтверските апликации) за попрецизно управување со авионите-ловци. Оттаму, дрогите можат да се разгледуваат како еден специфичен вид технологија:

Се чини дека дрогата можеме да ја сметаме не само како технологија, туку и како посебно напредна технологија, сосема буквално, како висока технологија. Бидејќи денес сме сведоци не само на исчекорот од хардверот кон софтверот, туку и сè повеќе од професиите за софтвер кон професиите за ветвер (wetware), можеме да увидиме дека дрогите отсекогаш биле облик на технологија за ветвер на молекуларно ниво, буквално управувајќи со мозокот однатре. Тоа е напредна биотехнологија која се користела со илјадници години. Во многу технолошки откритија до кои се дошло низ историјата на технологијата, движејќи се од прашањата на хардверот кон софтверот и ветверот, дрогите отсекогаш биле на чело на тие случувања.³³

Доведувањето на дрогите во релација со ветверот е веројатно крајната последица кога се говори за нивниот однос кон (пот)свеста и сепството. Всушност, Плент ја пласира тезата дека дрогите кон мозокот се однесуваат пропорционално како софтверот кон хардверот, доколку се користиме со информатички жаргон. Имено, доколку хардверот го сметаме за константа, со ограничени можности за трансформации (прилагодувања според барањата на корисникот), а софтверот е факторот кон кој секогаш се вртиме за да бидат задоволени нашите потреби; тогаш односот мозок/дрога е сличен. Мозокот е константата со која сме се родиле (аналогно на хардверот), а местото на софтверот го зазема дрогата. Таа служи како своевиден софтверски додаток на свеста – ветвер (што би значело влажен имплант, во буквален превод од англиски јазик). Но, што е ветверот, доколку сакаме да бидеме поконкретни? Руди Ракер (Rudy Rucker), американски математичар, компјутерски научник и автор на научно-фантастичната *Веп (Ware)* тетралогичка: *Софтвер, Ветвер, Фривер, Реалвер (Software, Wetware, Freeware, Realware)*, инаку пра-пра-пра-внук на Г. В. Ф. Хегел, за ветверот го забележува следново:

³³ *Ibid.*, стр. 188.

Да го замислиме живиот организам како компјутерска графика, произведена од некој програм. Или да замислиме дабово дрво претставено како излезна информација на еден програм, содржан во внатрешноста на желадот. Генетската содржина е во ДНК молекулата. Наместо неа да ја наречеме ‘софтвер’, според аналогијата на компјутерскиот програм, ние ја именуваме како ‘ветвер’, бидејќи се наоѓа во биолошката ќелија, каде сè е влажно. Нашиот софтвер е апстрактната информациска шема во генетскиот код, а нашиот ветвер е физичката ДНК во клетките. Сперматозоидот е ветвер со опашка, но тој е бескорисен без ветверот на јајце клетката. Оплоденото семе претставува самостоен ветвер. [...] Сепак, ветверот на телото претставува нешто повеќе од неговата ДНК. Автокатализирачкиот систем на биохемикалиите во секоја клетка е еден вид ветвер. Распоредот на клетките во телото, вклучително и особено важните превирања на невроните во кората на мозокот, претставува, исто така, своевиден ветвер на повисоко ниво.³⁴

Доколку ја имаме во вид ваквата претстава за ветверот, според која, тој ја претставува “физичката ДНК во клетките на генетскиот код”, но и “автокатализирачкиот систем на биохемикалиите во секоја клетка”, како и “превирањата на невроните во кората на мозокот”, тогаш доаѓаме до една претстава за ветверот како за “механизам”, кој е длабоко зависен, но и мобилизиран врз потребата од стимулации: како нормални, така и вештачки индуцирани. Впрочем, термините “автокатализација” и “превирања” упатуваат на состојби, без кои мозокот не може нормално да функционира. Оттаму, доколку другите ги сметаме за своевидни “софтверски апликации” (ветвер за мозокот) кои ги интензивираат тие превирања и (авто)катализации и кои, на тој начин, влегуваат во непосредна врска со мозокот на човекот (но и со органската структура на неговото тело), тогаш нив можеме да ги сметаме за главни причинители на она што би можело да се подразбира под процесот “**станување киборг**”. Што би рекла Плент:

³⁴ Rudy Rucker, “What is Wetware?”, in <http://www.rudyrucker.com/blog/2007/08/25/what-is-wetware/>, 2007. cf. Geert Lovink, “Hardware, Software, Wetware”, in <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9606/msg00026.html>, 1996.

Дрогите се совршен пример за суптилна протеза, тие работат на внатрешно вмрежување на телата на начин кој традиционалниот поим *сѝанување киборџ* со помош на додавање роботски додатоци го прави застарен и архаичен. И сигурна сум дека ќе дојдеме до точка кога самите дроги ќе изгледаат многу несмасни и валкани – во таа смисла ќе бидат непрецизни – во споредба со идните облици за подигнување на расположението.³⁵

Да резимираме, се работи за тоа дека станувањето киборг **не** претставува феномен кој е врзан ексклузивно за ерата на развиената технологија, како што ни сугерира светот на научната фантастика, но и сферата на науката.³⁶ Доколку се согласиме дека дрогите кон свеста функционираат суштински на ист начин како и протетичките додатоци кои ги надоместуваат загубените физички функции на човекот (на пример, пејсмејкерот на срцето, забните протези или вештачките екстремитети), тогаш доаѓаме до заклучокот дека станувањето киборг се има случувано од дамнини, а не само денес, кога наводно “созреале” технолошките услови за тоа. Со таа разлика што “дамнешната” претстава за киборгот е многу позасегната со ширење на потенцијалните капацитети на свеста, отколку со додавањето роботски додатоци, кои ги заменуваат изгубените или оштетените физички и биолошки функции на организмот. Таа е многу повеќе свртена кон непознатото внатре, отколку кон евидентното надвор. – Киборг е неоткриениот човек во нас.

³⁵ Цитирано според Сајмон Рејнолдс, “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, стр. 177.

³⁶ Имено, терминот “киборг” (“cyborg”) првпат бил скован 1960 година, од страна на научниците Манфред Клинес (Manfred E. Clynes) и Нејтан Клајн (Nathan S. Kline). Тие имале идеја за создавање авторегулирачки астронаути, кои би биле така хибридизирани со технолошки импланти (кои, пак, би функционирале како своевиден бајпас за основните човекови биолошки функции), што патувањето и истражувањето на вселената би станало многу полесно и поефикасно. За повеќе информации, види: Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline, “Cyborgs and Space”, in <http://www.scribd.com/doc/2962194/Cyborgs-and-Space-Clynes-Kline?autodown=pdf> (reprint, 1960).

1.4 Екскурс: реалноста на свеста vs. стварноста на надворешниот свет

Францускиот филозоф-феноменолог Морис Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty), на едно место во својата *Феноменологија на ѓерцепцијата* (*Phénoménologie de la Perception*) забележува дека практичните начини на дејствување на она што тој го нарекува “тело-субјект”³⁷ се нераскинливо поврзани со истиот перцепирачки тело-субјект, бидејќи не постои практична ситуација во која Перцепцијата би била изолирана од некаков вид акција. Според него, не постои јасна дистинкција помеѓу актот на перцепирањето и перцепираниот објект. Со други зборови, не постои Перцепција *per se* (според традицијата на емпиризмот), која би била истргната од стварноста, која би била надвор од секојдневната активност, која би ѓ претходела на стварноста. Перцепцијата секогаш **е** низ дејствувањето во и живеењето на стварноста, бидејќи поврзаноста помеѓу перцепцијата и акцијата не може да се гледа поинаку, освен како **интерпенетрација**. Затоа, она што кај Мерло-Понти во тој контекст е најбитно да се потенцира е дека перцепцијата никогаш не претставува пасивен и изолиран феномен, при што нашите осети би биле само неми рецептори на надворешните дразби. Напротив, неговата замисла за **креативна перцепција** подразбира многу пооргански третман на феноменот на перцепцијата. Она што ние гледаме или забележуваме не го претставува “објективниот свет”, туку е условено од разновидни фактори кои

³⁷ За Мерло-Понти, телото не претставува само пасивен, слеп објект кој душата суверено и автономно го насочува, според рационалистичката (картезијанска) смисла на зборот, ниту само објект за научно истражување, туку многу повеќе постојана состојба на искусување на животот и конституент на перцептивната отвореност кон светот. Картезијанската егзистенцијалистичко-спиритуална детерминираност кај Мерло-Понти е заменета со повеќезначност која секое конкретно тело (*le corps propre*) неизбежно ја содржи во себе како единствена егзистенцијалистичка константа. Во таа смисла, на едно место тој вели: “Бидејќи имам раце, нозе, тело, јас имам намери кои не зависат од моите одлуки и кои влијаат на моето опкружување на начини кои, исто така, не зависат од мене.” (Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962, p. 440.)

предизвикуваат односот помеѓу перцепирачкиот субјект и перцепираниот објект да не биде исклучувачки, туку надополнувачки.³⁸ Всушност, за Мерло-Понти односот меѓу нив е толку заемно импрегниран, што на едно место тој, со помалку мистичен тон, забележува: “внатре и надвор се неразделни. Светот е целосно внатре, а јас сум целосно надвор.”³⁹ Штом неразделивоста на внатрешното и надворешното е толку нагласена, тогаш истражувањето на перцепираното неизбежно завршува со откривање на перцепирачкиот субјект: “телото ќе ги привлече кон себе интенционалните нишки кои го поврзуваат со опкружувањето и конечно ќе го открие перцепирачкиот субјект како перцепиран свет.”⁴⁰ Значи, според феноменолошката елаборација на Мерло-Понти, помеѓу внатрешната свест **за нештата** и надворешната стварност **на нештата** постојат толку комплексни преплетувања (симбиоза) и меѓусебни влијанија, што е невозможно за нив да се воспостави претстава или да се претпостави идеализирана состојба која би била исчистена од меѓусебните влијанија.

Според тоа, доколку се согласиме дека во стварноста не можеме да се ориентираме доколку Перцепцијата не ја идентификуваме како креативна, односно доколку не дозволиме една органска релација помеѓу неа и нашата перцепција за неа, тогаш не сме далеку од тврдењето дека перцепциите на халуцинациите и потенцијалните состојби на свеста (кои резултираат од нив),

³⁸ Најсоодветен пример за уметничко-метафорична артикулација на феноменот на креативната перцепција несомнено претставува творештвото на холандскиот графичар Мауриц Корнелис Ешер (M.C. Escher, 1898-1972). Лајтмотивите во неговите графики изобилуваат со логички и физички невозможни конструкции, оптички илузии и обиди за претставување на бесконечноста. Тоа се луцидни (честопати и ингениозни) тестаменти за естетско видување на креативната перцепција, според која, стварноста не е ентитет по себе и за себе (објективна и/или универзална), туку најмногу зависи од начинот на кој таа влегува во интерпенетрација со субјектот кој ја перцепира и живее. Види: Bruno Ernst, *The Magic Mirror of M.C. Escher*, Taschen, Köln, 2007.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 407.

⁴⁰ *Ibid.* cf. Jack Reynolds, “Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)”, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*, retrieved from <http://www.iep.utm.edu/merleau/>, 2005.

всушност, ја “негуваат” реалноста, односно стварноста која *сé-уште-не-е*. Се чини повторно треба да се забележи колку прашањето на реалноста е битно во нашиов контекст. (Впрочем, тоа прашање ќе се провлекува низ целиот труд.) Имено, под реалност секако не се мисли само на стварноста, перцепирана од нормалната, “трезвена” состојба на свеста, туку (како што проследивме) на потенцијалните **стварности**, кои го мобилизираат дијапазонот на недопрените состојби на свеста. Затоа, кога говориме за стварноста која се искусува и живее во состојба на “трезвеност”, треба да имаме во вид дека таа сочинува само еден мал дел од реалноста. А бидејќи реалноста на халуцинациите и на потенцијалните состојби на свеста не ни е секогаш дадена “на увид”, како што е тоа случај со “трезвената”, т.н. колективна халуцинација на секојдневната консензуална стварност, можностите за допирање до неа се усложнети. Имено, допирањето до неа претпоставува најпрво волја за трансцендирање на секојдневието, а дури потоа подготвеност, знаење и вештина за впуштање во широкиот дијапазон можни стварности. Оттаму, впечаток е дека најтешкиот предизвик во обидите да се претстави ширењето на свеста како прашање на грижа кон **плуралноста** на реалноста (наместо нејзината наводна сингуларност), се состои најпрво во уверувањето, а потоа и во трансцендирањето на колективната халуцинација на секојдневната консензуална стварност. Но зошто е тоа така?

На едно место, во неговите белешки од истражувањето на халуцинациите, Сигел вели: “Сите вакви [халуцинации] се, сепак, неопходно субјективни. Кога некој има халуцинации, тоа го доживува сам, во приватноста на сопствениот ум.”⁴¹ Имено, доколку халуцинациите предизвикани од дрогите влијаат на свеста на начините кои беа погоре опишани, тогаш не постои начин масовно да се контролира нешто кое во својата суштина е субјективно, индивидуално, секогаш различно од конкретниот субјект кој ги искусува, од условите во кои тоа се случува итн.

⁴¹ Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, стр. 59.

Со други зборови, не може да се стандардизира и нормативизира нешто толку интимно, како што се халуцинациите. Токму заради тоа, станува евидентно дека стварноста која се искусува во “приватноста на сопствениот ум” (т.н. **стварност навнатре**) тешко коегзистира со колективната халуцинација на консензуалната стварност, која, пак, е многу позасегната со посакуваната доминација на надворешно иницираното искуството (т.н. **стварност нанадвор**).

Затоа, токму заради “просветлувачкиот” потенцијал кои некои дроги го нудат, постои и глобалниот систем на контрола врз нив, кој е имплементиран примарно заради одржување на современиот глобален неолибералистички пазарен систем, кој не може да се одржи себеси доколку е “импрегниран” со мозоци кои би биле слободни, туку со оние кои ќе се послушни.⁴² Тој систем не може да опстои доколку колективната свест стане разуздана (односно, доколку се деколективизира), во насоки кои не би биле нормализирачки, туку проблематизирачки. Оттаму, единствените дроги кои денес во глобалното општество “минуваат” се оние кои придонесуваат кон состојбата на масовно индуциран конзумеризам, со крајна цел – културен и аксиолошки егалитаризам. Во тој контекст, Плент мошне лупидно забележува: “Секоја стока денес настојува да биде што е можно поблиску до

⁴² Поопширно за стратегијата на глобалната контрола над дрогите, види: Седи Плент, “Информационската војна во времето на опасни супстанции”, стр. 197-202. Во контекст на тоа, во документарниот филм *Дали алкохолот е поопасен од екстази?*, британскиот професор по психофармакологија, Дејвид Нат (David Nutt), забележува дека доколку алкохолот беше пуштен на пазарот денес, тој сигурно ќе беше забранет (*Is Alcohol Worse than Ecstasy?*: 2008). Но, тој сепак, не е забранет од повеќе причини: зашто успешно ја изнајде својата функција во глобалниот конзумеристички аксиолошки систем (за оддишка од репетитивноста на напорната работа, преку контролирана употреба во слободно време); зашто ја пронајде својата “вековна приказна” во културите на живот на многу народи (вклучен е во бројни верски и пагански обичаи); зашто изгради успешна “уметничка” претстава за себе, преку нагласување на долгогодишната, “таинствена” и префинета традиција во процесите на негова дестилација, но и низ префинетите начини на негова консумација; зашто се вклопи во индустријата за производство на забава (техно-рејв журки, големи музички фестивали...); итн.

дрогата, а истовремено да не биде дрога.”⁴³ Со други зборови, дрогата е “добра” единствено кога резултира со масовен конзумеризам и послушност, не и кога предизвикува потенцијално ширење на индивидуалната свест.

Затоа, клучниот фактор на диференцијација во односот консензуална/потенцијална стварност, како што навестивме, се заснова на инволвирањето на категоријата **волја**. Волјата, во својата суштина, претставува нешто длабоко индивидуално и свртено навнатре. Што ќе рече Мартин Хајдегер, на едно место: “Волјата не се стреми кон она што сакам, како кон нешто што таа сè уште не поседува. Волјата веќе поседува она што сака. [...] Волјата е насочена кон самата себе.”⁴⁴

Од друга страна, наркозата на колективната халуцинација на секојдневната консензуална стварност (кај која значајна улога игра логиката на конзумеризмот) е на нагласен начин насочена нанадвор и таа ни е дадена речиси без избор. Таа стварност е онаа која Хајдегер ја идентификува како најодговорна за претворање на човекот во производ на надворешната детерминираност, односно за “израмнување” на човекот според равенката на предметените општествени односи. Тоа е така, зашто, според него, современите вредности се насочени само кон загосподарување со надворешниот свет, не и кон откривање на внатрешните човекови потенцијали. Во тој свет, волјата – доколку воопшто може да стане збор за волја – е секогаш свртена надвор од себе.

Крајните консеквенци од волјата која е секогаш свртена надвор од себе и од стварноста која е водена само од надворешната детерминираност (стварноста нанадвор), можат да се препознаат како последниве две-три децении ја преокупираа постмодерната филозофија. Преовладувачкиот филозофски дискурс на нашето време – соочен со реална состојба која наложуваше соодветен третман – оправдано инсистираше на водење сметка за разновидните стварности на обесправените класи/раси/родови и на нивната

⁴³ Цитирано според Сајмон Рејнолдс, “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, стр. 178.

⁴⁴ Цитирано според Miladin Životić, “Aksiologija”, u Milan Matić i Milan Podunavac (ur.), *Enciklopedija političke kulture*, Savremena administracija, Beograd, 1993, str. 5.

плуралност. Тоа водење сметка најмногу се манифестираше врз заложбата за почитување на разликите на Другиот: да станат видливи сите обесправени, маргинализирани, репресирани сепства, на тој начин што ќе се демистифицираат и разјадат големите наративи (Историја, Бог, Вистина, Искуство...) кои стојат зад нивната подреденост и зад доминантноста на една класа/раса/род. Постмодерната инсистираше (сосема наместо) врз разновидноста на надворешната стварност, врз комплексноста на различните видови подреденост/обесправеност и врз мултиперспективноста во политичката методологија која ќе треба да се справува со една таква состојба на нештата.

Меѓутоа, следејќи ја таа благородна мисија, како да се заборави да се негува и плуралноста на стварноста навнатре; како да се заборави да се води сметка за репресираните стварности во секое конкретно сепство. Преокупирајќи се и честопати универзализирајќи ги надворешните разлики при грижата за Другиот, постмодерната, во одредени свои манифестации, сосема заборави да води грижа и за внатрешните разлики, за потенцијалните, неактуелизирани внатрешни состојби на секоја конкретна свест. Таа плуралност на внатрешната стварност остана, во голема мера, надвор од нејзиното поле на интерес. (Веројатно погрешно залажувајќи се дека со лечењето на целината, ќе се ослободат и нејзините делови!) Она што добивме за возврат, беше регересија во арбитрарноста и некохерентноста на искуството, доследно применувајќи го принципот дека големите наративи (а Искуството е еден од нив) треба да бидат надминати и напуштени, заради своите потчинувачки тенденции.

Меѓутоа, посакуваната еманципација на “надворешните” разлики треба да оди правопрпорционално со актуализација на потенцијалните состојби на свеста, доколку и тие состојби ги гледаме како разлики кои заслужуваат внимание. Плуралноста на разликите на свеста треба да бидат исто толку, ако не и повеќе, предмет на интерес на филозофијата која претендира да се застапува за плуралноста.

Постмодерната повторно не враќа назад кон проблемот на волјата која е водена од надворешната детерминираност (волја која, всушност, нема реален избор) и вистинската волја која своите импулси ги бара во неоткриените сфери на внатрешната стварност. Затоа, доколку сакаме крајно да ги поедноставиме, но и да дадеме јасна експликација на нештата, односот помеѓу немањето избор при надворешната детерминираност, од една страна, и волјата по/за себе, од друга, ја предизвикува опозицијата колектив/поединец, која, пак, се однесува пропорционално во односот консензуална/потенцијална стварност. Имено, проширувањето на состојбите на свеста е прашање на наша индивидуална слободна волја, оттаму и потенцијалната внатрешна стварност, иницирана од неа. Спротивно на тоа, кај колективната халуцинација на консензуалната стварност, како што сугерира и самата нејзина определба (имено, колективна), волјата останува далеку помалку ангажирана.

А што се случува кога волјата е ангажирана повеќе од обично; кога таа навистина станува волја по себе и за себе? – Тоа е тема на следното потпоглавје.

1.5 Папокот на уметниците има импланти!

Претходните потпоглавја – и покрај нивните обиди за потенцирање на “просветлувачкиот” карактер на халуцинациите и на потенцијалните состојби на свеста – сепак, не можат до крај (а можеби и воопшто) да го убедат скептикот меѓу нас дека проширувањето на свеста (и на волјата) може да претставува потенцијално остветувачко и ослободувачко искуство. Имено, колку и да се обидуваме да бидеме уверливи во анализата и во експликацијата на феноменот, сепак, таа претпоставена успешност никогаш не може да биде доволен услов за скептикот безусловно да се препушти на неоткриениот свет на реалноста. Но, зошто? Одговорот е едноставен. Од другата страна на реалноста на свеста, односно, отаде убедувањето за нереализирана волја, се наоѓа ништо друго, освен постоечката, надворешно детерминирана и (што е

најважно) реализирана волја на скептикот. А тој може да биде убедуван до безсознание, но сепак, доколку е удобно вдомен во сопствената стварност, “новата” верзија на стварноста за него ќе остане отаде интересот на неговата волја.

“Зошто волјата? Зошто да се раководиме според неа? Јалова работа е Вашата академска ‘супериорност’ во речитоста и во убедувањето”, би рекол скептикот, “доколку нема допирни точки со мојата стварност!” И во право е! Доколку не изнајдеме допирни точки помеѓу едната и другата стварност, залудна ни е сета анализа, елаборација, експликација и уверливост на овој свет. Доколку не пронајдеме модуси според кои двете стварности “мирољубиво” ќе коегзистираат, стравот од непознатото ќе продолжи да доминира низ претставата за “наркотичниот” свет на халуцинациите и потенцијалните состојби на свеста. Конечно, доколку не успееме да покажеме дека се работи, всушност, за два аспекта на **една иста реалност**, табуто со кое е опкружен дискурсот на дрогите ќе продолжи да ровари низ нашето колективно (не)свесно.

Затоа, мислам дека сега најпатно ќе биде на помош да ја повикаме уметноста. Уметноста, се чини, најдобро може да ја одигра улогата на медијатор меѓу двата света и да покаже дека тие, и покрај разликите, можат да коегзистираат. Оттаму, она што во ова потпоглавје ќе се истражува се начините на кои ослободената перцепција и потенцијалните состојби на свеста влегуваат во **интринсичен** однос со креативноста; и тоа со креативноста која се реализира и манифестира во “оваа” стварност, која одбравме да ја именуваме како колективна халуцинација на современата консензуалност.

* * *

Најпрво треба да проследиме каков е односот помеѓу потенцијалните состојби на свеста и уметничката инспирација и креативност. Дека тој однос е лесно воочлив ни говорат и примерите кои ги посочуваат веќе

консултираните научници, Гералд Остер (физичар/биохемичар) и Роналд К. Сигел (психијатар). Имено, мошне индикативно е што нивните егзактни научни истражувања немаат непосредни допирни точки со иследувањата од областите на уметноста, а сепак, и покрај тоа, тие успеале да ги забележат подрачјата на преклопување во кои свеста со проширени перцепции честопати се ефектуира во уметност. Така, во однос на врската помеѓу уметничката инспирација и феноменот на фосфените, Остер забележува:

Фигури слични на фосфени се појавуваат во праисториските пештерски цртежи и во народната уметност, како и во други посоефицицирани дела од многу различни култури и периоди. Се чини дека во размислувањето за меѓусебните влијанија кај примитивните култури, историчарите на уметноста треба да ги земат предвид можните ефекти на фосфените како извор на инспирација за луѓето од многу различни општества.⁴⁵

Сигел, пак, осврнувајќи се на условеноста на креативната вдахновеност од халуцинаторните перцепции, посочува на еден друг пример:

Како што забележале повеќе антрополози, халуциногено инспирираната уметност на многу примитивни народи често се состои од константните форми, бои и движења. Го испитавме овој феномен патувајќи во Сиера Мадре во Мексико да проучиме група луѓе кои земаат пејот. [...] Ги интервјуиравме за време на нивните церемонии со пејот. Излезе дека нивните слики се идентични со симетричните и повторливи шари во нивните ткаенини и уметност.⁴⁶

Се разбира, простото воочување дека постои некаква врска помеѓу уметничката инспирација и халуцинаторните состојби на свеста можеби може да ги задоволи научниците, чие примарно поле на интерес е истражувањето на фосфените и на халуцинациите, но тоа секако не може да им удостои на

⁴⁵ Гералд Остер, “Фосфени”, стр. 67. Интересно е да се напомене дека Остер ги доживеал визиите предизвикани од фосфени толку инспиративно, што и самиот се опробал во полето на уметноста. Неговите слики (визуелни интерпретации на фосфените) биле изложени во галерии во 60-тите години на XX век, во времето кога оп артот бил најактуелен. Види: Shawn G. Kennedy, “Dr. Gerald Oster, 75, Who Found Op Art In Eye Experiments”, in <http://www.nytimes.com/1993/10/11/obituaries/dr-gerald-oster-75-who-found-op-art-in-eye-experiments.html?pagewanted=1>, October 11, 1993.

⁴⁶ Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, стр. 64.

потребите на едно иследување кое има амбиции да ја разоткрие вмреженоста помеѓу уметничкото творештво и халуцинациите/фосфените/проширената перцепција/ослободената свест. Впрочем, доколку креативната инспирација останува глува и не се храни од неоткриените сфери на свеста, тогаш треба сериозно да се запрашаме дали уметноста која ќе произлезе од таквата инхибирана инспирација може да ја поседува потребната “уметничност”? Која е таа уметност која би се задоволила единствено со допирање и продирање во онаа стварност, која веќе ја определивме како секојдневна, колективна, консензуална халуцинација: стварност која е само надворешно детерминирана?!

Оттаму, доколку не интересира токму таа, ајде првично да ја наречеме “незадоволна” уметност, најпрво е потребно да си поставиме неколку прашања: Што е и како се манифестира уметничката вдахновеност? Какви се и со што се одликуваат занесот и опиеноста на уметниците? Чуму ексцентричноста која чекор во чекор ја придружува инспирацијата и од неа “исцедената” креативност? Од каде и зошто (зло)употребата на опојните супстанции која од дамнини го следи уметничкото творештво? “Не заборавајте го лудилото! Да, да. И лудилото е важен фактор во уметноста”, ќе се надоврзе некој самобендисан (но остроумен) “експерт” по генеалогичка и феноменологија на уметноста. Меѓутоа, како што забележавме, дури и уметнички непродуховените луѓе во многу наврати имаат забележано дека “нешто дефинитивно не е в ред со уметниците”. Се разбира, тоа и не е толку тешко да се забележи. Впрочем, воспоставувањето на нормализирачките структури на цивилизацијата и културата отсекогаш одело рака под рака со одредена стратегија на помалку или повеќе манифестирачка стигматизација на деценициите од нормалното. А препознавањето и осудата на ненормалното се учи (но и раѓа љубопитство) од мали нозе, прераснувајќи во

условен (инертен) рефлекс кој инстантно реагира на какви било отстапки од воспоставениот ред на нештата.⁴⁷

Затоа, доколку сакаме навистина да се обидеме барем малку да продреме во тајните на уметничката вдохновеност, а малку повеќе во причините поради кои таа најчесто отстапува од општествените правила и норми, ќе мораме да се позанимаваме со одгатнување на врската која уметноста ја условува со опиениот занес на уметникот.

Навистина, зошто сме навикнати феномените кои деклинираат од нормалното, од “стварното”, кои се “ситуирани” отаде хоризонтот на прифатливото, да ги доведуваме во некаква врска со уметноста и со повеќето видови уметнички задосени креативности? Секојдневниот свет на пристојното и морално поведење, на вообичаените и неизненадувачки настани, на сигурноста и безбедноста на топлиот дом; генерално гледано, секојдневието кое се базира на **функционалната репетитивност** во животот, како да не ги

⁴⁷ Тоа многу убаво го забележува американската политичка теоретичарка и филозоф, Хони Ферн Хејбер (Honi Fern Haber), при нејзиното иследување на Проектот на нормализацијата, толку специјалистички анализиран од Мишел Фуко (Michel Foucault):

Фукоовата теза во *Надзор и казна* и на други места е дека модерната моќ е толку подмолна, бидејќи нејзините врски на моќта веќе не функционираат отворено на тој начин што би доаѓале од една суверена и побарувачка послушност. Наместо тоа, дисциплинирачките и исповедничките форми на моќ се затскриваат себеси како форми на вистина и знаење – како, на пример, нормалноста или лудоста, како деликвенцијата или сексуалноста. [...] Модерната моќ, според формулацијата на Фуко, се разликува од сите останати форми на моќ во тоа што таа е “дисциплинирачка” и “исповедничка”; нејзина цел е нормализација и создавање послушни и корисни тела. Во *Надзор и казна* Фуко се фокусира врз затворениците за да покаже како дисциплината станува самоуправувачка и дека, во таа смисла, се “впишува” во телото. Наместо потчинување со наметнување желби, моќното општество создава тела кои го претставуваат прохибитивниот закон како суштина на нивните сепства. Законот никогаш не се појавува како нешто надворешно за телата кои ги подредува и потчинува. Самото тело тогаш станува продукт и застапник на политичката моќ. (Хони Ферн Хејбер, *Општите и осимодернатите политики: Лиотар, Рорти, Фуко*, Институт за демократија, солидарност и цивилно општество, Скопје, 2002, стр. 150-151.)

засега уметниците. Токму за обичните работливи луѓе, на кои професијата им налага да работат од понеделник до петок, и тоа најчесто од девет наутро до пет попладне (или во некои други повторувачки интервали), разновидните нерегуларности и ексцентричности на уметниците претставуваат нешто неморално, несфатливо и непоимливо, а честопати и непотребно декадентно и глупаво.⁴⁸

Оттаму, се наметнуваат следниве прашања: Зошто уметниците отстапуваат од функционалноста и обично не творат во надворешно детерминирани/наметнати рамки (од девет до пет), а сите останати (“нормални” и “функционални”) луѓе тоа го прават? Кои се и какви се тие ексцентричности на уметниците, кои не трпат претходна детерминираност? Зошто уметниците се чудни? Ќе успееме ли барем малку да се приближиме до тајната на уметноста, доколку ја детерминираме условеноста на уметничката креативност со опиеноста, занесот и вдахновеноста? Доколку успееме да проникнеме во генеалогичката на таа телеологија, можеби ќе можеме да утврдиме зошто уметниците отстапуваат од нормалноста, барајќи ја на тој начин врвната (возвишената) инспирација.

⁴⁸ Чинам дека е упатно да се посочат три, мошне впечатливи примери кои илустрираат како светогледот на уметникот неретко деклинира од функционалната репетитивност на сигурниот живот. По излегувањето од печат на контроверзната збирка песни *Цветкиња на злојбо* (*Les Fleurs du mal*) на Шарл Бодлер (Charles Baudelaire) во 1857 година, еден критичар од парискиот дневен весник *Le Figaro*, поезијата на Бодлер ја опиша на следниов начин: “Сé во неа што не е гнило и грозоморно е неразбирливо, сé што човек може да разбере е одвратно.” (Цитирано според http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Baudelaire#Pleasure.) Во филмот посветен на животот на ирскиот сликар Френсис Бејкон (Francis Bacon), *Љубовта е ѓаволов* (*Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*: 1998), во една од сцените, Бејкон си ја “чешла” косата со боја и четка за чистење чевли. Публиката во киното на тоа реагира со смееше, чудење, воздивнување... односно, со неприфаќање или дистанцирање од неговата ексцентричност, од неговата глупост и лудост. Американскиот писател Вилијам С. Бароуз (William S. Burroughs) ја има случајно застрелано и убиено својата сопруга, Џоан Волмер (Joan Vollmer), обидувајќи се во пијана состојба да го имитира Вилијам Тел и да го погоди јаболкото кое претходно го поставил врз нејзината глава.

Еден од првите филозофи кој се зафатил со тој предизвик, бил Платон. Во својот дијалог *Ион*, Платон ја развива идејата за **синџирот на вдахновеноста**. Начинот на кој дејствува тој синџир на вдахновеноста потсетува на привлечната сила на магнетот, кој во времето на Платон се нарекувал Хераклов камен. Магнетот не само што ги привлекува предметите изработени од железо, туку и на нив им дава сила да привлекуваат други железни предмети, па така, може да се состави еден долг синџир од железни предмети, споени едни со други. Се разбира, во тие случаи привлечната сила на секој железен предмет станува сè послаба пропорционално со неговата оддалеченост од магнетот.

Во случајот на поетите, пак, “синџирот на магнетната вдахновеност” претставува еден условен процес на инспирација (кој денес може да биде апликативен за сите уметници), кој честопати се преточувал (резултирал) во песни и епови на кои им завидува целиот Антички Балкан и пошироко. Според Платон, за инспирацијата на уметниците кои ги воспеваа најубавите песни во Антиката е заслужен еден след од околности, кој започнува со Музите.⁴⁹

Се разбира, бранувањата кои ги предизвикуваат Музите меѓу поетите тешко можат да се објаснат. Процесите кои тие ги покренуваат наликуваат на опседнатост: кога поетот пее, тој е во транс, неговата душа е импрегнирана со занес. Веројатно тоа е главната причина поради која феноменот на уметничката инспирација би бил потешко разбирлив доколку не се воспостави еден однос на **антропоморфна персонификација** со него. Имено, како поинаку да се објасни она што се случува во свеста (душата) на поетот, освен ако не се забележи своевиден однос на **љубов** помеѓу поетите и Музите, односно помеѓу поетите и Песната. Само што тоа не е онаа задоволена, среќна, миговна љубов; тоа е љубов разбрана како ерос, како вечен копнеж по убавина. Да не беше воспоставена таа персонификација, чинам дека значително би се отежнало разбирањето на начините на кои

⁴⁹ Според старо-грчката митологија, Музите се ќерки на Севс и титанката Мнемосина, а понекогаш се определуваат како сестринство од божици или духови.

инспирацијата функционира. Затоа, доколку се обидеме метафорички да го опишеме тој процес, тогаш она што Музите го иницираат најпрецизно може да се определи како давање на таканаречениот “здив на инспирацијата”. Тие, како што забележува Сократ во Платоновниот дијалог, своето божествено и благородно дејство го пренесуваат со инспиративните здивови и сокови директно во (пот)свеста на уметниците:

Имено, сите епски поети не се добри поради некоја вештина, туку зашто се вдахновени и вознесени; така ги смислуваат сите убави песни. Истото е и со лирските поети; и тие, како корибантите, кои избеумени се впуштаат во танцот, не ги сочинуваат прекрасните песни во разумска состојба, туку откако ќе навлезат во хармонија и ритам, во Бакхов занес и вдахновеност. Како бакханатките кои од реките црпат мед и млеко, паднати во занес и избеумени, така и душата на лирочарите! Самите тие ова го тврдат: говорат поетите дека од медените извори, од градините и долините на Музите ги црпат песните...⁵⁰

Доколку сега се обидеме тоа визуелно да си го претставиме, тогаш занесот веројатно е онаа сијаличка која се пали над главите на писателите во стриповите и во филмовите кога наеднаш ќе се просветлат со клучната идеја поради која претходно си ја удирале главата од ѕид. Без тој здив на инспирацијата, поетите би продолжувале со сила и попусто да се обидуваат сами од себе да предизвикаат течение на божествени стихови.⁵¹

⁵⁰ Платон, “Ион”, во *Дијалози*, Култура, Скопје, 1994, стр. 163.

⁵¹ Дека тоа е залуден стремеж ни раскажува прекрасната графичка новела (стрип) на Нил Гејман (Neil Gaiman), *Сендмен: Земја на сониииаиџа* (*Sandman: Dream Country*). Во нејзиниот прв дел, насловен “Калиопе” (“Calliope”), а именуван според најстарата и најмудрата старогрчка Муза на херојската поезија (наводно инспирација за Хомеровите *Илијада* и *Одисеја*), Гејман раскажува за младиот писател Ричард Медок, кој по првиот, успешен роман запаѓа во креативна криза и не може да дојде до каква било инспирација за следниот, и покрај тоа што има потпишано договор со издавачот. Очајниот Медок за помош се обраќа кај еден стар, налудничав писател, кој му ја доверува тајната на својот долгогодишен успех. Старецот, свесен дека деновите му се избројани, му ја дава на располагање на Медок својата муза Калиопе, која претходно ја имал држено во заточеништво 60 години. Се разбира, Медок го прифаќа “подарокот” и ја заклучува Калиопе на таванот од својата куќа. Набргу потоа, инспирацијата се враќа и гледаме како Медок почнува да гради исклучително успешна и

Откако ќе се инспирираат од Музите и во занес ќе ја испејат својата поезија, поетите неа ја прават достапна на публиката, која, пак, на сличен начин треба да биде уметнички вдахновена (но сепак, со помал интензитет) за да може да комуницира со поезијата, односно да се соживее со духот во кој таа е испеана. Во спротивно (доколку публиката нема усет за поезија), поетската уметност ќе остане да левитира во сферата на трансцедентната комуникација помеѓу Музите и поетите, неподобна да биде прилагодена на рецептивниот естетски апарат на љубопитниот обожавател на поезијата, а со самото тоа и неразбрана. За да се воспостави соодветна комуникација помеѓу поетите и публиката, на Античкиот Балкан постоеле рапсоди – професионални патувачки рецитатори и толкувачи на песни и епови, кои со големо вживување и страст ги рецитирале креациите на поетите пред заинтересираната публика. Но, за таа цел, и рапсодите требале да бидат вдахновени до одреден степен. Се разбира, вдахновеноста на рапсодите не може да се мери со онаа на поетите, но таа е сепак, поголема од вдахновеноста на публиката. Оттаму, рапсодите (чија што вдахновеност можеме да ја “лоцираме” некаде околу “златната средина”) претставуваат посредници помеѓу божествената вдахновеност на поетите и приземната вдахновеност на публиката. Затоа, кон крајот на Платоновниот дијалог, Сократ просветлувачки му вели на Ион:

славна писателска кариера. Меѓутоа, Калиопе е несреќна заради долгогодишното заточеништво и посакува да биде ослободена. Медок не сака ни да чуе за такво нешто, па сега Музата е таа која е очајна. Не гледајќи друг излез, Калиопе се обраќа на Ониреј, Богот кој обликува. Заедно, тие го смислуваат единствениот можен план за нејзино ослободување, а тој се состои во “бомбардирање” на Медоковата свест со изобилство од наративни идеи и инспирации: некогаш само мотиви, некогаш цели сужеа. Тие се толку интензивни и зачестени, што Медок не може да се справи со нив: почнува избекумено да блада, да се гребе по сопственото тело, да пишува со сопствената крв, обидувајќи се да ги забележи и да се ослободи од сите тие идеи. На крајот, се разбира, се испоставува дека човековата свест не може да издржи толкав наплив на инспирација, и Медок нема друг избор освен да ја ослободи Калиопе. Види: Nil Gejman, *Sendmen: Zemlja snova*, Beli put, Beograd, 2005, str. 13-37.

[...] гледачот е последната алка од синцирот на Херакловиот камен [...], оној кој ја пренесува силата од еден до друг прстен! Средниот прстен си ти, рапсод и глумец, а првиот е поетот. [...] И, како на оној камен, така и овде, се врзува долг синцир хористи, учители, подучувачи, сите отстрана наврзани како алки, а обесени на самата Муза. Еден од поетите се врзува со една Муза, друг со друга; за оваа состојба се вели: вознесен е!⁵²

Забележуваме дека во синцирот на “магнетната вдахновеност” кај уметничката креација постои една хиерархиска градација на занесот, од највисок до најнизок степен: бог – музи – поети – рапсоди – публика. Во својот дијалог, Платон се обидува и успева да докаже дека поетите и рапсодите, поради својата вдахновеност, занесеност и опиеност, всушност, не знаат што прават. Тие се толку **занесени** и **опиени** од поезијата во која сесрдно се вживуваат, што не се способни за рационално однесување:

Поетот е нешто трепетно, крилато и свештено! Тој не е способен да пее пред да падне во вдахновение, пред да истапи од разумската состојба; пее, всушност, кога разумот не му е веќе присутен. Зашто – додека е во разумска состојба, тој е немоќен како кој и да е обичен човек, така што не е во состојба ни да пее, ни да пророкува. [...] Поради ова Бог ним [се мисли на поетите] им го одзема умот и ги употребува за помошници, како што се служи и со пророците и со божеските гаталци – за да сознаеме додека ги слушаме, дека тие луѓе кои говорат такви достоини нешта не се во разумска состојба, туку дека сам Бог е тој којшто говори и се огласува низ нив!⁵³

Платон до тој степен ја потенцира клучната функција на вдахновениот занес, кој резултира со суспендирање на рационалноста, што на поетите дури им го отфрла и авторството. Според него, поетите само ја имаат способноста да бидат божји толкувачи или посредници, “зашто обземени од Боговите, тие се во нивна власт.”⁵⁴ Оттаму, се наметнува заклучокот дека поезијата (уметноста) всушност, нема субјективен, индивидуален реалитет, туку универзален, божествен карактер. Занесот и вдахновеноста, како техники на

⁵² Платон, “Ион”, стр. 166.

⁵³ *Ibid.*, стр. 163-4.

⁵⁴ *Ibid.*, стр. 165.

посредување помеѓу поетот и бог, стануваат нужни предуслови за оваплотување/материјализирање на уметноста, која, со самото тоа, ја губи врската со човечкото, а ја зацврстува со Универзалноста на постоењето. Во тој контекст, италијанскиот филозоф и естетичар Ернесто Граси (Ernesto Grassi), со право забележува дека “засновањето на поезијата на ‘манија’ и бунило, на екстаза (буквално на ‘постоење надвор од себе’), на ентузијазам и божествен занес ѝ дава на поезијата карактер на религиозна објективност.”⁵⁵ Слично стојалиште застапува и професорката на класични студии Елена Колева, според која,

поезијата е најмалку субјективна и лична, а најмногу што може, универзална, високо стварносна и во идеална насока – стварна, зашто дајмонски се устремува од густата сенка на привидот кон видувањето совршени облици – идеи, и обратно, носејќи ја високата идеја на вистината причинува таа да се види како видливост на облик кој пулсира убавина на земната хоризонтала – сферата на раѓање и смрт.⁵⁶

Она што, според Платоновитот светоглед, во целиот тој процес е најпогубно е феноменот на ширењето на таквата опиеност врз популацијата во античките градови-држави, со што се создавале замајани граѓани, со инхибирана способност за рационално расудување. Впрочем, токму затоа Платон не ги прифаќал поетите и рапсодите во својата идеална држава.

Согледбите на Платон можат да не наведат да помислиме дека постои несомнена условеност помеѓу вдохновеноста на уметниците и нивната способност (моќ) неа суверено да ја дисеминираат врз својата публика; да ги опиваат луѓето со својата божествено инспирирана уметност. Се разбира, тоа не е секогаш случај. Не треба да бидеме посебно проникливи (доволен е само здравиот разум и природно дадената способност за набљудување) за да согледаме дека не секогаш постои универзален фактор на условеност помеѓу создавачите на уметноста и нејзините реципиенти. Поетите и писателите,

⁵⁵ Ернесто Граси, *Теорија о лепом у антици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1974, стр. 108.

⁵⁶ Елена Колева, “Ион или за ентузијазмот и божествената манија”, предговор кон Платон, “Ион”, во *Дијалози*, Култура, Скопје, 1994, стр. 150.

сликарите и скулпторите, фотографите, стрип цртачите, архитектите, а честопати и филмските и театарските драматурзи не можат да се надеваат својот здив на инспирација да го пренесуваат со ист или сличен интензитет врз реципиентите на своите уметнички дела и кај нив да предизвикуваат соживување слично со нивното првично, во моментот кога станале вдахновени.

Но, сепак, кога зборуваме за уметности кои се изведуваат пред голема и бројна публика (тука особено мислам на музиката, театарот и филмот), не можеме да го занемариме увидот на Платон за “магнетната вдахновеност” на уметноста. На пример, не можеме да останеме амбивалентни на фактот дека исклучително сугестивниот филм, *Пеколен ѝорџокал* (*A Clockwork Orange*: 1971), на американскиот режисер Стенли Кјубрик (Stanley Kubrick), предизвикал интензивни емпатични реакции кај дел од младите луѓе од публиката, кои по гледањето страшно се поистоветувале со главните ликови (насилниците) во филмот.⁵⁷ Уште еден американски филмски режисер, Оливер Стоун (Oliver Stone), имал слично искуство. Неговиот филм *Родени убијци* (*Natural Born Killers*: 1994), кој според портретирањето на насилството можеме да го сметаме за уште посугестивен од *Пеколен ѝорџокал*,

⁵⁷ Во документарниот филм *Сé уиџе оџчукува: Браќањето на ѝеколниот ѝорџокал* (*Still Ticking: The Return of Clockwork Orange*), писателот и филмски критичар Александар Вокер (Alexander Walker), сведочи дека по првите проекции на филмот *Пеколен ѝорџокал*, насилството кај младите во Велика Британија значително се зголемило. Се разбира, најзагрижувачкиот фактор било тоа што насилството во голема мера било директно инспирирано (“вдахновено”) од филмот, бидејќи младите кои ги вршеле тие насилства недвосмислено ги копирале насилничките сцени од филмското дело. Постоеле, исто така, стравувања дека на самиот Кјубрик и на неговото семејство би можело да им се случи нешто лошо, бидејќи тој живеел надвор од град, слично како ликовите на писателот и неговата сопруга од филмот, кои се нападнати и брутализирани од четворицата млади хулигани на почетокот на филмот. Таквото миметичко вживување (поистоветување) на некои млади Британци со насилниците од филмот придонело Стенли Кјубрик од морални причини засекогаш да го повлече своето дело од кино салите во Велика Британија, што сé уште се смета за незапааметен пример на неприсилна автоцензура во историјата на филмската уметност.

предизвикал уште поморничави општествени импликации. Имено, по неговите проекции се случиле дури и убиства, најчесто извршени од млади луѓе (повторно), а инспирирани од младиот брачен пар (Мики и Мелори) кој во филмот крстари низ САД и убива неделжни луѓе.⁵⁸

Како што веќе забележавме, иако заемно условената занесеност и опиеност помеѓу уметниците и публиката не може да премине во еден генерализирачки фактор на нивна кохезија при рецепцијата на уметничкото дело, сепак, феноменот на соживувачката занесеност меѓу нив веројатно доаѓа до својата најманифестативна актуализација во креативната комуникација што се остварува преку некои видови урбана музика во XX век. Заемното соживување меѓу музичарите и слушателите (обожувателите) на урбаната музика е некогаш толку истакнато, што во некои случаи (кои ќе ги проследиме подолу) дури може да се забележи дека доаѓа до симбиоза помеѓу музичарите и нивната публика. Но, дури и да не е така, односно дури и да не постои толку вносно поврзување помеѓу музиката, нејзините изведувачи и публиката, сепак, барем не може да се негира соживувањето помеѓу музиката и нејзините изведувачи. Во тој контекст, секако најсоодветен за наведување е случајот на најистакнатиот рокенрол гитарист Џими Хендрикс (Jimi Hendrix). Тој на своите концерти честопати со јазикот си ги лижел образите, бидејќи под марамите што ги ставал на чело имал скриено ЛСД, кое при потење се топело и се слевало по неговото лице. На тој начин (вдахновен од халуцинаторното дејство на таа дрога), Хендрикс заносно се соживувал со/во музиката што ја свирел.

Примерот со Хендрикс не воведува кон контракултурното хиши движење од 60-тите и почетокот на 70-тите години на XX век, кај кое, се чини,

⁵⁸ На интернет страницата посветена на филмот *Родени убијци*, на Wikipedia има дури 12 точки во кои се опишани случаи на убиства инспирирани од филмот. Види: http://en.wikipedia.org/wiki/Natural_Born_Killers#.27Copycat.27_crimes. Едната од нив, на пример, сведочи за еден тинејџер, кој, опседнат од филмот, ги убил на спиење својата маќеа и полусестра. Спореди со: <http://www.nytimes.com/1994/11/04/us/police-seize-suspect-obsessed-by-a-movie.html>.

најманифестативно се препознава суштинската улога која вдахновеноста (вознесеноста, опиеноста, занесот) ја играла при вплотувањето на уметниците и публиката низ единството на уметноста. Во голем број сведоштва, аудио-визуелни снимки, мемоари и други архивски материјали од тоа време (особено сведоштвата од познатата хипи населба Хејт-Ешбери во Сан Франциско и од фестивалите **Monterey Pop Festival** и **Woodstock**) се опишува широко распространетата состојба на “бидување едно” со музиката: не само од страна на музичарите кои неа ја изведувале, туку и од страна на публиката која масовно ги посетувала концертите и фестивалите во тоа време.⁵⁹ Таквиот, речиси мистичен однос кон музиката (колку тој бил вистински реализиран е друго прашање), се разбира, бил во голема мера инициран од револуцијата на слободното и масовно конзумирање психостимулативни и халуциногени дроги во тоа време; нус производ на пацифистичката идеологија на “децата на цвеќето”, кои, поврзувајќи се меѓусебно низ ритуали кои најмногу потсетуваат на племенските, станувале Едно со музиката. Браќајќи се повторно кон заклучокот на Граси, вдахновеноста иницирана од музика, а посредувана со психостимулативни супстанции, предизвикува сензации слични на религиозните искуства на просветлување.

Оттаму, се наметнува констатацијата дека хипи движењето, во својот цуг (средината и крајот на 60-тите години), всушност, создавало **алтернативна стварност**. Имено, за разлика од изворните варијанти на панк движењето, хип хоп културата и техно-рејв сцената, кои, секој на свој начин и заради специфични причини, се обидуваа да ја променат постоечката стварност, кај хипиците тоа не било случај. (Единствено хипи движењето се именува како “контракултура”, а не “субкултура” како останатите.) Хипи движењето било до тој степен неспоиво со американската општествена стварност во тоа време, што хипиците, по некое време, увиделе дека менувањето на таа стварност е сизифовска работа. А таа стварност, да потсетиме, се случувала

⁵⁹ cf. Dejan D. Marković (ur.), *Nije sve to bio samo rock-n-roll: antologija kontrakulture*, ПЛАТΩ, Beograd, 2003, str. 127-282; i Kristijana Sen-Žan-Polen, *Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*, CLIO, Beograd, 1999.

кога расните тензии во САД доживувале кулминација; кога движењето за граѓански права на Мартин Лутер Кинг ослабнувало по атентатот врз него; период кога меѓу граѓаните на САД масовно се ширела параноја од заканите на “комунизмот”; време кога Студената војна кулминирала со војната во Виетнам... Затоа, нивниот одговор на таквата состојба на нештата бил просто несакање да се има ништо заедничко со стварноста која им била нудена. Не наоѓајќи заеднички именител со неа, хипиците создавале (колку и да било тоа кратко) своја стварност, отелотворена во бројните хипи комуни, а манифестирана низ племенското сплотување со уметноста на живеењето. Се разбира, нивната алтернативна стварност немала да се реализира доколку претходно не се случела иницијација и мобилизација на маса млади луѓе, обединети според заеднички мотиви, желби, нагони, сензибилитети. А како тоа масовно да се реализира, освен низ медиумот на музиката? Конечно, да немаме илузии, таквата симбиоза помеѓу уметноста, нејзините творци и публиката за која била наменета немало да се случи без посредство на масовното конзумирање психостимулативни, халуциногени дроги.

Меѓутоа, дури и кај некои други субкултури и музички движења, кои обично не се доведуваат во непосреден и толку суштествен однос со конзумирањето дрога, ситуацијата е слична. Така, на пример, на американската џез сцена од 20-тите години на XX век, восприамањето на музиката се доведувало во врска со конзумирањето алкохол во времето на негова прохибиција. Британскиот музички новинар Ден Фридман (Dan Freedman), во една репортажа посветена на проучувањето на врските помеѓу џезот, техно-рејв сцената и дрогите, забележува:

Златната ера на џезот во тоа време [20-тите години на XX век] ги доживуваше своите кулминации, бидејќи илегалните барови го презедоа приматот, а вечерите со живи џез свирки (потпомогнати со нелегалните пијалаци) ја инспирираа сцената. Тој период е познат по неговите лоши пијалаци, жени помодарки со голи нозе, здодевени морални норми и диви викенди.⁶⁰

⁶⁰ Dan Freedman, “Rave On and On...”, in *Knowledge Magazine*, Vol. 2/Issue 53, London, December 2004, p. 39.

Фридман оди дотаму во изведувањето на своите заклучоци што смета дека консумацијата на алкохол била тесно поврзана со уживањето во музиката од тоа време. Она што е индикативно е тоа што рестрикцијата наместо да ја намали консумацијата на алкохол и дрога, таа неа само ја зголемила:

Во времето кога алкохолот бил забранет во Америка, во 20-тите години на XX век, повеќе биле предизвикувани проблемите, отколку што биле решавани. Првично наменета како мерка за намалување на криминалот и на сиромаштијата, прохибицијата всушност, не постигнала ништо од тоа. Во еден период, само во Њујорк, постоеле над 100 000 илегални барови, кои претежно биле водени од шефовите на мафиите, желни да ги експлоатираат огромните можности на црниот пазар. И покрај ограничувањата на законот, обичните луѓе во тоа време пиеле повеќе од кога било и, кога не можеле да набават обично пиво (чијшто транспорт се сметал за гломазен и сомнителен), тие честопати биле принудувани да конзумираат неквалитетно вино и слични невкусни коктели, кои биле подготвувани од безобсирни опортунисти, или како што би рекле денес, од нечесни дилери. Проблемите предизвикани од алкохолот и смртните случаи поврзани со него биле позачестени од кога било и, како резултат на тоа, државата многу страдала.⁶¹

Сличен е и случајот со дрогата екстази, која била масовно конзумирана на журките со електронска музика (техно, рејв и есид хаус) кон крајот на 80-тите и почетокот на 90-тите години на XX век во Велика Британија. Слевањето и “станувањето едно” со ритмички репетитивната музика која се презентирала на тие журки најчесто се поврзувало со конзумирањето на таа дрога (инаку психо-стимулатор кој дејствува врз расположението), а истовремено подразбирало привремено суспендирање на рационалната свест.

Она што е специфично за електронската техно-рејв сцена од тоа време (што се транспонира и до ден денес) е феноменот на понатамошно бришење на разликата помеѓу изведувачите и консументите на музиката.⁶² За разлика

⁶¹ *Ibid.*

⁶² За феноменот на соживувањето на публиката во ноќните клубови и дискотеки со техно рејв и есид хаус музиките, спореди со: Laurent Garnier & David Brun-Lambert, *Electrochoc*, ПЛАТΩ, Beograd, 2004; и Dan Sicks, *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, Billboard

од сите претходни видови музика, техно рејвот и есид хаусот најчесто не се изведуваат (свират) во живо, туку се презентираат во ноќни клубови и дискотеки (а не во концертни сали) од страна на DJ-и, кои презентираат и миксуваат претходно композирана музика, снимена на носач на звук, со помош на системот два грамофона, поврзани со аудио миксета.⁶³ Значи, DJ-от не претставува музичар кој музиката ја изведува во живо, туку само нејзин посредник (најчесто со “дискутабилна” состојба на свест), кој ја презентира на публиката. Тоа, меѓу другото, предизвикува понатамошно избледување на дистинкцијата изведувач/реципиент, а со самото тоа, и до проширување на маневарскиот простор за сплотување помеѓу уметникот (во овој случај, презентерот) и публиката, со посредство на музиката и дрогата екстази. Меѓусебно условениот занес помеѓу “недопирливиот” рокенрол (или џез) музичар и неговата публика е во голема мера олеснет преку избледувањето на разликата, а со самото тоа, и на јазот меѓу нив. Можеме да кажеме дека со преоѓањето од изведување на музиката во живо во нејзино презентирање на журки се има надминато јазот кој реципиентот на музиката требал да го премине за вистински да се соживее со неа и да го насети чувството на вдахновеност, потребно за нејзино создавање.

Books, Inc., an imprint of Watson-Guptill Publications, New York, 1999. Во тој контекст, особено илустративен може да биде и филмот *Cé oíide éo éavoliúe (It's All Gone Pete Tong: 2005)*, во кој се раскажува за DJ-суперсвезда кој оглувува, ја губи славата и потоа се обидува повторно да ја поврати. Она што во филмот е особено впечатливо прикажано се сцените кога се визуелизира поврзаноста (интерпенетрацијата, речиси) на DJ-от со неговата публика.

⁶³ За практиката на музицирање со помош на два грамофона поврзани со аудио миксета, види: Вангел Ноневски, *Музички бриколаж: за елементиите на директноото рециклирање во современата музика*, Магор, Скопје, 2003, стр. 23-50; и Вангел Ноневски, *Грамофонои како музички инструменти: од механичка репродукција кон креативна експресија*, необјавен магистерски труд, 2006.

1.6 Заклучок: медијаторската функција на уметноста и ослободената Перцепција

Перцепцијата е не секогаш комплементарна со онаа стварност, според која постои (поточно, вреди да постои, да се вреднува) само она што е функционално и што го одржува животот. Доколку има нешто што треба да присвоиме како придобивка од органската, феноменолошка анализа на Перцепцијата на Мерло-Понти, тогаш тоа е дека Перцепцијата може и треба да го **збогатува** светогледот, разбран како пристап кој е во симбиоза со плуралноста на реалноста. Претходните согледби на консултираните психијатри, мислењата на стручњациите за дроги и креативните мании на уметниците ни ја претставуваат Перцепцијата како еден потенцијално еманципаторски фактор во процесите на ширење на перцепцијата, но и како недоволно истражен однос помеѓу сепството, свеста и стварноста. Тие анализи, исто така, ни ја претставуваат Перцепцијата како еден отворен феномен, со разновидни можности за соочување со **реалноста**, разбрана како широк спектар потенцијални стварности. А бидејќи секоја стварност наложува сопствена (специфична на конкретниот сензибилитет) перцепција, негувањето на разновидните перцепции на реалноста ни се чинеше како еден демократичен пристап кој вреди да се зафати за потребите на естетиката на нашето време.

Причина повеќе за тоа е што и уметничката перцепција, како што проследивме низ неколкуте примери од претходното потпоглавје, но и историски гледано, честопати има потреба од едно специфично **чувствување, опишување** на реалноста, што, пак, неретко резултира со откривање алтернативни, фантазмагорични стварности на (пот)свеста, кои, сепак (за чудо!), успеваат да коегзистираат со стварноста на секојдневието.

“Но, како коегзистираат, доколку се работи за толку ‘различни’ стварности?”, ќе се прашаме. Одговорот е едноставен. – Уметноста, и покрај тоа што неретко својата вдахновеност ја црпи од извори кои претставуваат прозорци кон потенцијални, алтернативни состојби на свеста, сепак, најчесто

се манифестира и се актуелизира (се материјализира во форма на артефакт) во нашава “колективна халуцинација на консензуалната стварност”. Уметноста – во своето пројавување од потенција во актуалитет, во своето доаѓање на свет – е невозможна без **артефактот**. Неа ја нема без материјализацијата и без случувањето, и таа не може да се пројави на поинаков начин, освен низ тие посредувања. (Исклучок, се разбира, се религиозно-уметничките искуства, за кои сведочат мистиците, а кои целосно се случуваат и се доживуваат во состојба на манија или занес.)

Материјалноста на уметничката актуализација, пак, наложува интерпенетрација (“соработка”) помеѓу внатрешната и надворешната стварност. Затоа, она што треба да се нагласи е дека тие стварности заемно не се исклучуваат (како што би можело брзоплето да се заклучи), за да треба на сила да се интерпенетрираат. Напротив, тие се зависни една од друга и претставуваат повеќеслојност на една реалност. Имено, како што проследивме кога говоревме за дистинкцијата стварност нанадвор/навнатре, во случајот на стварноста навнатре се работи за потенцијална стварност, која наложува откривање на вродените перспективи на свеста. Таа не наложува трансцендирање или целосно оградување од консензуалната стварност на надворешниот свет, туку откривање на перспективната стварност во внатрешниот, наспроти онаа на надворешниот свет. Стварноста навнатре е зависна од надворешниот свет, за да се диференцира себеси; таа е онтолошки условена од него (и *vice versa*). Неа ја нема без својата разлика, без својот лош близинак, без својот, условно ќе го наречеме, опозит.

Односот е, имено, особено парадигматичен во случајот на уметноста. Наспроти голем број мислења кои роварат низ јавниот дискурс, уметноста не живее во светот на идеите (разделена од светот на смртниците), туку во **дијалогот** помеѓу внатрешниот свет на неистражената свест и материјалноста на надворешниот свет. За наша среќа, уметноста е наведена својата *уметничкост* да ја посредува и манифестира низ материјалната артефактност. На тој начин, таа ни се претставува како суптилен посредник помеѓу двете стварности, способен (се чини) повеќе од која било друга

човечка конструкција, да ги поими двете “завојувани” страни. Всушност, примерите кои ги проследивме во претходното потпоглавје не водат кон заклучокот дека уметноста е **медијатор** помеѓу стварноста навнатре и стварноста нанадвор.

Впрочем, тие примери, меѓу другото, беа посочени за да се укаже дека целта на соживувањето со уметностите кои се наменети и се изведуваат (свират или прикажуваат) пред големи и масовни публики (а уметностите денес се сè повеќе такви) се постигнува преку што е можно поголема вклученост и предаденост на публиката во разновидните алтернативни стварности на уметноста. Се разбира, посакуваниот резултат е заносно, опиено вплотување на уметнички продуховената публика со уметноста, како што не подучуваше наивниот Ион.

Меѓутоа, она што за наши потреби тука е клучно за наведување е условот потребен за тоа да се актуелизира, имено, **метаморфозите на Перцепцијата**. А кога говориме за метаморфозата генерално, тогаш мислиме на природната, вродена, инхерентна, неактуелизирана карактеристика на организмот, без која некои живи суштества – како, на пример, некои инсекти и водоземци – не би можеле да се развиваат и да живеат. За нив, биолошкиот процес на метаморфозата претставува животен предуслов.⁶⁴ За разлика од нив, потенцијалната метаморфоза на Перцепцијата за нас не претставува животен услов. Ние можеме и без неа. Меѓутоа, ширењето (метаморфозата) на Перцепцијата претставува можност за откривање на скриените капацитети на чувствувањето, кои во други (“нормални”) услови би останале неактуелизирани. Тоа ширење претставува вроден капацитет, природна потенција на човековата свест да еманира креативност, слично како што кај инсектите и водоземците биолошкиот процес на метаморфозата значи потенција, поточно услов за продолжување на животот. Тоа не претставува наводна вештачка модификација на перцепцијата, која би се изведувала

⁶⁴ За биолошкиот процес на метаморфозата кај инсектите и водоземците, види: Dr. Dave Britton, “Metamorphosis: a remarkable change”, in <http://australianmuseum.net.au/Metamorphosis-a-remarkable-change>, 2009.

заради справување со некакви вештачки услови на живот. Не, тоа претставува навлегување во неоткриените подрачја на свеста и нивно **ослободување** од стегите на секојдневната функционалност, која, во суштина, нема потреба од такво ослободување. Конечно, тоа е воедно и главната причина заради која беше одбран терминот “метаморфоза”, за означување на процесот кој своето исходиште го има во актуелизирање на потенцијата на Перцепцијата.

Дали тие метаморфози на Перцепцијата ќе се постигнат со посредство на музи, психо-стимулативни дроги, халуциногени супстанции, алкохол или со силата на волјата е прашање од второстепено значење. Така, во едни случаи, музите (или дрогите и алкохолот) предизвикуваат инспирација и занес кај уметниците, во други случаи кај публиката, а најчесто (кога се работи за уметности наменети за масовна публика) и кај уметниците и кај публиката симултано.

Она што останува нејасно е следново: дали метаморфозите на Перцепцијата кај уметниците се условени со нивното поинакво поимање на стварноста, или, пак, секојдневната консензуална стварност, каква што сите ја знаеме, кај нив предизвикува таков револт (како кај хиџиците, на пример), што тој честопати резултира со намерно деклинирање од воспоставените стандарди на “нормалната” перцепција? Со други зборови, дали алтернативните перцепции претставуваат самонаметната практика меѓу уметниците (**не сакам** да функционирам во ваков свет), или, пак, тие се резултат на отвореното и нагласено неснаоѓање во еден свет во кој може да се функционира единствено преку стандардизирање на перцепцијата (**не можам** да функционирам во ваков свет)? Дали се тоа самонаметнати практики или, пак, во случаите на уметничкото ширење и ослободување на Перцепцијата се работи за класичен случај на немање друг избор? – “Јас веќе не можам со вас, на ваш начин, според ваши принципи и стандарди! Морам да изнајдам свои, инаку ваквиот живот за мене веќе не вреди!” Се чини тоа е текот на (помалку или повеќе) свесната мисла на уметникот пред хипотетичката иницијација при процесите на перцептивното ослободување.

Оттаму, прашањата околу ширењето на Перцепцијата конечно ни се поставуваат во форма на една исклучувачка дисјункција. – Тоа ширење произлегува, или заради манифестирање на слободниот избор на уметникот во однос на хегемонијата на перцепцијата на надворешниот свет (“не сакам веќе вака”), или заради неподносливоста на наводната тоталитарност на консензуалната халуцинација на перцепцијата (“не можам веќе вака”).

Дилемата околу несакањето или неможењето на уметникот да биде подвргнат, дисциплиниран и нормализиран (што би рекол Фуко) во однос на “нормалната”, стандардизирана, унифицирана перцепција е отворена и таа може да се одговори единствено кога ќе се конкретизира за некој уметник поединечно. Вака генерализирана, таа останува вклетена во подрачјето на филозофската спекулација, иако, сепак, начелно утврдува состојба на неприфаќање на стандардизираната перцепција.

Целта на овој труд, меѓу другото, е да се обиде да ги конкретизира и да ги елаборира разнобразните перспективи, особености и последици на поларизираноста не сакам/не можам, но, што е уште поважно, да се обиде да утврди како тоа несакање или неможење влијае врз сферата на естетичкото, денес, кога таа е веќе длабоко навлезена во ерата на дигиталноста. Можна ли е денес воопшто, состојбата на несакање/неможење стварноста да се перцепира стандардизирано? Постои ли сè уште таков избор? Како современата дигиталност влијае врз Перцепцијата и како сферата на естетичкото треба да се постави во однос на таа нова стварност? Тоа се вистинските прашања кои допрва чекаат одговор.

2.

Критика на дигиталниот ум

Дефинитивно, си велев, во нашиите оштетенива сексој претставува втор систем на разликување, сосема независен од парите; и функционира барем исто толку сурово. Ефектите на овие два система оштетуваат стиркино се исти. Исто како незаинтересиран економски либерализам, а од аналогни причини, и сексуалниот либерализам произведува феномени на апсолутно осиромашување. Некои водајќи љубов секој ден; други итн или шест итн во живојот, или никога. Некои водајќи љубов со десетини жени; други со ниту една. Тоа е она што се нарекува “закон на пазарот”. Во еден економски систем во кој оштетувањето е забрането, секој успева повеќе или помалку да си го најде местото. Во еден сексуален систем во кој прелубајта е забранета, секој успева повеќе или помалку да си најде партнер за во кревет. Во совршено либерален економски систем, некои најбурноста огромни богатства; други пропаѓаат во невработеност и беда. Во совршено либерален сексуален систем, некои имаат разновиден и возбудлив еротски живот; други се сведени на масурбација и осаменост. Економскиот либерализам, што е проширување на полето за борба, нејзино проширување на сите возрасти и сите оштетенива класи. На исти начин, сексуалниот либерализам е проширување на полето за борба, нејзино проширување на сите возрасти и сите оштетенива класи.

од романот *Проширување на полето за борба*
(*Extension du domaine de la lutte*, 1994),
на Мишел Уелбек (Michel Houellebecq)

Како што проследивме во претходното поглавје, во случајот на вдохновеноста, опиеноста и занесеноста на уметниците и нивната публика – поточно, кога тие состојби се посредувани со користење на опojни, халуциногени или психо-стимулативни дроги, или, пак, кога на медитативен начин се инспирирани директно од Музите – станува збор за нивни личен и

слободен избор. Меѓутоа, она што можеби е поважно, тие состојби се доживуваат “во приватноста на сопствениот ум”⁶⁵, што значи тие се нагласено субјективни. Таквиот однос на нештата – личниот и слободен избор на медиумите преку/околу кои инспирацијата ќе се постигнува, пропратен со консеквентната субјективност на процесот – води кон заклучокот дека нормативноста, стандардизацијата и функционалноста најчесто остануваат (како што, впрочем, и треба да биде) надвор од процесите на креативноста. Креативноста останува неконтаминирана со (за неа) туѓи агенци.

Меѓутоа, да замислиме една ситуација во која **основните** медиуми кои уметниците ги користат и со помош на кои тие на уметничкото дело му даваат физикус наложуваат и предизвикуваат поинаква трансформација, поточно унификација и стандардизација на перцепцијата. Но, кои се и какви се тие основни медиуми? За сега, основните медиуми накратко можеме да ги определиме како орудија/медијатори (музички инструменти, сликарска четка и бои, филмска камера, перо или машина за пишување...) без кои уметноста не може да премине од идеја во артефактност. Тие го овозможуваат **физичкото** посредување на уметничкото дело.

Музите и дрогите, во тој контекст, се разбира, не претставуваат основен креативен медиум (нив можеме да ги определиме како помошен, арбитражен медиум), не само заради тоа што тие директно не придонесуваат во медијаторскиот процес на физичкото актуелизирање на уметноста како артефакт (т.е. зашто не се однесуваат непосредно во простата механика на креирањето), туку и поради тоа што постојат голем број уметници кои не се инспирираат со нивно посредство. Значи, тие нужно не го овозможуваат, туку можат само да го потпомагаат **идејното** посредување на уметничкото дело. Но, не само тоа! Со оглед на досега изложеното, многу е проблематично да се говори за **унификација** на перцепцијата под влијание на Музи и дроги, бидејќи, како што забележавме погоре, таквите перцепции се доживуваат во интимноста на внатрешната стварност, а тој сооднос е секогаш различен, во

⁶⁵ Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, стр. 59.

зависност од карактерот на конкретната личност, социјалниот амбиент во кој таа живее, понатаму од историскиот контекст, општествените, политичките и економските услови на живот, урбаноста или руралноста на животната средина итн.

Од друга страна, она што уметниците никогаш не можат да негираат, за разлика од вдахновеноста од Музите и дрогите, е користењето на основните медиуми (инструменти, алатки, средства, апарати, помагала...) во процесите на креирањето. Без физичкото медијаторство кое тие го овозможуваат, уметноста би останала да левитира во свеста (колку и да е таа вдахновена), да сјае во светот на идеите (колку и да е тој заносен и инспиративен), да лебди во сферите на интелигибилноста и неактуелизираноста. Таа не би станала понадворешната уметност, туку би останала само бледа, матна, трансцедентна, речиси недофатлива идеја.

Меѓутоа, функциите за кои тие основни медиуми се наменети имаат несразмерно помали варијабли на пренамена и трансформација од дрогите, бидејќи тие не стапуваат во директен контакт со свеста на уметникот (впрочем, се работи за предмети), туку се изработуваат за конкретна намена. Тие мораат да се користат “апликативно-површински”, значи, како надворешен медиум, нужен за креативна експресија која ќе биде насочена врз објектот, а не “вдахновено-ветверски”, како влажна внатрешна апликација (што бездруго се случува при инспирацијата предизвикана од Музите и дрогите), преку која медијацијата посредува со свеста на субјектот. – Тие не функционираат **интрадермално**, туку секогаш и нужно **егзодермално**.

Значи, ајде да замислиме ситуација во која таквите разновидни медиуми, кои ги определивме како основни, се унифицираат. Имено, секој основен медиум ја насочува перцепцијата во одредена насока, која би можеле условно да ја наречеме “стандардизирана”: сликарската четка се разбира како медиум со помош на кој се слика, со перото или со машината за пишување се пишува, со музичките инструменти се музицира, со тулите се гради итн. Се разбира, бидејќи уметниците честопати со право стравуваат од една таква, “стандардизирана” перцепција – која честопати може сериозно да ја загрози

нивната инспирација и да ја стесни перспективата на креативноста – зашто ги ситуира во предодредени рамки, тие излезот од опасноста го бараат или во користењето разновидни медиуми и/или во можностите за трансцендирање на “основната”, предодредена, строго зацртана намена на избраниот медиум. Впрочем, постојат голем број уметници кои медиумите ги користат на начини различни од нивната првична, “предодредена” намена: имено, со моливот може и да се црта, не само да се пишува, со сликарската четка може да се свира на гитара или на тапани, со тулите може да се тропа по тенекија и да се создава дисхармонична музика, фотографијата може да послужи како инспирација за музичко дело, литературата за филм итн.⁶⁶

Меѓутоа, она што сега треба да замислиме е ситуација во која основните медиуми имплодираат во еден Медиум и, на тој начин, наложуваат конкретна, унификација (или подобро, униформирање) на перцепцијата. Една таква состојба не мора да замислуваме, туку е доволно да погледнеме наоколу! Живееме во ерата на дигиталноста, во која многупати досега сме слушнале дека доколку човек не е компјутерски оперативен, тоа значи дека е истовремено и неписмен, односно недораснат на духот на времето. Но што подразбира синтагмата “компјутерски оперативен”? Една конформистичка (но мошне практична) интерпретација на таа синтагма вели дека сите ние (уметници или не) треба да ја прифатиме дигиталноста, да го научиме нејзиниот јазик и соодветниот начин на функционирање, за да можеме воопшто да се снајдеме во ерата на модерните комуникации и обработки на информациите. Сепак, за сега, ќе ги оставиме настрана генералните оперативни прашања врзани со дигиталната ера и ќе се концентрираме поконкретно на оние кои ја засегаат потесната естетичка проблематика (оние кои сетилноста ја третираат во специјалистичкиот контекст на

⁶⁶ Трансцендирањето на првичната, “предодредена” намена на медиумите за потребите на ослободеното уметникување, како и нивното фигуративно интрадермално и ветверско аплицирање врз свеста во ерата на дигиталноста, ќе се покажат како исклучително битни теми за овој труд и тие ќе бидат многу подетално елаборирани во третото поглавје.

уметноста), која, пак, ја зачнавме во претходното поглавје, преку метаморфозите на Перцепцијата.

Значи, она што останува да испитаме може да се исцрпи со одговор на следново прашање: Какви промени во Перцепцијата има предизвикано современата, дигиталната ера и дали тие промени се комплементарни со претходно изложените метаморфози на Перцепцијата или, пак, претставуваат нешто разнородно? Поконкретно ќе треба да се елаборира дали уметничката вдахновеност може да “живее” со тие нови промени или не. Дали тие ја потхрануваат или инхибираат креативната инспирација? Тоа се сè битни прашања, одговорите на нив ќе се покажат од исклучителна важност за понатамошниот тек на трудов. Затоа, за да дојдеме до задоволувачки одговори, најпрво треба да видиме какви промени на Перцепцијата предизвикува дигиталната ера.

2.1 Дигиталноста: хиперпосредување на недопосредливото

“Појавата на компјутерите и на светски раширената мрежа⁶⁷ (на англиски јазик, world wide web или скратено www) беше истовремено појава на нови медиуми, кои, за разлика од сите претходни, донесоа едно дотогаш невидено и непоимливо проширување на демократизацијата и на интерактивноста на медиумите.” Ваквата определба на новите медиуми и технологии сме ја слушнале многупати досега. Таа е, на пример, особено застапена во пионерските трудови – на пример, *Да се биде дигитален (Being Digital*, првпат издадена 1995 година) на Николас Негропонт (Nicholas

⁶⁷ Иако синтагмата “светски раширена мрежа” е помалку практична за употреба отколку кај нас веќе одомаќениот термин “интернет”, сепак, сметам дека таа многу поуспешно го доловува сензибилитетот на интернетот како виртуелен и сеопфаќачки комуникативен простор, отколку неговата определба како внатрешна мрежа, што во буквален превод е она што значи англискиот термин “internet”. Затоа, во понатамошниот тек од трудов ќе се обидам да ја користам синтагмата “светски раширена мрежа”, секогаш кога ќе има услови за тоа, односно кога нема премногу да ја пореметува смислата на излагањето.

Negroponte) и *e-џојија*: “Урбаниој живој, Џим – но не како џио го знаеме” (*e-topia*: “Urban life, Jim – but not as we know it”, првпат издадена 1999 година) на Вилијам Џ. Мичел (William J. Mitchell) – во кои провејува еден исклучително оптимистички дух, во поглед на отвореноста, интерактивните потенцијали и демократските перспективи кои дигиталните технологии и новите медиуми ги овозможуваат.⁶⁸

Проблемот што по обичај се јавува во пристапите кои се манифестираат во раните фази на некој феномен и/или процес – како, на пример, пристапот на Негропонт, кој датира уште од 1995 година – може да се сублимира во чувството на понесеност кое редовно и по правило се јавува кога ќе се соочиме со некое ново епохално откритие, кое отпрвин и навидум ветува многу. Во нашиов случај, тоа резултира со речиси слепо прифаќање на “аксиомата на дигиталноста”, без да се има јасна претстава за тоа на каков начин, каде, како и до кој степен демократизацијата и интерактивноста навистина се протегает.

Застапниците на тезата за демократичноста и слободната интерактивност на новите медиуми во своја одбрана ќе посочат дека до појавата на компјутерите, ние ги читавме книгите и весниците и ги слушавме/гледавме радио и телевизиските емисии. Доколку сме посакале да станеме член на некои од уредувачките тимови кои ги подготвуваат истите тие весници, радио и телевизиски емисии, од нас би побарале да приложиме докази дека конкурираме врз основа на одредени образовни, професионални и работни референци и квалитети, без кои нашите напори би биле сосема залудни. Доколку, пак, сме поамбициозни и имаме желба да оформиме сопствен медиум (дневен весник, радио или телевизиска станица), тие референци и квалитети ќе треба неколкукратно да ги “помножиме”, но, пред тоа, да вложиме и значителен капитал, доколку сакаме да имаме барем приближна шанса за успех во современиот презаситен и мошне конкурентен пазар.

⁶⁸ Види: Nikolas Negropont, *Bits digitalan*, CLIO, Beograd, 1998; и Вилијам Џ. Мичел, *e-џојија*: “Урбаниој живој, Џим – но не како џио го знаеме”, Магор, Скопје, 2004.

“Денес, пак, од друга страна, тие наши амбиции можеме да ги оствариме седејќи пред компјутерот во нашата дневна или (уште поиндикативно) спална соба”, би извикале апологетите на дигиталноста, продолжувајќи: “можеме да составиме свој интернет весник, сопствена интернет радио емисија, можеме да станеме таканаречени веб дизајнери (дизајнери на интернет страници), можеме да коментираме текстови објавени на интернет, да коментираме претходно дадени коментари и што уште не!” – Со други зборови, она што до неодамна ни беше нудено во форма на (речиси) херметички затворен медиум, денес не само што можеме да го конзумираме во иста или слична форма, туку сега можеме во него да интервенираме (и тоа не само испраќајќи писма во баналната рубрика “писма од читателите”), создавајќи хипертекст (hypertext), на тој начин што веќе постоечкиот текст го дополнуваме со свои забелешки во форма на пишан текст, аудио или видео запис, аудио/видео запис или текстуален/аудио/видео запис.⁶⁹ Понатаму, денес можеме да создаваме и сопствени мултимедијални и интерактивни интернет страници (на пример, блогови) на кои можат да се поврзуваат и во кои (на исти или слични начини) можат да интервенираат и други “патувачи” по мрежата. Најпосле, да не ја издолжуваме непотребно оваа одбрана на дигиталноста, денес можеме да се зафатиме со речиси секоја работа, која до пред неколку години ни изгледала невозможна за изведување во затворениот простор на нашиот дом: купување и продажба на разни видови стока, графички, веб, маркетинг... дизајн, архивирање и пребарување низ разновидни бази на податоци, композирање и изведување музика во живо, сликање, монтажа на филмски материјали, плаќање домашни сметки,

⁶⁹ Повеќе за интерактивниот феномен на хипертекстот, види: Matthias Muller-Prove, “Hypertext” (2nd Chapter of *Vision and Reality of Hypertext and Graphical User Interfaces*), in http://www.mprove.de/diplom/text/2_hypertext.html, 2002; и Sergio Cicconi, “Hypertextuality”, in Sam Inkinen (ed.), *Mediapolis*, De Gruyter, Berlin & New York, 1999, pp. 21-43. За потенцијалниот еманципаторски карактер на хипертекстот, пак, види: Houston Wood, “Hawaiians in Cyberspace”, in Nebojša Vilić (ed.), *State_Irwin*, 359 – Network for Local and Subaltern Hermeneutics, Skopje, 2000, p. 58.

планирање состаноци и средби со пријатели, ширење познанства преку социјални мрежи, интерактивна забава...

За нештата да бидат уште поинтересни, фасцинантни и наклонети кон апологетите на дигиталноста, нетелесниот простор на бајтите и пикселите, чиешто менаџирање го посредуваат новите медиуми, воспостави тренд на прогресивна дигитализација на сето материјално: премин на опишливите предмети и артефакти во нивна неопишлива и дигитална претстава, сурогат, интелигибилна реплика. Следствено, и артефактот на уметничкото дело веќе не е нужно и непосредно врзан за материјата, како во целокупната негова историја: светски раширената мрежа изобилува со репродукции од сите (наскоро, наскоро...) уметнички дела од историјата на уметноста. Истото важи и за строго доверливите податоци од архивите на полициските и административните картотеки и бази на податоци, кои се дигитализираат и префрлуваат во виртуелни бази на податоци и документи, забележани на хард диск; филмовите од целулоидната лента преминуваат во дигитален DVD или Blu-ray Disc формат; старите, аналогни музички снимки од магнетофонски ленти и грамофонски плочи доживуваат свои дигитални ремастерирања (digital remaster), кои го унапредуваат нивниот звучен квалитет (за сметка на автентичноста на оригиналниот амбиент); цели текстуални, музички, филмски и мултимедијални колекции циркулираат низ светски раширената мрежа во форма на бази на податоци, торент документи, лесно разменливи компресирани “папки”, кои се дистрибуираат по принципот на другарска размена (на англиски: peer to peer) итн.

“Сé, небаре целиот свет е на дофат на ADSL модемот наменет за широкопојасен интернет: со помош на само неколку кликови на глумчето достапни ни се сите култури, уметности, доктрини, вештини, политики и науки во светот. Дигиталноста и нејзините нови медиуми не само што дополнително ја ослободуваат и прошируваат Перцепцијата, туку и ѝ даваат на располагање информации и содржини, кои до пред само десетина години изгледаа недогледливи за човечките когнитивни способности. Значи, новите медиуми на дигиталноста ја шират Перцепцијата, како на ниво на интензитет,

така и на ниво на повеќенасочност; и тие тоа го прават без преседан.⁷⁰ Меѓутоа, што е особено битно да се апострофира, тие нови медиуми не ја ‘оставаат на цедило’ таквата нова, ‘алчна’ Перцепција. Не! Тие ѝ овозможуваат неизмерлив квантум на содржини и информации, кои треба да ги задоволат нејзините нови ‘ненаситни апетити’. Нови медиуми, нова информациска стварност. Едното без другото не може. Оти, што ќе ни се проширените сетила, доколку немаме да им дадеме храна да се најадат!? И тоа многу, мнооогу храна! – **Хиперпосредување на недопосредливото.** Ете што, всушност, нуди дигиталноста. Ура за дигиталноста!” – триумфално завршува нашиот соговорник-апологет.

“Навистина, сето тоа не само што изгледа демократично, отворено за комуникација и интерактивно, туку и мошне интересно и потенцијално еманципаторно”, би рекле повеќето од нас, кои искрено сакаат да веруваат во просветлувачката дигитална/интерактивна приказна. И наеднаш – надоврзувајќи се на овие позитивни електронски вибрации, создадени со помош на непрекинат, повеќеканален и замен проток на бајти и пиксели – од некаде (од никаде, всушност; од киберпросторот) го слушаме громогласниот,

⁷⁰ За тоа до кој степен перцепцијата на стварноста секојдневно сè повеќе се отвора кон нови модуси на чувствување и за тоа колку голем број информации сè повеќе се достапни во ерата на дигиталноста (односно, за нивниот експоненцијален раст), види го исклучително интересниот и вознемирувачки видео клип “Дали знаевте дека живееме во експоненцијални времиња?” (“Did You Know? ‘We are living in exponential times’”: 2008), достапен на следниов интернет линк: <http://www.youtube.com/watch?v=lUMf7FWGdCw>. Еве неколку поинтересни сознанија на кои може да се налета на таа видео презентација: “Се претпоставува дека еднонеделното издание на дневниот весник *New York Times* содржи повеќе информации, отколку што еден обичен човек може да сретне за време на својот живот во XVIII век.” [...] “Се предвидува дека четири ексабајти (4.0×10^{19}) нови информации ќе бидат генерирани годинава [се мисли на 2009 година]. Тоа е повеќе отколку во претходните 5000 години заедно.” [...] “38 години беа потребни радиото да допре до пазарна публика од 50 милиони луѓе. Истото на телевизијата ѝ успеа за 13 година, на интернетот за четири, на iPod-от за три, а на Фејсбук (*Facebook*) за две години.” [...] “На Google има 31 милијарда пребарувања секој месец. Во 2006 година, таа бројка изнесувала 2,7 милијарди.”

оптимистички и триумфалистички повик: “Не мразете ги медиумите, станете медиум!”⁷¹

2.2 Дигиталноста: понатамошно ширење или стратегија за унификација на Перцепцијата?

Мислам дека сега, по овој наплив на “младешки оптимизам”, треба малку да подзапреме и да си поставиме неколку прашања кои треба сериозно да ја расчленат и преиспитаат зачнатата тема. – Имено, дали е, во суштина, сè така убаво и дали навистина секој може да “стане медиум”? Дали новите независни медиуми и канали на комуникација се подеднакво достапни за сите? Дали интерфејсот⁷² преку кој ние се “врзуваме” со компјутерите и новите медиуми е навистина толку отворен (демократичен), без никакви елементи на ограниченост и/или затвореност во себе? Дали тој навистина дополнително ја ослободува и шири Перцепцијата, или, пак, само вешто ја насочува и детерминира, ветувајќи ѝ го митот на заситување на незаситливото?

Одговор на дел од овие прашања можеме да добиеме доколку критички се позанимаваме со мислата на новозеландскиот естетичар и теоретичар на новите медиуми, Шон Кабит (Sean Cubitt), кој – во првото поглавје од книгата *Дигитална естетика* (*Digital Aesthetics*, инаку пионерски труд од областа на дигиталната естетика), “Читајќи го поврзувањето”

⁷¹ Тоа е повикот на мултимедијалното уметничко дуо Coldcut, кој во оригинал гласи: “Don’t hate the media, become the media!” Оваа parola може да се најде испишана на буклетот од ЦД-РОМ изданието *Дозволейте да ѝ преиграме!* (*Let Us Replay!*: 1998).

⁷² Терминот кој соодветствува на англискиот збор “interface” обично се преведува со “поврзување”, иако тој кај нас честопати едноставно се транскрибира како “интерфејс”. Буквалниот превод може да значи и меѓусклоп, што веројатно е најпрецизниот превод на терминот “interface”, бидејќи несомнено алудира на конкретната, директна посредуваност во односот помеѓу човекот и компјутерот (најчесто се мисли на елементите со помош на кои корисникот го употребува компјутерот: тастатурата, глумчето и мониторот). Сепак, за да се избегнат евентуални забуни, во трудов ќе се користи простата транскрипција “интерфејс”.

("Reading the Interface") – се занимава со нашироко распространетиот медиум/феномен на пребарувањето/интервенирањето во светски раширената мрежа, која, пак, светот ни го внесува во нашата дневна соба и која нас, од дневната соба, не внесува во светот. На самиот почеток од поглавјето, Кабит со право тврди, но и се прашува: "Светот е на Вашите дланки, но кој свет и чиј свет минува низ кои географии на умот?"⁷³ Што тоа значи?

Совесниот одговор на тоа несомнено капитално прашање, всушност, значи продлабочување на нашава дискусија околу прашањата, кои веќе навестивме дека ќе се занимаваат со феномените на **новата дигитална Перцепција**. Зашто, кога светот одеднаш ќе се најде на нашите дланки (макар тоа било фигуративно), тоа значи дека нешто драматично се случило со посредувањето на Перцепцијата: тоа значи дека таа очигледно има доживеано **нова метаморфоза**, која длабински ја потресла нејзината устроеност. Но каква метаморфоза и дали, всушност, се работи за метаморфоза, аналогна на онаа од првото поглавје? И што значи формулацијата дека "светот минува низ географии на умот", кога ќе ја доведеме во релација со новата Перцепција?

Во филмот *Кога боговите ѓаднаа на ѓеме* (*The Gods must be Crazy*: 1981), во сцената на судењето на Кси – ликот на Бушманот од пустината Калахари – судијата го прашува дали тој се чувствува виновен по обвинението за убиство на коза и веднаш се јавува првиот проблем во судскиот процес. Поточно кажано, тужбата е покрената за отуѓување на приватна сопственост (а тоа е козата, која Бушманот навистина ја убил за да се прехрани на своето макотрпно патешествие), што претставува непознат феномен во културата на Бушманите, во која не постои приватна туку, само јавна сопственост. Проблемот се продлабочува со тоа што чудниот јазик на Бушманите не познава термин кој означува состојба на виновност. Токму затоа, судскиот преведувач е ставен на големи маки за да го преведе обвинението. Бушманот, всушност, не може да разбере состојба на

⁷³ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 1.

виновност, бидејќи не познава чин на злосторство, ниту, пак, чин на неправда, а камоли чувство на вина: тие се “привилегија” на колонизирачко-империјалистичкиот ум на “цивилизираните” белци.

Консеквентно на тоа, Шон Кабит не случајно забележува дека писатели кои се меѓусебно толку различни, како, на пример, Ранаџит Гуха и Цими Дурам, географското ширење на англискиот јазик го опишуваат како еден расистички инструмент за експлоатација, угнетување и геноцид, а ја нагласуваат клучната улога на другите јазици во отпорот на колонијализмот.⁷⁴

Што ни кажува оваа почетна опсервација и каква врска има таа со ерата на дигиталноста?

Одредени аналитичари сметаат дека со појавата на светски раширената мрежа конечно го имаме добиено клучниот медиум за излегување на површина на локалните јазици по нивното многувековно чмаење во занданите на жаргонското/идиомското/локалното (при што тие имаат чисто комуникациска функција), а, со самото тоа, и за концептуализирање и ширење реално спроведливи и остварливи движења на отпорот со нивна помош.⁷⁵ Од друга страна, пак, за дисеминацијата на движењата на отпорот при една таква незавидна лингвистичка и културна подреденост, некои други активисти воопшто немаат сомнежи дека единственото нешто што светски раширената мрежа може да направи на тоа поле е да помогне.⁷⁶ Други укажуваат на предностите кои ги нудат

⁷⁴ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁵ cf. Houston Wood, “Hawaiians in Cyberspace”, pp. 47-56.

⁷⁶ Види: Кајл Ласн, “Истерувачи на реклами” (интервју со Грант Росенберг за списанието *Gadfly*), во *Марџина: за инјекции и различности*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 250:

Што мислите, колку помошна интернетот е во зближувањето на Вашата мрежа на културни џемери?

Кајл Ласн (Kalle Lasn): Тоа беше клучен фактор. Долги години комунициравме најдобро што знаевме без интернет. Низ целиот свет имавме 300 организатори на *Деној кога ништо не се куйува (Buy Nothing Day)*. Моравме по пошта да им испраќаме скапи плакати. Тоа беше прилично незграпен и скап систем кој, всушност, спречуваше да растеме онолку брзо колку што би можеле. Но, штом нашите постери станаа достапни преку

корисничкиот систем ПИМС (кратенка од прозорец-икона-мени-стрелка)⁷⁷ и релацијата ЧКИ (кратенка од човек-компјутер интерфејс)⁷⁸, тврдејќи дека секој може да ги користи привилегиите на тие нови медиуми за какви било цели.⁷⁹ “Тие се толку лесни за употреба (user-friendly), што секој корисник мошне бргу може да ги совлада основните и универзални правила на отпор/работа/творештво/забава”, самоуверено би се надоврзале заговорниците на дигиталната култура.

Но, во секоја навидум убава приказна, секогаш има барем едно незгодно “меѓутоа”. Еве го тоа кобно “меѓутоа” на Кабит, кое треба да ни ја разјасни формулацијата, со која се проблематизира “зглобовската” перцепција на светот на дланка (препознатлива според незапирливиот оперативен циклус: кликни, фати, преземи, исечи, залепи, префрли, конвертирај, избриши, следно...), заедно со минувањето на таа нова Перцепција на светот низ одредени географии на умот:

Меѓутоа, кој е корисникот? Пријателски расположен според обичаите на која култура? Препознатлив кому? Лесно разбирлив за дете во некое мрежно поврзано предградие или за дете во некое далечно село? Комерцијалната и идеолошката аналогија со колективните бирократски работни шеми ја детерминираат глобалната технологија. Идеализирајќи ја чистата технологија,

интернет – можете да ги испечатите од веб-страницата, да ги погледнете верзиите на нашите страници во програмот *QuickTime* и да ги нарачате ако тоа го сакате – штом преминавме на интернет, работите тргнаа. А 300 или 400 луѓе со кои соработувавме... како што реков, пораснаа на 35 000 и сега станавме поинаков вид организација. Станавме глобален феномен. Пред тоа, поголемиот дел од нашето дејствување се одвиваше на пацифичкиот северо-запад, а сега некои од најинтересните *целини* се одвиваат во Австралија, Израел и Естонија.

⁷⁷ Превод на англиската кратенка WIMP: window-icon-menu-pointer.

⁷⁸ Превод на англиската кратенка HCI: human-computer interface.

⁷⁹ cf. Houston Wood, “Hawaiians in Cyberspace”, pp. 56-67. Во тој дел од текстот се нагласуваат демократичноста, отвореноста и пристапноста на светски раширената мрежа и нејзината “незагаденост” од транснационалните конгломерати, при што се глорифицираат лесно употребливите кориснички шеми на новите компјутерски медиуми и на дигиталните технологии.

бирокарскиот капитал истовремено ја уназадува сопствената работна сила, а додека нуди привид на природност и еманципација од мачните секојдневни ситни обврски, тој истовремено воведува нови начини на контрола и на надгледување.⁸⁰ Со други зборови, корисникот кој лесно ги совладува и употребува системот прозорец-икона-мени-стрелка и релацијата човек-компјутер интерфејс е истиот тој корисник кој до пред неколку децении бил израснат и воспитан според административните принципи на работа во канцеларија, истата таа домаќинка која пред ерата на дигиталноста во супермаркетот одбирала уредно измиени и спакувани овошја и зеленчуци, истиот тој мултимилијардер на кој појадокот му се сервирал по свонењето на свончето, истиот тој дипломец-економист кој одбирал дали ќе се занимава со продавање *Nike* патики или со менаџирање на извозот на *Marlboro* цигарите, истата таа видео игра која чекала да биде изнајмена од тинејџерот кој се враќа дома од училиште... За сега, прелиминарната констатација би гласела дека светот кој наеднаш “слета” на нашите дланки (посредуван од “зглобовскиот” кориснички систем прозорец-икона-мени-стрелка и “бионичката” релација човек-компјутер интерфејс) е истиот оној свет кој е перцепиран според **урнекот на Западната култура на живот**, која, пак, има аспирации да стане **универзална култура на животот**.

Перцепцијата во Западната култура на живот е нагласено **визуелно** ориентирана (што, пак, ги детерминира дизајнот и функциите на системот прозорец-икона-мени-стрелка и на човек-компјутер интерфејсот, како што ќе проследиме подолу). Еминентниот американски (со руско потекло) иследувач и теоретичар на новите медиуми, Лев Манович, во уводот на својот пионерски труд од таа област, *Јазикот на новите медиуми (The Language of New Media)*, консеквентно и прецизно го трасира својот метод во анализата на новите медиуми: “Јазикот на новите медиуми го анализирам ситуирајќи го во рамките на историјата на модерните визуелни и медиумски култури.”⁸¹ Значи, предметот на анализа е таков, што се добива мислење дека историско-

⁸⁰ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 3.

⁸¹ Lev Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2001, p. 8.

компаративниот метод на Манович е единствениот можен пристап, што кон одбраната тема (визуелната предиспозиција на новите медиуми) можел да се има. Да се анализираат новите медиуми надвор од контекстот на Западната, визуелно-ориентирана перцепција, би претставувало целосно промашување за една студија, која има аспирации да го разоткрие јазикот (претставувањето, значењето, функцијата) на новите медиуми. Впрочем, тоа станува јасно уште и на самиот почеток на трудот, кога во прологот Манович прави обид да не запознае со истражувањето, така што ќе ни го “визуелизира” низ своевиден визуелен индекс. Тој тоа го постигнува преку свои коментари на фотографии на кадри од експерименталниот, авангарден филм на рускиот режисер Сига Вертов (Дзига Вертов), *Човекој со филмска камера (Человек с кино аййарайом: 1929)*. Кадрите се така коментирани, што се воспоставува јасна врска помеѓу филмската перцепција (што, според Манович, ја детерминираше Западната визуелната перцепција во XX век) и принципите врз кои се дизајнирани и конструирани новите медиуми.⁸²

Заради визуелниот карактер на Западната перцепција, која се транспонира во “светот на дланки”, можеме речиси со сигурност да тврдиме дека и статусот на англискиот јазик како стандарден јазик на светски раширената мрежа само ги засилува одамна започнатите процеси на контрола за кои, пак, говори Кабит. (Оттаму, за жал можеме да бидеме сигурни дека сегашните 35 000 мрежно поврзани соработници на Кајл Ласн се многу поподатливи за надгледување и контрола, отколку 300 или 400 од нив колку што беа на број пред нивното мрежно поврзување.)

Она што останува да проследиме во ова потпоглавје се модалитетите, според кои **формата** на новата дигитално посредувана визуелна Перцепција (претставувана преку системот прозорец-икона-мени-стрелка и ралацијата човек-компјутер интерфејсот) е културно детерминирана и, како таквиот интерфејс во голема мера ја определува, поточно, се соединува со

⁸² *Ibid.*, pp. xiv-xxxvi.

содржината на она што, преку перцепцијата на нештата, се посредува при комуникацијата. Во таа смисла, Манович со право забележува:

Интерфејсот определува како компјутерскиот корисник го разбира самиот компјутер. Тој, исто така, детерминира како корисниците го замислуваат секој медиумски објект, до кој се стигнува со посредство на компјутерот. [...] Конечно, организирајќи ги компјутерските податоци на одредени начини, интерфејсот нуди посебни, специфични модели на светот. [...] Накратко, интерфејсот е далеку од претставата за транспарентен прозорец кон податоците во компјутерот; тој со себе носи силни пораки.⁸³

Имајќи го тоа предвид, содржината на она што се посредува преку интерфејсот далеку од тоа да е незасегната со наводната неутралност, непристрасност, амбивалентност и “незаинтересираност” на посредувачкиот интерфејс. Интерфејсот **не е**, ниту може да биде прост посредник:

Постои поинаков начин да се размислува за разликата помеѓу дизајнот на новите медиуми и уметноста на новите медиуми, во однос на дихотомијата содржина/интерфејс. За разлика од дизајнот, врската помеѓу содржината и формата (или, во случајот на новите медиуми, содржината и интерфејсот) во уметноста е мотивирана, односно, изборот на конкретен интерфејс е мотивиран од содржината на едно дело до она ниво, што веќе не може да се говори дека станува збор за одделно ниво. Содржината и интерфејсот се спојуваат во еден ентитет и тие веќе не можат да се разединаат.⁸⁴

Во тој контекст, ќе треба, исто така, да забележиме дека последниве децении уште поманифестативно се потврдува она што изминатите неколку векови се одвивало со помал интензитет: имено, обединувањето на интерфејсот, формата и содржината, во случајот на новите комуникациски медиуми оди на сметка на асимилирање на локалните и регионалните начини на живот според “универзалната” Западна култура на живот:

Од семиотичка гледна точка, компјутерскиот интерфејс функционира како код кој ги пренесува културните пораки низ разновидни медиуми. Кога се користиме со интернет, сè на што налетуваме – текстови, музика, видео... – минува низ

⁸³ *Ibid.*, pp. 64-5.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 67.

интерфејсот на интернет пребарувачот, а потоа, низ интерфејсот на компјутерскиот оперативен систем. Во културната комуникација, еден код ретко кога е само неутрален транспортен механизам; тој најчесто влијае врз пораките кои се пренесуваат со негово посредство. На пример, тој може да направи едни пораки да бидат лесно разбирливи, а други незамисливи. Еден код може, исто така, да оформи сопствен модел на светот, со свој логички систем и идеологија. Подоцнежните културни пораки и јазиците создадени низ тој код ќе бидат ограничени со својот придружен модел, систем и идеологија.⁸⁵

Пред да поминеме на подетално разгледување на корисничкиот систем прозорец-икона-мени-стрелка, ајде најпрво да се обидеме да го удостоиме со прелиминарен одговор нашиот анонимен соговорник во ова поглавје – апологетот на дигиталната ера и приврзаник на интерактивноста и отвореноста на новите медиуми. Што би можеле да му кажеме во однос на неговата восхитеност од функционалноста, универзалноста, хипермедијацијата и лесната употребливост на новите медиуми, имајќи го предвид претходниот цитат на Манович? Одговорот на тоа прашање можеме да го надоврземе на обвинетиот Бушман, од филмот *Кога боговите паднаа на шеме*. Кога истиот Бушман, во една хипотетичка ситуација, би почнал да го совладува англискиот јазик, заедно со компјутерската писменост, можеби би почнал да разбира дека пишето Кока-Кола, всушност, паднало од авион и дека тоа не е знак за казна од боговите; можеби би почнал да сфаќа дека постојат нешта кои се нечии, а не сечии; итн. Да, тој веројатно би почнал да се навикнува на новата перцепција на светот, за сметка на својата Перцепција. Конечно, кога тој би бил со нас, можеби би почнал да осознава што значи тоа “да се биде виновен”!

2.2.1 Прозорец-икона-мени-стрелка (ПИМС)

Перцепцијата која ја посредува корисничкиот систем ПИМС (прозорец-икона-мени-стрелка) само го следи Западниот сензибилитет на

⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

избирање readymade/readymix⁸⁶ животни стилови, небаре тоа се продукти изложени на некоја полица во супермаркет. Впрочем, продуктите, содржините и услугите, без оглед дали тие се наоѓаат во некој супермаркет, специјализирана продавница за одреден вид производи или на интернет сајт, обично се изложени на полица (прозорец), уредно систематизирани според својот вид и функција (мени), сликовно претставени според конзументистичката логика на маркетингот (икона) и лесно достапни за ставање во потрошувачка кошничка (со стрелка). Несомнено, системот прозорец-икона-мени-стрелка е така замислен и реализиран, за да соодветствува на **Западната** административна и културна логика. Навистина, прозорец-икона-мени-стрелка претставува оперативен систем кој е лесен за работа, меѓутоа, според **еден** конкретен начин на живот. – Тој е конципиран, разработен и конкретизиран околу генерализираниот поим на работната канцелариска маса на Западниот интелектуалец; според билбордот кој му се обраќа на верниот потрошувач; имајќи го на ум омилениот супермаркет на совесната домаќинка; одговарајќи на сензибилитетот, желбите и потребите на модерниот тинејџер итн. Токму затоа, тој е концептуализиран според функции кои одговараат на конкретни стилови на живот, кои, пак, имаат аспирации да се здобијат со планетарна универзалност. Поради тие причини, тие се сликовито претставени преку прозорци, бази на податоци, архиви, документи (со можности за нивно лепење, сечење, зипување, компресирање...), папки, апликации, поштенски сандачиња за добивање електронска пошта...: сурогати на функции кои, речиси, совршено одговараат на разновидните манифестации на западната култура на живот.⁸⁷

⁸⁶ Разликата помеѓу readymade и readymix варијантите на животниот стил се состои во тоа што првата претставува проста можност/даденост на конкретен животен стил, додека втората претставува даденост на конкретна комбинаторика, односно на можностите за варијабилност на комбинациите од повеќе животни стилови.

⁸⁷ Повеќе за генеалогјата на графичкиот кориснички систем ПИМС, за неговата концептуализација во доцните 70-ти години на XX век и за пионерот на таквата графички посредувана перцепција, Алан Кеј (Alan Kay), види: Charlotte Booth, "Alan Kay and the Graphical User Interface", in <http://www.lottiebooth.com/pdf/essay.pdf>. За некои од поновите тенденции за

Заради сето тоа, несомнено може да се констатира дека корисничкиот систем за посредување на Перцепцијата прозорец-икона-мени-стрелка е заснован на идеалот на Западното просветителство и на културната глобализација, и во таа смисла, тој не само што е импресивен, туку е и навистина лесен за употреба. Само што, таа “леснотија” е заснована на онаа култура врз чии работни и животни навики тој бил конструиран и за чии потреби тој бил првично наменет. Впрочем, “леснотијата” може да значи различни нешта, во различни културни контексти.⁸⁸

Затоа, системот прозорец-икона-мени-стрелка, токму заради својата културно-детерминирана лесна употребливост, претставува уште едно во

усовршување на корисничкиот систем, види: Chris Beard, “The Graphical Keyboard User Interface”, in <http://mozillalabs.com/blog/2007/07/the-graphical-keyboard-user-interface/>, 2007.

⁸⁸ “Што би било, кога би било?” Прашањето за лесната употребливост, имено, се заснова на хипотезата: што би било кога “леснотијата” на еден кориснички систем би се раководела според некоја друга културна матрица, а не според Западната. На пример, ние земаме здраво за готово дека системот ПИМС одговара на нашите културни навики, бидејќи сме лишени од можноста да бидеме соочени со поинакви модуси на посредување на Перцепцијата. Реално гледано, ние го немаме изборот од поинакви посреднички системи, зашто постоечкиот е наводно сеопфаќачки (all-encompassing, all-embracing) и неговото познавање се смета за апсолутен минимум кој од нас се бара, доколку имаме аспирации да бидеме продуктивни и функционални поединци, според постоечките културни (и не само културни) стандарди. Меѓутоа, вистината е дека, всушност, постојат разновидни значења на терминот “леснотија”, во зависност од културната перспектива на гледање на нештата. Во некои култури, “апсолутниот минимум” во посредувањето, во поглед на модусите врз основа на кои светот се перцептира, не е проникнат апсолутистички со визуелното, и тука ПИМС несомнено потфрла. Популацијата на слепите лица, исто така, не може да го ползува ПИМС системот, Да не говориме за културите кои голем дел од својот свет-оглед го посредуваат низ медиумот на мирисот. Тие модуси се речиси целосно запоставени од ПИМС. Според тоа, можеме да замислиме (барем магловито) систем за посредување на перцепцијата (конструиран и разработен врз поинаква културна матрица, се разбира) во кој Перцепцијата би се раководела рамноправно и низ останатите модуси на чувствување на стварноста (аудитивноста, назалноста...), а не само низ визуелноста. Имајќи го сето тоа предвид, можеме да констатираме дека корисничкиот систем за посредување на Перцепцијата ПИМС е, во суштина, хегемонистички и монополистички.

арсеналот орудија на културната глобализација. Сè што треба останатите да направат – оние врз основа на чии работни и животни навики тој **не бил** конструиран и за чии потреби тој **не бил** првично наменет – е “само” да се прилагодат (како хипотетичкиот Бушман) и сè ќе биде в ред! Доколку не го сторат тоа, дотолку повеќе шанси имаат да дознаат што значи да се биде “виновен”: со други зборови, “виновниците” ќе бидат оние кои ќе останат надвор од новите комуникациски трендови и стандарди. А такви, од ден на ден, има сè помалку. Вината не е во мода!

Сепак, едно нешто треба да се признае. – Лесната употребливост и отвореноста, и покрај нивната културна детерминираност и глобализирачка природа, се сметаат за главни чинители кои системот прозорец-икона-мени-стрелка го претставуваат како медиум кој, наспроти сè, се смета за фактор кој ја шири Перцепцијата, но **во рамките на културната матрица** во која е конструиран и која се наметнува како **универзална**. Имено, светот гледан низ “призмата” на системот прозорец-икона-мени-стрелка – и покрај тоа што е претставен според стандардите и шаблоните на Западната култура на живот – сепак, е “на дланка”. Во тоа нема сомнение.

2.2.2 Човек-компјутер интерфејс (ЧКИ)

Но, што, всушност, значи “светот на дланка”. Што ја овозможува таквата “зглобовска” перцепција? Одговорот на тие прашања не насочува кон веќе загатнатиот феномен – ЧКИ (човек-компјутер интерфејс). Тој однос помеѓу човекот (корисникот) и машината (компјутерот) е она што му претходи, што го условува и што е во основата на корисничкиот систем за посредување на Перцепцијата прозорец-икона-мени-стрелка. Имено, за да можат да се користат со одреден оперативен систем (каков што е прозорец-икона-мени-стрелка), корисниците на компјутерот треба да се ставени во позиција да можат да ја **контролираат**, да ја **навигираат** и да ја **употребуваат** конфигурацијата на системот. Со други зборови, доколку корисникот најпрво не влезе во посредуван однос со компјутерот, тогаш системот прозорец-

икона-мени-стрелка не само што не би можел да биде употребуван, туку тој не би имало потреба ни да постои. Поврзувањето на корисникот со компјутерот е основниот услов за понатамошно негово користење. Во таквата условеност, впрочем, специјалната деветчлена група за човечко-компјутерска интеракција (SIGCHI), при Асоцијацијата за компјутерска машинерија (Association for Computing Machinery), предводена од Томас Т. Хјует (Thomas T. Hewett), ја наоѓа и дефиницијата на релацијата човек-компјутер интерфејс:

Интеракцијата или поврзувањето помеѓу човекот и компјутерот претставува дисциплина која се занимава со дизајнот, проценувањето и имплементацијата на интерактивните компјутерски системи, наменети за човечки потреби, како и со проучување на главните феномени поврзани со сето тоа.⁸⁹

Манович, пак, релацијата човек-компјутер интерфејс ја определува, “чистејќи ја” од нејзината дисциплинарност, за да ја нагласи нејзината функционалност:

Синтагмата *човек-компјутер интерфејс* ги опишува начините на кои корисникот комуницира со компјутерот. ЧКИ вклучува физички апарати за внесување и префрлање (влез и излез) на информации, како монитор, тастатура и глумче. Таа, исто така, користи метафори за концептуализација на организирањето на компјутерските податоци. На пример, интерфејсот на Мекинтош (Macintosh), претставен од Епл (Apple) во 1984 година, користи визуелни метафори за документи и папки. Конечно, ЧКИ, исто така, ги опфаќа и начините на манипулација со податоците, односно, граматиката на разбирливи функции, кои корисникот може да ги извршува со нејзино посредство.⁹⁰

Според тоа, сега можеме да заклучиме дека, кога говориме за релацијата човек-компјутер интерфејс, ние, всушност, мислиме на хардверските и на софтверските компјутерски апликации, кои го овозожуваат, не само користењето на системот прозорец-икона-мени-стрелка, туку и користењето на компјутерите, воопшто. Оттаму, основните

⁸⁹ Thomas T. Hewett et al., *ACM SIGCHI Curricula for Human-Computer Interaction* (web version), Association for Computing Machinery, Inc., New York, 1996, http://old.sigchi.org/cdg/cdg2.html#2_1.

⁹⁰ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 69.

апликации од тој тип се: компјутерското глумче, тастатурата и мониторот, како и компјутерските програми кои, сите заедно, ја овозможуваат функционалноста на компјутерот – на разновидни начини и во мноштво насоки.

За да ни стане појасна релацијата помеѓу човекот (корисникот), компјутерските апликации и компјутерот, потребно е да направиме аналогија со врската помеѓу човекот (возачот), автомобилските управувачки инструменти и автомобилот. Имено, доколку сакаме да возиме автомобил, ние најпрво треба да се запознаеме и да ги совладаме уредите и инструментите кои го движат и управуваат автомобилот. Така, со помош на воланот учиме да ја одредуваме насоката на движењето; преку менувачот, педалите за гас, со кумплунг и кочница ја контролираме брзината на возилото; гледајќи низ шофершајбната и ретровизорите се ориентираме во просторот, а на инструментната табла, пак, добиваме основни информации за брзината на движењето, бројот на вртежите на тркалата, осветлувањето итн. Затоа, кај автомобилите, аналогијата со релацијата човек-компјутер интерфејс е претставена токму со наведените уреди и инструменти, кои посредуваат помеѓу нас и автомобилот, односно помеѓу нашите потреби за движење во простор и транспортните функции на автомобилот.

Слично е и со компјутерите. Трите базични компјутерски инструменти посредуваат помеѓу нас (нашите потреби, работни задачи, желби, забава, културни афинитети...) и можностите кои ги нуди компјутерот. Згора на тоа, слично како во случајот со воланот, педалите, менувачот, шофершајбната и ретровизорите, така и компјутерските апликации (глумчето, тастатурата, мониторот, програмите во вид на прозорци, интернет пребарувачите, графичките икони...) се така конструирани, што се прилагодуваат на човековите природни движења на сетилата за допир и вид. Врз основа на тоа, можеме да заклучиме дека кога говориме за релацијата човек-компјутер интерфејс, ние, всушност, говориме за технологија која прогресивно се прилагодува според нашето сетилно и когнитивно ориентирање во светот: ние говориме за технологија која се базира на **перцептивна и когнитивна**

ергономика. Меѓутоа, за разлика од физичката ергономика, според која се дизајнирани уредите и инструментите во автомобилите,

когнитивната ергономика се фокусира врз прилагодливоста помеѓу човечките когнитивни способности и ограничувања, од една страна, и специфичностите на машината, задачата, околината... Типичен пример за когнитивна ергономика на дело се процесите на дизајнирање софтверски интерфејс кој би бил лесен за употреба, дизајнирање знак на тој начин што повеќето луѓе би го разбрале и би реагирале на соодветен начин итн.⁹¹

Врз основа на сето тоа, може да се констатира дека перцептивната и когнитивната ергономика во дизајнот на релацијата човек-компјутер интерфејс, во перспектива се заснова – како што укажува и самата синтаagma од која е изведена кратенката – на една замислена (би рекле и посакувана) киборшка претстава за човекот. Човек-компјутер интерфејсот, всушност, се базира на верата во прогресивна симбиоза помеѓу корисникот и медиумите/алатите кои тој ги користи. Идеалот на совршената, речиси биотехнолошка (бионички посредувана) интерактивност е во сржта на релацијата човек-компјутер интерфејс.

Имајќи го тоа предвид, Шон Кабит забележува:

за дигиталната естетика, политичкото прашање на киборшката визија е помалку засегањето со проблематиката од XIX век – односно, со тоа дали соодветната анализа на визијата вклучува истражување на оптичките процеси во еден надворешен свет или, пак, на субјективните процеси на перцепцијата – а повеќе со тоа дали на визијата како целина, оптичка и субјективна, може да ѝ се дозволи да стане единствена сопственост на еден хипериндивидуализиран [hyperindividualized] ум или, пак, таа може да биде поттикната да создаде една нова социјализација преку симбиоза на телата и машините.⁹²

Значи, да сумираме, она што Кабит сака да нагласи и да актуелизира во цитатот не е толку проблемот на **автентичноста** на Перцепцијата, колку што е потребата да се дискутира за можностите и за перспективите на таа

⁹¹ Peter Budnick & Rachel Michael, "What is Cognitive Ergonomics?", in <http://www.ergoweb.com/news/detail.cfm?id=352>, 2001.

⁹² Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 30.

Перцепција – посредувана од релацијата човек-компјутер интерфејс – да биде вистински **отворена** (open-ended), во контекст на нејзината посакувана **киборжност**. Се наметнува констатцијата дека Кабит, пред сè, го застапува стојалиштето релацијата човек-компјутер интерфејс да може перцептивно и когнитивно да се прилагодува според потребите на корисникот, на тој начин што ќе стапува во еден нагласено интимизиран однос со него, наместо да се користи, пред сè, според определените модуси, за кои била конструирана.⁹³ – Човек-компјутер интерфејсот прогресивно да преминува од апликативна, во влажна, односно **ветверска** врска со корисникот.

Темата која Кабит имплицитно ја отвора се однесува, всушност, на проблемот на централизираноста и на предодредената функционалност на релацијата човек-компјутер интерфејс, и тоа многу повеќе во контекст на потенцијалните, неактуелизирани перспективи кои таа ги нуди, а помалку во контекст на праведната распределба на бенефициите од неа. Според него, киборшката визија, која произлегува од релацијата човек-компјутер интерфејс, не е толку спорна како феномен/медиум, кој – заради трансформацијата на медијаторството помеѓу нас и светот што таа го наложува; заради неповиканото натрапништво во нашиот психо-соматски систем – наводно премногу длабоко задира во нашиот идентитет. Според Кабит тоа и не е толку голем проблем, сè додека киборшката перцепција, посредувана од релацијата човек-компјутер интерфејс, би била вистински ослободена да се развива низ дијалог помеѓу човекот и машината, кога би била достапна за сите и праведно распределена, но, што е уште поважно, кога

⁹³ Се разбира, релацијата човек-компјутер интерфејс е така конструирана да може да се прилагодува според потребите и/или желбите на корисниците. Меѓутоа, таквите прилагодувања се секогаш само апликативни, површински и тие можат да се имплементираат и користат само во контекст на предодредениот перцептивен и кориснички домен. Тие остануваат неангажирани (или многу малку ангажирани) во однос кон поинаквите модуси на посредување на Перцепцијата. Тие не се суштински, што, всушност, се подразбира кога се бара релацијата човек-компјутер интерфејс да премине во отворен систем на посредување.

би можела да влегува во еден уште понепосреден, ветверски однос со корисникот.

А што би се случило со неа, кога навистина би можела да влегува во еден таков однос со корисникот? Каков би бил човек-компјутер интерфејсот тогаш? Во еден таков случај, доколку малку ја ангажираме моќта на антиципацијата, перспективноста и фантазијата, ќе дојдеме до една посакувана претстава за релацијата човек-компјутер интерфејс, според која таа би претставувала средство, кое – доколку вистински влезе во интимен однос со корисникот и неговата Перцепција (уште “покиборшки”, “поветверски” и поткожно; како во случајот со Перцепцијата под дејство на дроги) – би можело уште послободно да ги промовира, унапредува и шири **креативните** човекови нагони и потенцијали, а не само неговите потреби за слободен проток на забавата/задоволството и неговите функционални способности за циклично повторување на работните задачи. На тој начин, кога би се ослободил од своите функционални и забавувачки императиви (односно, од своите загради), човек-компјутер интерфејсот би станал лишен од предодреденоста и вистински оставен во доменот на слободата на **корисничката арбитрарност**.

Бидејќи тоа сè уште не е случај, релацијата човек-компјутер интерфејс (таква каква што е) е сè уште проблематична во поглед на нејзината отвореност, заради нејзиниот нагласен **функционално-ориентиран** и **централизиран** карактер. Имено, она што е исто толку проблематично во цитатот на Кабит е претставувањето на тоталитетот на визијата како “**единствена** сопственост на еден хипериндивидуализиран ум”.⁹⁴

Едно толкување на феноменот на хипериндивидуализираниот ум – имајќи го во вид, се разбира, префиксот “хипер” – наведува кон концептот за една таква индивидуализација, која, парадоксално, би се наоѓала отаде можноста за прецизна конкретизација и концептуализација. Имено, префиксот “хипер” може да се однесува на разновидни сложени феномени.

⁹⁴ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 30.

На пример, тоа можат да бидат процеси кои ги надминуваат можностите на нашата непосредна перцепција (брзина на светлината); настани кои се случуваат отаде границите на нашето искуство (на пример, религиозните провиденија); прекумерност и/или интензивност со која не можеме или многу тешко се справуваме (детската хиперактивност); постоење на објекти во повеќе од три просторни димензии; и несеквенцијалност/нелинеарност на настани и приказни (како, на пример, во случајот на хипертекстот).

Оттаму, она што хипериндивидуализираниот ум би требало да претставува (се разбира, во контекстот на релацијата човек-компјутер интерфејс) соодветствува на едно сепство кое би го трансцендирало поединецот на повеќе нивоа: тоа би било отаде неговата перцепција, отаде неговото познание, отаде неговата можност за јасна концептуализација; на крајот од краиштата, отаде самиот поединец. Таквиот хипериндивидуализиран ум е неподобен за лесна конкретизација, зашто природата на релацијата човек-компјутер интерфејс е, така да кажеме, **хипермедијаторска**, **семедијаторска** или **панмедијаторска**; таа се исцрпува низ посакуваниот идеал на апсолутното посредништво (со што почнува да наликува на религиозен ентитет) и, што е најважно, животот станува подреден на тенденцијата да биде целосно исцрпен низ новата Перцепција која релацијата човек-компјутер интерфејс ја овозможува.⁹⁵ Затоа, токму поради тоа што медијаторството низ кое се исцрпува новата Перцепција има апсолутистички и универзални тенденции (поединецот е доколку е хиперпосредуван), конкретниот слободен дух на перцепцијата (детското, фантазиското, имагинарното во неа) останува отаде можноста да биде впрегнат во една нова, еманципациска социјализација преку симбиоза меѓу луѓето и машините. Она што ни се нуди за возврат е трансцедентна

⁹⁵ Сметам дека новата визија, која Шон Кабит ја определува како киборшка, треба да се прошири врз севкупната сетилност, зашто сензибилитетот и тенденциозноста на релацијата човек-компјутер интерфејс упатува во една таква насока. Затоа, киборшката визија за која тој зборува, преферирам да ја означувам како нова Перцепција, бидејќи на тој начин се нагласува нејзиниот апсолутистички карактер.

иманенција, наместо **иманентна трансценденција**. Поедноставно кажано, наместо да создаваме нови светови, ние “слободно” се препуштаме на хиперпосредувањето, среќно тонеме во него и се давиме во “светот на дланка”. За тоа, впрочем, сме “платиле”!

Меѓутоа, токму таа посакувана симбиоза меѓу луѓето и машините, идеализирана (а, всушност, изневерена) низ наводниот киборшко-медијаторски карактер на релацијата човек-компјутер интерфејс, е нејзиниот најголем неуспех во можностите за градење ветверски, искрен и личносен однос со корисниците. Имено, таканареченото “киборшко” во новата перцепција е само навидум киборшко. Идеалот на хипериндивидуализираниот ум е дека релацијата човек-компјутер интерфејс (човек-компјутер интерфејсот) треба да доведе до своевиден ничеански надчовек во дигиталната ера, кој – спојувајќи се со машината – ќе “воскресне” како дионизиски поубав и повдахновен од својата претходна хуманоидна верзија. Таквиот “ремиксуван” човек, со своите протези, би бил супериорен во однос на својата “оригинална” верзија, зашто медијаторскиот карактер на неговите протетички апликации би му овозможил протегане на неговиот досег, како никогаш порано.

Проблемот тука се состои токму во очигледното: таквите протетички апликации, всушност, не се **доволно** протетички. Имено, како што веќе забележавме, тие не влегуваат во директен, непосредуван однос со корисникот, туку му се дадени на располагање, на стенд бај. Корисникот не може вистински да се интимизира со нив, туку ги користи по потреба. Вистинската симбиоза меѓу луѓето и машините (онаа за која Кабит говори во позитивен, еманципирачки контекст) би се одвивала на едно многу поинтимно ниво; ниво кое, во неможност да бидеме директно (органски) споени со машините – како кибернетските организми во серијата филмови *Терминаџор* (*Terminator*: 1984; *Terminator 2: The Judgment Day*: 1991; *Terminator 3: Rise of the Machines*: 2003) или како во случајот на кибернетско-хуманоидната раса Борг (The Borg) од научно-фантастичниот серијал *Свездени џаџеки* (*Star Trek*) – сè уште останува недопирливо за нас, освен во

фантазмагоричниот свет на халуциногените, психо-стимулативни дроги. Тоа е, всушност, онаа, потенцијално еманципаторска димензија на свеста за која зборува Седи Плент. Да се потсетиме како таа го препознаваше киборшкото дејство на дрогите:

Дрогите се совршен пример за суптилна протеза, тие работат на внатрешно вмрежување на телата на начин кој традиционалниот поим *сѝанување киборџ* со помош на додавање роботски додатоци го прави застарен и архаичен. И сигурна сум дека ќе дојдеме до точка кога самите дроги ќе изгледаат многу несмасни и валкани – во таа смисла ќе бидат непрецизни – во споредба со идните облици за подигнување на расположението.⁹⁶

Затоа, бидејќи новата Перцепција, која ја овозможува релацијата човек-компјутер интерфејс, останува “задоволна” само во сферата на апсолутното посредништво (а не во сферата на повнатрешнувањето, интимизирањето на Перцепцијата), таа сè уште левитира на посакуваното ниво кога е релативно контролирана од агендата на денот/неделата/годината. Кога би била навистина киборшка, тогаш би постоела “опасноста” таа да влегува во еден ветверски однос со корисниците (односно, поткожно, како халуциногените, психостимулативни дроги) и да гради еден личносен, потенцијално еманципирачки однос со нив. Во еден таков случај, не би можело до крај да се знае што би се изродило како резултат од тој интерфејс. – Дали кибернетската протетика би го контролирала корисникот или обратно? Дали – слично како и во случајот со дрогите – последиците по корисниците би вродувале со поведение кое не би било прифатливо според востановените функционалистички норми, туку би било отворено кон светот на **фантазмагоријата**? Сега засега, бидејќи една таква, хипотетичка состојба на односот е далеку од посакуваниот ред на нештата и бидејќи таа, по сè изгледа, многу потешко може да биде функционалистички централизирана, тогаш постоечката киборшка перцепција – посредувана од релацијата човек-компјутер интерфејс – останува, сепак, само апсолутно медијаторска, само **псевдо-киборшка**.

⁹⁶ Цитирано според Сајмон Рејнолдс, “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, стр. 177.

2.2.3 Последици

Заради сето тоа, треба да се нагласи дека токму поради својот апсолутистички, хиперпосредувачки, функционалистички и идеалистички карактер, новата Перцепција која ја посредуваат корисничкиот систем прозорец-икона-мени-стрелка и релацијата човек-компјутер интерфејс е **иманентно** централизирана. Сепак, тоа не претставува централизираност според смислата во која сме навикнати да го разбираме тој поим. Имено, неможноста за јасна концептуализација и конкретизација на функцијата оневозможува префрлање на вината за централизираноста врз конкретен субјект/центар на моќ. Меѓутоа, десубјективизираниот центар не значи дека центарот не постои. Не! Центарот во ерата на дигиталноста – како што во повеќе наврати веќе нагласивме – е **функција**. Посакуваната апсолутна и идеализирана функционалност на системот прозорец-икона-мени-стрелка и на човек-компјутер интерфејсот и на новата Перцепција која тие ја посредуваат е, всушност, нивниот **центар**, зашто доколку денес човек не е функционален, тој не се есапи (безмалу, не постои). Тоа е центар кој е “исчистен” од ореолот на субјективитетот, кој доминираше во преддигиталната ера, кога центарот на моќта можеше да се идентификува во конкретен субјект и врз него да се префрли сета или голем дел од вината. Од друга страна, илузијата на децентрализираноста во однос на корисничкиот систем прозорец-икона-мени-стрелка и на релацијата човек-компјутер интерфејс се базира, во голема мера, на митот за нивната лесна употребливост (user-friendliness), што воопшто не задира во суштината на проблемот на нивната посакувана отвореност и киборжност, туку останува да “безделнички” во сферата на нивната функционалност (централизираност), и тоа само во однос на привилегираните корисници, врз основа на чии културни навики тие биле конструирани и кои ги имаат можностите да уживаат во нивните благодати. Останатите (непривилегираните) воопшто не ни влегуваат во дискусијата.

Оттаму, бидејќи се работи за доминантен и универзален феномен, новата Перцепција која произлегува од корисничкиот систем прозорец-икона-мени-стрелка и од релацијата човек-компјутер интерфејс е онаа состојба на посакувана перцепција која во ерата на дигиталноста се претставува како автентична, ослободувачка и посакувана, но која, всушност, го вовлекува поединецот во сферата на колективното несвесно на псевдо-киборшката релација човек-компјутер интерфејс, наведувајќи го, на тој начин, да верува во илузијата дека е автономен дел од хипериндивидуализираниот ум, кога, всушност, останува подреден на неконкретизираниот центар на функционалистичката нова Перцепција. Токму затоа, тоа несвесно е привлечно, но, како и секое друго колективно несвесно, тоа го остава поединецот во втор план. – Толку блиску, а сепак, толку далеку!

Најпосле, доколку низ претходниов обид за деконструкција на системот прозорец-икона-мени-стрелка и на човек-компјутер интерфејсот сакаме да ја рекапитулираме новата Перцепција, како “единствена сопственост на хипериндивидуализираниот ум” (што би рекол Кабит), несомнено доаѓаме до состојбата на предодреденост и суптилна унификација на перцепцијата. Имено, врз основа на сè што беше елаборирано во ова потпоглавје, заклучокот до кој доаѓаме е дека немилосрдната **глобална дигитална идеологија на функционалноста ги насочува опсегот, дистрибуцијата и границите на новата Перцепција**, слично како што ги определуваше и во времето кога не беше дигитална.

Впрочем, колективната перцепција отсекогаш била насочувана според доминантната културна и идеолошка поставеност на моќта: според пештерскиот цртеж, пишаниот збор, Питагорејскиот број, Евклидовата геометрија, ренесансната перспективна оптика, географската мапа, печатениот збор, радиото, телевизијата... Новата Перцепција само се надоврзува на таквиот след на **идеолошката перцептивна индоктринација** (овојпат засилена со новите технолошки иновации) и таа функционира според следнава исклучувачка максима: “Или си функционален, или (доколку не си

од корист) целосно ќе се впуштиш во светот на пикселите и на звучните бранови и барем нема да ѝ пречиш на функционалноста. Можеби нема да си функционален во вистинската, суштинска смисла на зборот, ама ќе бидеш во онаа смисла, според која твојата опиеност од панмедијаторството (хиперпосредуваноста) ќе служи како доказ/показ за тоа колку дигиталната сензуалност може да биде ‘возбудлива’ и ‘прекрасна’, дури и кога не е корисна.” Таквата поставеност на нештата често резултира со следниов хипотетички тек на потсвесната мисла на просечниот корисник: “Добро, можеби јас не сум корисен! Поточно, јас сум проклет губитник, зашто чмаам цел ден пред компјутер! Ама затоа моето чмаење служи во корист на глобалното дигитално село, во кое сите, порано или подоцна си го наоѓаме својот начин да придонесеме (како статистички податоци, ако ништо друго) кон сеопфаќачкиот ‘божествен’ вртлог на дигиталноста. Дури и кога не сме функционални, ние, всушност, **сме**, само со нашата продолжена нефункционалност.”

Конечно, доколку сакаме да се надоврземе на заклучоците од првото поглавје, доаѓаме до една интересна согледба. Имено, доколку новата Перцепција, посредувана од човек-компјутер интерфејсот и од ситемот прозорец-икона-мени-стрелка, ја “погледнеме” низ визирот на метаморфозите на Перцепцијата – кои, пак, ги претставивме како услов за нејзино ширење и ослободување – заклучуваме дека во овој случај, таа **не се шири и не доживува метаморфоза**, туку само **усовршување на посредништвото** кое го остварува со достапните **информации**. Мимикријата зад максимата “Сé во едно!” е таа која не тера да мислиме дека новата Перцепција се ослободува и шири, кога, всушност, се работи само за усовршување на нејзиното посредништво во хиперпосредништво. Имено, идеолошката перцептивна индоктринација, која е на сила, навистина ја менува (хиперпосредува) Перцепцијата, но, на тој начин што ја **унифицира**, според идеолошките функционалистички стандарди.

Тоа, за жал, е **поразително**, бидејќи перцепцијата на светот го **детерминира** нашиот **однос кон него**, а унифицираната перцепција на светот ја **условува комуникацијата** со него.

2.3 Перцепцијата се препознава како комуникација

Сега, најпрво, е потребна една кратка рекапитулација на претходното излагање, со оглед на тоа дека влегуваме во подрачјето во кое Перцепцијата почнуваме да ја разгледуваме имајќи го предвид нејзиното актуализирање низ комуникацијата.

Досегашниот пристап (не само во ова поглавје, туку и во претходното) кон проблемите поврзани со аналитиката на Перцепцијата (без оглед на перспективата од која го разгледувавме феноменот) не беше лабораториски изолиран. Чист научен приод би бил оној кој кон Перцепцијата би пристапувал како кон феномен кој, во лабораториски услови, може да се изолира и да се анализира во сета своја елементарност, автентичност, атомарност и “незагаденост”. Се разбира, еден таков пристап во овој случај не може да постои, зашто слично како и во случајот со осетите, елементарна перцепција не постои⁹⁷, или, пак, дури и доколку постои, таа тешко може да се разлучи од процесите на комуникација. Како е можно Перцепцијата да се анализира (не само денес, во ерата на дигиталноста, туку воопшто) изолирано

⁹⁷ Да се потсетиме колку е тоа, всушност, невозможна (или, подобро, апсурдна) мисија, кога се обидуваме да ја примениме врз осетите: “Секоја аналитика на познавателниот процес својот логичен завршеток го наоѓа во атомарните, понатаму неделиви когнитивни акти – *осетителите*. [...] Осетот е елементарниот или едноставниот познавателен акт. Допирајќи до него, анализата останува натаму невработена. [...] Како воопшто е можно да се определи она што е елементарно?” (Види: Мирко Ѓошевски, *Основи на теоријата на познавањето*, стр. 301-2.) Тешкотиите, поточно невозможноста, осетот да биде лабораториски изолиран произлегуваат од истата базична причина, заради која (како што ќе проследиме) и перцепцијата не може да биде разлучена. Имено, исто како што осетот не може “незагаден” да се изолира од перцепцијата, така и перцепцијата не може да се препознае надвор од процесите на комуникациите.

од комуникацијата, низ која таа вистински се препознава, манифестира и актуализира како наш **однос кон светот**?! Тешко дека лабораторискиот пристап ќе ни помогне Перцепцијата да ја изолираме и апстрахираме, и така “исчистена” од комуникација (односно, лишена од нејзината инхерентна, природна дејственост и разбременета од нејзиниот однос кон светот), да ја “ставиме под микроскоп” и спокојно да ја “сецираме” и анализираме.⁹⁸ Впрочем, кога не би била комуникацијата, Перцепцијата не би можела да се манифестира како **ваква или таква**, таа не би можела да се препознава како наш однос кон светот. А тоа (“ваквоста” и “таквоста”) е, всушност, нејзината инхерентна, **деидеологизирана функција**.

Следејќи го овој пристап, сега можеме да ја извлечеме споредбата според која, доколку во случајот на осетите, ние сме пасивни рецептори на надворешно наметнатите впечатоци (како што тврдеше Хјум), тогаш во случајот на Перцепцијата, тие впечатоци сега минуваат низ наша активна обработка. Тие сега стануваат наши претстави **за светот**, не само мртви отпечатоци **на светот** врз нас.

Доколку осетите си ги замислиме како своевидни резби врз нашето сензитивно ткиво, тогаш нашата перцепција претставува препознавање на резбите како вакви или такви; таа претставува процес на определување одредено значење, квалитет, па дури и вредност во “резбарството”. Перцепцијата, во својата несвесна суштина, претставува посредништво помеѓу нас (рецепторите) и светот (вечниот резбар на осетите). Токму затоа, надворешниот свет е граница на можните осети, но не и на потенцијалната перцепција. На вторава граница (доколку таа воопшто постои) можат да ѝ се

⁹⁸ Да се потсетиме, патем, колку е тешко осетот (слично како и Перцепцијата) да биде разлучен од севкупниот когнитивен процес и да биде подвргнат на анализа во научни, “незагадени” услови, како “чист” осет: “Истражувањата на психичкиот живот покажуваат дека за осетите како елементарни когнитивни акти може да се говори само условно и тоа во одредена теориска смисла, додека ‘чист осет’ како издвоен и самостоен когнитивен акт, ретко кога може да биде регистриран.” Види: Мирко Ѓошевски, *Основи на теоријата на ѝознанието*, стр. 310.

исцртаат контурите само доколку се има предвид комплексниот однос помеѓу нас и светот. Ајде да се позанимаваме малку со тој однос!

Прашање: Може ли да се зборува за инхерентниот медијаторски карактер на перцепцијата, а при тоа да не се елаборира и да се занемари нејзиниот очигледен комуникациски аспект?! Впрочем, самата медијација е своевидна комуникација. Перцепцијата на светот, како посредништво помеѓу сепството и светот, всушност, претставува однос кон него. Перцепирачкото сепство се препознава и се позиционира себеси во светот; тоа гради однос со него и влегува во “примордијален” дијалог со него, така што се поставува како нешто различно од светот, или како составен дел од него, или, пак, како инхерентен дел од светот кој, сепак, може да се постави себеси како субјект во однос кон него. А кога се воспоставува однос (врска), тогаш се работи за започнување на одреден разговор, колку и да е тој априорен, примордијален, инстинктивен или не толку лесно впечатлив. Имено, токму низ перцепцијата (од нулта точка) започнува комуникацијата со светот.⁹⁹

Имајќи го сето тоа предвид, може да се констатира дека не постои непосредувана, директна врска со светот. А бидејќи перцепцијата (сфатена како збир од обработени осети) е првиот активен посредник, тогаш симултано со неа започнува и сензуалната комуникација со светот, колку и да

⁹⁹ Пајчето го следи првото живо суштество што ќе го види во својот живот, независно дали тоа е неговата мајка или не! Осетот кај него најманифестативно се трансформира во перцепција на/комуникација со светот. Во спротивно, кога перцепцијата и комуникацијата не би биле ангажирани во целиот процес, пасивниот осет кај пајчето не би предизвикал таква реакција, туку само просто регистрирање на дразбата. Имено, доколку пајчето би се водело само според таквиот осет, тоа не би му придавало толку изразена важност на првото живо суштество што би го видело во својот живот. Наспроти тоа, токму поради тоа што првото животно (или човек) станува ориентир за неговото однесување во раниот живот, можеме да заклучиме дека се работи за очигледна вмешаност на перцепцијата/комуникацијата во целиот тој процес. Пајчето му придава **важност** и **значење** на првото живо суштество што ќе го види во својот живот. Тоа осетот не може да го предизвика! cf. Erika Hoff, *Language Development* (3rd Edition), Wadsworth/Thompson Learning Inc., Belmont, USA, 2005, p. 59; и Eckard H. Hess, “‘Imprinting’ in Animals”, in *Scientific American*, W. H. Freeman & Company, San Francisco, Vol. 198, No. 3, March 1958, pp. 81-90.

е таа подредена (нижа) во однос на другите видови комуникација. –
Перцепцијата е само низ комуникацијата.

* * *

Значи, и покрај неизбежната аномалија во досегашниот пристап, сепак, методолошкото разделување на перцепцијата и комуникацијата нема за цел да ја наруши нивната природна симбиоза (впрочем, тоа е реално невозможно), туку само да ни овозможи (доколку е тоа можно) попрецизно да се позанимаваме со секој поединечен елемент од тој светогледен процес, одделно.

Затоа, доколку сега се навратиме кон главната тема на трудов, ќе констатираме дека ерата на дигиталноста повторно не соочува со онаа вечна апорија за егзистенцијалниот, темпоралниот и хиерархискиот приоритет на јајцето и кокошката. Во нашиов случај, тоа прашање гласи: Дали најпрво се случува метаморфоза на Перцепцијата, а потоа комуникациите се прилагодуваат според тие новонастанати услови, или, пак, метаморфозата на Перцепцијата во ерата на дигиталноста е унифицирана како последица на новите комуникации и медиуми? Каков е тој сооднос? Што е причина, а што последица?

Овие прашања ќе се покажат како исклучително битни за понатамошниот тек од излагањето и тие го определуваат начинот на кој тоа ќе тече. Затоа, имајќи ја предвид главната поента која беше апострофирана во потпоглавјево (дека перцепцијата и комуникацијата се наоѓаат во симбиоза), за очекување е дека пристапот кон анализата на промените низ кои тие минуваат во ерата на дигиталноста да се изведува симултано и единствено. Сепак, спротивниот пристап, оној кој ќе се базира на нивно расчленување, може да открие одредени аспекти, кои, во спротивно, би останале надвор од увид. Затоа, чинам дека е мошне битно суштински да се разјаснат околностите и причините кои доведоа до појавата на новите комуникациски медиуми (што би можело да се смета за прилог кон

генеалогичката на нивната појава), особено бидејќи тие медиуми во голема мера ја детерминираат, запоседнуваат и условуваат современата култура на живот и сферата на уметничкото творештво, што нас најмногу не интересира. Но, пред да се елаборираат тие естетички импликации (во третото поглавје), сметам дека е подеднакво битно (приоритетно) да се согледаат последиците од нивната масовна имплементација, дисеминација и употреба, зашто уметноста е само една од манифестациите на културата. За тоа да се стори, потребно е накратко да се укаже на некои општи карактеристики на културната комуникација, со посебно внимание врз начините на кои таа денес се случува.

2.4 Комуникацијата како *raison d'être* на културата во ерата на дигиталноста

Ќе почнеме со реафирмација на една очигледна тафтологија. – Комуникацијата е култура! Доколку се согласиме со една ваква проста еквиваленција, тогаш проблемот дополнително го усложнуваме, бидејќи постулираме (ако не идентификација, тогаш) заемна условеност помеѓу перцепцијата, комуникацијата и културата. Значи, постулатот е дека кога се анализираат перцепцијата и комуникацијата, културолошкиот пристап кон разоткривањето на нивната папочна врска е нешто што едноставно не може да се избегне. И добро е доколку навистина е така, бидејќи, како што ќе проследиме понатаму, токму таквиот пристап вистински ќе може да ја разоткрие нивната заемна условеност.

А, за почеток, пристапот кој го одбравме ќе треба да одговори на следново прашање: Зошто и како комуникацијата се манифестира како култура? Се разбира, ваквите прашања со себе повлекуваат низа потпрашања, кои темата ја конкретизираат според нашиот одбран предмет на интерес. На пример, исклучително битно е да се определи како новата, дигитално посредувана, комуникација се остварува: дали е таа унилатерална (еднонасочна) или мултилатерална (повеќенасочна и отворена)? Истото важи

и за медиумите: дали се тие отворени или затворени за користење? Меѓутоа, доколку говориме за еднонасочна комуникација, тогаш придавката “еднонасочна” се доведува во оксиморонски однос кон именката “комуникација” што се опишува. Доколку сега тоа го аплицираме во подрачјето на културата, доаѓаме до состојба на противставеност помеѓу концептите на отворени и затворени култури.

Или не? Нели е таквата концептуална противставеност, всушност, невозможна? Како може културата воопшто да биде затворена? Впрочем, комуникацијата е комуникација само тогаш кога е отворена; кога постои размена и интерпенетрација на различни мислења и вредности меѓу две (или повеќе) страни. Еднонасочна комуникација не постои; тоа е противречност во себе. Следствено, и културата е култура само тогаш кога е комуникациски (интерпенетративно) отворена. (Културната антропологија ни вели дека т.н. “неконтаминирани” култури не само што не постојат денес, туку никогаш не ни постоеле.) Кога, пак, е затворена за поинакви мислења, гледишта, вредности и светогледи (односно, кога нема комуникација), тогаш тоа веќе не е култура, туку некаква фашистичка *културоидна* креатура, која само потсетува на култура – навидум толку блиску, а сепак, многу далеку. Затоа, затворена култура не може да постои: тоа не само што е семантички оксиморон, туку е и онтолошки парадокс.

Сепак, и покрај тоа, културолошките дискурси од методолошки причини постулираат постоење на затворени култури, кога сакаат да го нагласат јазот кој постои помеѓу културите кои се во голема мера отворени за размена на идеи и оние кои не го преферираат таквиот став, со изговор, на пример, дека се загрижени за заштита на нејзината чистота, автентичност и/или опстанок.

Оттаму, во современите културолошки расправи – кои се повеќе засегнати со “состојбата на теренот”, а споменатите противречности ги третираат повеќе како предупредувања – следниве прашања стануваат есенцијални: Доколку културниот дијалог е неизбежен, тогаш како културите “разговараат” една со друга? Постои ли модератор во тој разговор и каква е

неговата функција? Кој ја игра главната улога во дијалогот, доколку навистина постои таква хиерархизација? Како денес се манифестира културната глобализација? Кои се предностите, а кои негативностите од неа? Најпосле, како функционира и како се одвива културната комуникација во ерата на дигиталноста, имајќи ги предвид сите претходни прашања?

Меѓутоа, доколку сакаме да имаме јасна претстава за улогата на комуникацијата во културата денес, односно доколку сакаме вистински да ја разоткриеме комуникациската суштина на културата, тогаш ќе мораме да го прифатиме пристапот кој смета дека културата не ни може поинаку да се третира, освен низ призмата на комуникацијата. Затоа, сега треба (сосем) накратко да се позанимаваме со контурите, карактерот и улогата на културата воопшто. Дури потоа ќе можеме тие согледби да ги аплицираме во еден современ контекст и да понудиме една соодветна споредба и валоризација на соодносот кој би кореспондирал со сензибилитетот на времето кое (ќе) го живееме.

* * *

Еве уште една тафтологија: Во добата на модерната, слично како и претходно, во целокупната историја на човештвото, луѓето се упатени на размена на идеи и материјални производи, а со самото тоа и на комуникација, споредување и валоризација на културните добра. Клучниот фактор кој, во тој контекст, ја дистингвира модерната од која било друга епоха претходно е начинот на комуникација, а со самото тоа, и интензитетот, распространетоста и манифестацијата на културната комуникација. Бездруго, појавата на модерните технологии на комуникацијата од XIX век требаше да понудат понатамошно структурирање, раслојување и отворање на врските на културната размена:

Развојот на инфраструктурата на модерните комуникации во XIX век цврсто се темели на едно експлицитно верување во моќта на новите медиуми. Тие не само што ги пренесуваа пораките на владеењето, туку и влеваа работна дисциплина,

морална чесност и почит кон авторитетите меѓу работниците во комуникациите, заедно со една свесност за технолошкиот пат на Западниот развој.¹⁰⁰

Според оваа опсервација на Шон Кабит, нема да се претера доколку се констатира дека во добата на модерната (од крајот на XIX и речиси целиот XX век) постоела нагласена восхитеност и ентузијазам во однос на развојот на модерните медиуми на комуникација, и тоа најмногу заради верата во моќта, која се асоцирала со нивната потенцијална отвореност, распространетост и достапност. Со самото тоа, “на хоризонтот” можела да се забележи новата еманципација, која таквата состојба на нештата ја навестувала. А тоа е така, зашто она што мене ми се чини најиндикативно во цитатот е јасното нагласување на важноста на **“пренесувањето на пораките на владеењето”** [нагласокот е мој – В. Н.], кое треба да резултира со “влевање работна дисциплина, морална чесност и почит кон авторитетите меѓу работниците во комуникациите”. Конечно, сето тоа треба среќно да заврши, како совршено дешифрирана порака, со “свесноста за технолошкиот пат на Западниот развој”. Не случајно го потенцирам ваквиот след на генералниот културен комуникациски процес, зашто, ако ништо друго, ерата на модерната не тераше да осознаеме колку стана битен трансферот на информациите (во случајов, именувани како пораки) и уште повеќе нивното соодветно толкување.¹⁰¹ Затоа, не треба да не чуди согледбата дека во модерната,

¹⁰⁰ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 125.

¹⁰¹ Тука веројатно треба да се спомене нераскинливата врска/условеност помеѓу готовиот предмет во уметноста (readymade art) и институционалната теорија за уметноста, која практиката на толкувањето на модерната и авангардната уметност (покрај готовиот предмет во уметноста, тука фигурираат и енформелот, кубизмот, дисхармоничната и минималистичка музика, театарот на апсурдот и многу други “неразбирливи”) ја воздигнува на ниво на насушна потреба. Имено, доколку не постои толкувањето на готовиот предмет во уметноста (на писоарот на Марсел Дишан, на Брило кутиите на Енди Ворхол...), загубена е пораката и, со самото тоа, поентата на модерната уметност. Модерната уметност е, повеќе од која било друга уметност пред неа и по неа, зависна од комуникацијата низ дешифрирањето, од пренесувањето на пораките низ толкувањето, зашто интегритетот на уметноста е загубен доколку нејзината порака не биде соодветно протолкувана и разбрана. Повеќе за оваа проблематика, види кај: Иван Цепароски, *Уметничкото дело во витората половина на XX*

според Кабит, комуникацијата добива димензија на основен егзистенцијален предуслов: “Комуникацијата е *raison d’etre* на испраќачот: доколку комуникацијата е неуспешна, загубена е поентата на самиот живот.”¹⁰²

Меѓутоа, кога говориме за развојот на инфраструктурата на модерните комуникации истовремено говориме и за духот на просветителството (разбран како триумф на технологијата над природата и над митското мислење), кој, исто како и модерните технологии на комуникацијата, требаше да ја игра улогата на помирување помеѓу противставените култури, класи, раси и полови и да го ослободи човештвото од заблудите на предмодерниот светоглед, а всушност, неговата итрина се состоеше во тоа што го афирмира човекот како алчно суштество чија ненаситност нема граници:

Просветителството, разбрано во најсеопфатната смисла како напредувачко мислење, отсекогаш ја следеше целта на ослободување на луѓето од стравот и нивно поставување за господари. [...] Програмата на просветителството беше да го ослободи човештвото од замајаноста. Се секаше да се демистифицираат митовите, а заблудата да се победи со знаење. [...] Меѓутоа, целосно просветлениот свет сјае во знакот на триумфалното зло.¹⁰³

Во книгата од која е земен горниот цитат, *Дијалектика на просветителството* (*Dialektik der Aufklärung*), германските неомарксистички Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer) и Теодор Адорно (Theodor Adorno) прават обид да ги разоткријат противречностите на умот и апориите на рационализмот, фокусирани токму низ верата во просветителскиот напредок (или на Западниот развој, што би рекол Кабит). Поаѓајќи од несомнените придобивки кои светогледот на просветителството ги има за човештвото,

век, Култура, Скопје, 1998, стр. 59-71; и Небојша Вилиќ, *Anamorphosis: зојловиоуи предмету во уметноста на 20. век*, Horizons Unlimited Ltd., Скопје, 1998. Исто така, cf. Klaus Honnef, *Andy Warhol: Commerce into Art*, Taschen, Koln, 2005; и Janis Mink, *Marcel Duchamp: Art as Anti-Art*, Taschen, Koln, 2004.

¹⁰² Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 126.

¹⁰³ Max Horkheimer i Theodor Adorno, *Дијалектика просветителства (Филозофски фрагменти)*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974, str. 17.

авторите се прашуваат дали се работи исклучиво за позитивен феномен. Одговорот (без да навлегуваме подлабоко во трудот) е дека идеолошката индоктринација на просветителството предизвикува тоа секогаш да функционира според претходно воспоставена агенда. А агендата беше и сè уште е дека умот ќе се користи најмногу според колонизаторски, експанзионистички и империјалистички тенденции. Всушност, просветителството своите најголеми (најразорни) резултати ги има токму кога е индоктринирано според агендата на цедењето: без оглед дали станува збор за природните ресурси или за работната сила на “примитивните” народи. Просветителството е најуспешно кога некој треба да се потчини, искористи, експлоатира, изманипулира, обезбести, обезвредни итн., се разбира, според интересот на ненаситниот профит. Тогаш умот ќе ги манифестира своите “блескави” потенцијали.¹⁰⁴

Од друга страна, точно е дека сите ние летаме со авиони, користиме интернет, носиме топла облека, се лечиме со квалитетни лекови итн., првенствено заради победата на просветителството/умот, манифестирана низ триумфот на модерните медиуми на комуникација. Меѓутоа, нивната темна страна ни ги открива и скриените “придобивки”, за кои сме сметале дека се само колатерална штета или нус производ на верата во напредокот. Идејата за незапирливиот прогрес – праволинискиот концепт во филозофијата на историјата, според кој историјата е во вид на стрела која постојано се движи кон “совршенството” – која се наоѓа во сржта на просветителството оневозможува водење сметка за балансот помеѓу човекот и природата, ниту, пак, за балансот меѓу луѓето, зашто таа идеја е задоена во духот на културната глобализација; во духот на апсолутниот интегритет и универзалност на пораката на Западниот развој, како фиксна категорија, при што сувереноста на испраќачот не може (не смее) да биде доведена во прашање.

¹⁰⁴ *Ibid.*, str. 17-56, 132-179 i *passim*. Исто така, cf. Вангел Ноневски, “Исток и(ли) запад?: прилог кон генеалогичката на културните соочувања”, во *Маргина: за интeгpации и различниoсти*, година XI, број 65, Темплум, Скопје, 2004, стр. 222-238.

Следејќи го таквиот пристап, триумфот на модерните комуникации од XIX и XX век истовремено претставува триумф на технологијата над природата, триумф на модерното над традиционалното, триумф на колонизаторот над колонизираниот, триумф на профитот над ресурсот (неолиберализам), и тоа во вид на технолошка и културна стандардизација/унификација според сензибилитетот на победникот од тие бинарни опозиции. Имено, оној кој ги поседува новите комуникациски медиуми истовремено го поседува и “универзалното” знаење и култура, но и моќта за дисеминација, насочување и наметнување на тоа знаење. Во контекст на претходно кажаното, Кабит прецизно го лоцира тој процес на стандардизација/унификација:

поголемиот дел од историјата на дигиталната безбедност, на затворените мрежни врски, на шифрирањето, на чиповите со големи капацитети, на надгледувањето, на компјутерските измами и стравувања од заговори може да се забележи како се има развивано помеѓу 1850 и 1950 година.¹⁰⁵

Со промената на моделот за размена на информациите од парна машина (пренос на информациите преку вода) во електрична енергија (пренос на информациите со помош на кабли и сателитски сигнали), субјективитетот веќе се идентификува како медиум за размена и за дистрибуција. Таквиот субјективитет, вpletен во системите на мултимедиумските комуникации, станува истовремено и интимен и јавен, бидејќи секојдневно се глорификува начинот на кој новите мултимедијални комуникации го означуваат крајот на најприватните нешта: љубовта, омразата, семејните односи, личните уверувања, загубата, гневот, јансите, тегобностите итн. – сето она што може да се нарече животна култура на приватноста:

Приватниот дом беше во процес на промена од точка на производство и репродукција, кон точка на потрошувачка: едно поместување кое домот ќе го подготви за натрапувањата на едноканалните комуникациски направи, какви што се радиото, снимената музика и телевизиската [...] Почвата беше подготвена

¹⁰⁵ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 128.

на ист начин за модемот да функционира и како посредник [меѓу луѓето – В. Н.] и како мерен инструмент [на луѓето – В. Н.].¹⁰⁶

Што значи модемот да функционира како посредник и мерен инструмент на луѓето? Модемот (пластичното кутивче со чија помош се врзуваме за интернет) почна да го презема приматот од печатот, радиото и телевизијата токму во годините кога модерната “издишуваше” и го оставаше својот “аманет” врз периодот кој следуваше, во периодот кој сè уште следи. Затоа, сосем логично е овој краток приказ на комуникацијата/културата во модерната ера да заврши токму со внесувањето на модемот како парадигма и увод во соодветната елаборација на медиологијата/културата во дигиталната ера.

Вклучувањето на модемот во приказната за модерната комуникација/култура повторно не враќа назад кон феноменот на идеолошката перцептивна индоктринација на корисничките системи прозорец-икона-мени-стрелка и човек-компјутер интерфејс, но овој пат, разгледувани не толку од аспект на Перцепцијата која тие ја централизираат во функцијата, колку од аспект на нивната последователна комуникациска намена. Тоа, пак, сега не тера да се позанимаваме со нашиот однос кон светот (имајќи ја предвид нашата индоктринирано посредувана претстава за него), во контекст на корисничките системи. Што значи кога ќе речеме дека субјективитетот денес се идентификува како медиум за размена и дистрибуција? Како се поставува (можеби е подобро да се праша како е наведен да се постави) субјективитетот кога неговата перцепција и комуникација се посредува преку корисничките системи прозорец-икона-мени-стрелка и човек-компјутер интерфејс? Најпосле, што е најбитно, какви последици остава сето тоа врз културната комуникација денес? – Каква е нашата култура во дигиталната ера?

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 129.

2.5 Принципот на нестабилноста е трн в око на дигиталниот ум!

За да одговориме на тие прашања, најпрво треба да земеме предвид еден исклучително битен фактор. Имено, одамна се знае

она што во физиката е познато како Хајзенбергов [Werner Heisenberg] ефект: во текот на мерењето научникот доаѓа во допир со објектот којшто го испитува и, како резултат, испитуваниот објект се јавува не каков што е, туку како функција на мерењето.¹⁰⁷

За што поточно станува збор? Хајзенберговиот ефект или принципот на нестабилноста за првпат бил забележан при експериментите во квантната механика, кога научниците се обидуваат да ги набљудуваат и истражуваат движењата на електроните. Во тие случаи, се покажало/докажало дека самиот акт на набљудувањето влијае врз физичката состојба на набљудуваниот предмет:

Во едно истражување [...] научниците [...] спровеле високо контролиран експеримент, демонстрирајќи како еден сноп електрони е афектиран од актот на набљудувањето. Експериментот покажал дека колку е повеќе вклучено “гледањето”, толку е поизразено влијанието на набљудувачот врз она што се случува. [...] Кога квантниот “набљудувач” посматра, квантната механика ни вели дека честичките можат, исто така, да покажуваат својства на бранови. [...] Кога се однесуваат како бранови, тие можат симултано да минуваат низ повеќе отвори во една бариера и потоа повторно да се сретнуваат на другата страна на бариерата. Таа “средба” е позната како интерференција. Колку и да звучи чудно, интерференцијата може да се случи само кога никој не гледа. Штом набљудувачот почне да ги гледа честичките како минуваат низ отворите, сликата драматично се менува: доколку една честичка се забележи како минува низ еден отвор, тогаш е сигурно дека таа не минала низ друг. Со други зборови, кога се набљудувани, електроните се “принудени” да се однесуваат како честички, а не

¹⁰⁷ Цитирано според Марија Тодорова, *Замислувајќи го Балканот*, Магор, Скопје, 2001, стр. 13.

како бранови. Затоа, самиот акт на набљудувањето влијае врз експерименталните наоди.¹⁰⁸

Зошто толку детално го нагласувам и го прифаќам како научнички искрен и чесен Хајзенберговиот ефект? Наједноставниот, прелиминарен одговор на прашањето би бил дека еден таков пристап се зазема заради избегнување на научничката вообразеност, која честопати знае молчешкум да се прикраде и да се вгнезди во главата на “неутралниот” аналитичар, претставувајќи се себеси како “објективност”, кога, всушност, се работи за очигледна неспособност или невозможност да се препознае суптилноста, разнообразноста и комплексноста на одбраниот предмет и, конечно, имајќи го сето тоа предвид, невозможност тој да биде целосно разбран, во неговиот тоталитет. Аманетот на Хајзенберг – претставен во случајов (во цитатот) преку експертскиот тим од Вајцмановиот институт за наука [Weizmann Institute of Science] – не предупредува дека таквата дрскост на Западниот *ratio* знаела честопати да му се удри од глава, кога овој си умислувал дека може целосно да го разбере разгледуваниот предмет и да знае што треба да се преземе во врска со него.

Тоа е особено индикативно кога станува збор за разбирањето на другите, незападни култури од страна на Западниот *ratio*, и неговата самобендисана самоувереност дека тој (и само тој) знае какви се навистина тие народи и култури (колку се најчесто, според него, тие “заостанати”) и што би било најдобро за нив, доколку тие сакаат да станат “цивилизирани”, “добри” и “прифатливи”:

Оние што се од Окцидент (Западот), имаат, според ова стереотипско подметнување, и должност и право да ги превоспитуваат, цивилизираат, култивираат примитивците од Ориентот, кои, од своја страна, треба слепо да се откажат од своите гласни и примитивни навика и максимално совесно да ги

¹⁰⁸ Weizmann Institute of Science, “Quantum Theory Demonstrated: Observation Affects Reality”, in *ScienceDaily*, 27th February 1998, retrieved from <http://www.sciencedaily.com/releases/1998/02/980227055013.htm>.

следат упатствата (ако не слушаат, диктатите, наредбите, ултиматумите) добиени од поумниот и покултурен.¹⁰⁹

Овој ироничен коментар на професорот Ферид Мухиќ за игнорантскиот ориенталистички ум од Западот, всушност, ја разобличува бруталната, стереотипска, целосно симплифицирана есенцијализација која Западот честопати ја прави кон поинаквите од себе, обидувајќи се, на тој начин, да се афирмира себеси како врвен аксиолошки арбитар, истовремено криејќи се зад лажната умисла дека Другиот може толку лесно да биде разбран и вреднуван, само според една културна матрица. Повеќе од што било друго, во дискурсот на ориентализмот се работи за безусловната вера во илузијата дека **може** да се допре до вистинската претстава за суштината на другите култури, само доколку се следи својот културен шаблон на вреднување, само доколку својот светоглед се прогласи за општоважечки. Затоа, не треба да не изненадува забелешката на Марија Тодорова, американска (со бугарско потекло) историчарка, филозоф и теоретичарка на балканизмот¹¹⁰, според која “тој проблем ги доведе антрополозите во сегашната криза, зашто тие своето поле на дејствување го имаат меѓу туѓинците, во егзотичните оддалечени општества и во маргиналните групи во блиските опкруженија.”¹¹¹ Всушност, Хајзенберговиот ефект, пресликан во дискурсот на постколонијалната критика, се манифестира како критика на културниот есенцијализам, кој полага право на илузијата дека постои безмалу своевидна културна метафизика, идеален културен образец (Западниот), според кој ќе се оценуваат и прилагодуваат сите останати култури и цивилизации.

¹⁰⁹ Ферид Мухиќ, “Ориентализмот во Македонија”, во *Дневник*, 18. март 2006, Скопје, преземено од <http://star.dnevnik.com.mk/default.aspx?pbroj=2308&stID=25531>.

¹¹⁰ Балканизмот потекнува од Саидовиот [Edward Said] концепт на ориентализмот, а го претставува светогледот на омаловажувачките и стигматизирачки негативни стереотипи и претстави за балканските култури и народи во/од рамките на Западната култура. Слично, како и ориентализмот, балканизмот претставува манифестација на постколонијализмот и е “мета за отстрел” на бројните теоретичари на постколонијалната критика. cf. Едвард Саид, *Ориентализам: Западни концепции за Ориентот*, Магор, Скопје, 2004.

¹¹¹ Марија Тодорова, *Замислувајќи го Балканот*, стр. 13.

“Добро, ама барем во иднината не е така! Во иднината тој проблем е надминат!”, триумфално ќе се пројави Џин Роденбери (Gene Roddenberry), идејниот креатор на филмскиот серијал *Свездени ѓаџеки*, вмешувајќи се во нашата дискусија. Една од темелните вредности која честопати се апострофира во филмовите и сериите *Свездени ѓаџеки* и која најмногу кореспондира со она што беше елаборирано досега е таканаречената Примарна директива за неконтаминација на други цивилизации и култури. Имено, секој екипаж на вселенските бродови во *Свездени ѓаџеки* се раководи според Примарната директива (или наредба) да не се меша во цивилизации (во одредени случаи, дури да не ги ни набљудува) кои сè уште не го достигнале нивото на технолошки развој на Земјаните од XXIV век (кога, всушност, се случува дејството на повеќето филмови од серијалот). Идејата (иако, треба да се признае, таа честопати не се почитува заради драматуршкиот контекст) е исклучително благородна. Идејниот креатор на *Свездениџе ѓаџеки* тргнал од светогледот дека инаквите, различните, другите имаат свој пат (патишта) на развивање и живеење и дека светогледот на Земјаните не секогаш е во можност да ги **разбере** и **прифати** тие животни култури како автентични и суверени. Но, не само тоа. Неговиот сензибилитет за културни различности (поточно, неговата “драматуршка внимателност”) оди до таму, што самото присуство на Земјаните во таквите вонземни средини би предизвикало пореметување на автентичната вонземска култура на живот. По евентуалното пројавување на Земјаните на нивните планети и во нивниот свет, животот за нив неповратно би деклинирал од претходно воспоставениот образец и би зафатил поинаква (“земјообразна”) насока, иницирана од појавата на Земјаните. И затоа, имено, таквите контакти се избегнуваат, а повеќето средби со вонземјани, кои во сериите и филмовите се случуваат, се средби меѓу култури на релативно исто ниво на технолошки развој.

Меѓутоа, Хајзенберговиот принцип на непостојаноста, своето најголемо признание веројатно го добива во најпознатите наративни дела на полскиот научно-фантастичен писател и филозоф, Станислав Лем (Stanisław

Lem). Романите *Соларис* (*Solaris*) и *Нейобедливи* (*Niezwyciężony*) се обременети со скепсата дека човечкиот контакт, комуникација и разбирање на вонземските интелегентни живи суштества е можен, примарно заради јазот кој постои помеѓу терестријалното разбирање на животот и широкиот дијапазон можности и начини на кои животот може да се актуелизира екстратерестријално.

Во романот *Нейобедливи*, на пример, екипажот на истоимениот вселенски брод се наоѓа на далечната планета Регис 3. Таму Земјаните ќе се соочат со прости, авто-репродуктивни, ситни и исклучително опасни механизми, за кои членовите на екипажот долго време нема да знаат што се. По долги и мачни контемплации и разговори меѓу членовите на екипажот, биологот Лауда ќе му се обрати на капетанот Хорпах, за да му ја соопшти својата хипотеза:

Ситуацијата е очигледно единствена во својот вид, бидејќи ние сме, како што јас гледам на работите, всушност, интелектуално надмоќни. Овие механизми не претставуваат никаква духовна сила; тие се напосто одлично прилагодени за живот на условите на планетата... да го уништуваат сето разумно и живо. Меѓутоа, тие самите се мртви. Токму поради тоа, она што за нив е безопасно, за нас може да биде уништувачко.¹¹²

Хипотезата на Лауда (еден од бројните научници на бродот) од цитатот е дека се работи за стихијно и неразумно мноштво прости механизми, кои не поседуваат човечка свест (најпрецизно би било да се каже дека имаат свест на стадо). Претпоставката на Лауда е дека пред неколку милиони години планетата ја има посетено екипаж од цивилизацијата Лира, кој доживеал бродолом. Машините на бродот биле единствените “преживеани” и тие продолжиле да функционираат. Оставени сами на себе, сложените машини, кои поседувале вештачка свест и веројатно работеле на нуклеарен погон, не можеле сами да изнајдат начин на задоволување на потребата за енергија, бидејќи на Регис 3 не постојат радиоактивни елементи. Од друга страна, понеусовршените машини (ситни механички мушички, како што ги

¹¹² Stanislaw Lem, *Nepobedivi*, Prosveta, Beograd, 1989.

нарекуваат Земјаните), кои функционираше на соларна енергија, го немале тој проблем. Тие продолжиле да егзистираат и да се множат, без надзор на Лираните и, на тој начин, да еволуираат во период од неколку милиони години. Меѓутоа, за разлика од органската еволуција, која во одредени услови кај некои живи суштества преоѓа во (само)свест и разум, еволуцијата на простите механизми нема основни предуслови за развивање таков вид свесност. Единственото нешто што најблиску може да се спореди со нивниот начин на функционирање е психологијата на стадото, ројот, јатото. Но, бидејќи се работи за неоргански механизми – значи апарати кои не егзистираат според законите кои важат за живите организми – “животниот” нагон кој нив ги покренува и одржува во “живот” **не може да се мери според наши (човечки) стандарди**. Затоа, Лауда доаѓа до заклучокот дека за механичките мушички важи законот на **мртвата еволуција**. Тоа е процес во кој не важат законите на природната селекција, туку правилото на просто одржување во живот на колективот. Меѓутоа, таквото одржување на колективот е неспоредливо со одржувањето во живот на колективот пчели, да речеме. “Мртвиот” колектив се одржува според принципот на егалитарен колективизам и имплозија. Најпросто кажано, колективот го вовлекува во себе механичкото (несвесно го прилагодува, имплодира и изедначува со својот сој), а живото го уништува доколку му се најде на патот, бидејќи не може да го престори во дел од себе. (Тоа пчелите или рибите не го прават!) “Мртвиот” колектив не е лош; тој едноставно е.

Во *Соларис*, пак, проблемот на неможноста да се разбере поинаквото е уште понагласен. Снаут, еден од научниците кои ја истражуваат планетата Соларис и огромниот жив, пивтиест океан кој ја прекрива и кој покажува знаци на интелигенција – во напад на очај заради континуираните неуспеси во обидите да се воспостави контакт со живиот океан – цинично го омаловажува и понижува човековиот напор да воспостави контакт со живиот океан, вообразувајќи си дека такво нешто е воопшто можно:

Воопшто не сакаме да го освојуваме Космосот, ние само сакаме да ја прошириме Земјата до неговите граници. Едни планети треба да бидат пустини како Сахара,

други ледени како Северниот Пол или тропски како бразилската џунгла. Ние сме хумани и благородни, не сакаме да завојуваме други раси, сакаме само да им ги пренесеме нашите вредности и во замена да го преземеме нивното наследство. [...] Не бараме никој друг освен луѓе. Не ни се потребни други светови. Ни требаат огледала. Не знаеме што да правиме со другите светови. Доволен е еден и веќе се давиме во него. Сакаме да ја најдеме сопствената, идеализирана слика; тоа треба да бидат планети, цивилизации посовршени од нашата, кај други, пак, очекуваме да ја најдеме сликата на нашето примитивно минато. [...] Долетавме овде онакви какви што сме навистина, а кога другата страна ни ја укажува таа вистина – т.е. оној нејзин дел кој го премолчуваме – не можеме да се помириме со тоа! [...] Контакт со поинаква цивилизација. Го имаме тој контакт! Зголемена како под микроскоп нашата сопствена, монструозна грдотија, нашата будалаштина и срамотија!!!¹¹³

Срамотијата, поради која Снаут е гневен, се состои токму во континуираните и неуспешни обиди да се воспостави контакт со живот кој едноставно не функционира според нашите мисловни, когнитивни и светогледни процеси и стандарди. Во такви случаи, слично како и во случајот на ориенталистичкиот Западен ratio, Земјаните го бараат (единственото нешто што, всушност, им преостанува) сопствениот идеализиран одраз во непознатото. Откако научниците конечно ќе забележат дека толку посакуваниот контакт со пивтиестиот океан е, всушност, невозможен, нивната стратегија се сведува кон прилагодување на сликата според визијата на она што, всушност, од самиот почеток се посакувало да се види. Затоа, симулацијата на контактот (идеализираниот контакт) го заема местото на вистинскиот контакт. Затоа, некои планети треба да се пушти како Сахара, други да наликуваат на тропски џунгли, а трети на Северниот Пол. Затоа, конечно, никако да се напушти предумислата дека познанието на непознатото (во неговиот тоталитет) е воопшто можно.

“Добро, ама во ерата на дигиталноста може да се допира до вистинското зна(ч)ење за/на нештата”, ќе се јави повторно апологетот на дигиталноста, “зашто, информатичкиот биг бенг за првпат ни ја даде

¹¹³ Станислав Лем, *Соларис*, Детска радост, Скопје, 1989, стр. 67.

можноста (како никогаш порано) со апсолутна прецизност да ги истражуваме предметите на научен интерес, такви какви што тие навистина се!”

Ајде да видиме дали е така! Сега, имено, доаѓаме до делот во потпоглавјето кога курсот кој го зафативме во целото поглавје ќе треба да се прекрши и да се проследи какви последици тој има врз одбраната тема. Тоа значи дека ќе треба да се одговори на следниве прашања: Зошто, впрочем, ни беше сево ова потребно? Зошто принципот на нестабилноста го зедевме како толку битен при анализата на медиумите во ерата на дигиталноста и какви импликации тоа има врз дигиталната култура и дигиталната естетика, посебно, имајќи ја предвид аксиомата/тафтологијата дека комуникацијата е култура?

Апологетот на дигиталноста го застапува, всушност, стојалиштето на јавното мислење, според кое, дигиталните медиуми се сметаат за толку прецизни и усовршени, што можат повеќе од кои било други објективно да продираат во природата на нештата и нив да ги разоткриваат такви какви што тие навистина се. Тие се наводно (и лаички кажано) толку “добри”, што принципот на нестабилноста за нив едноставно не важи. Оттаму, разгледувањето на (не)применливоста и (не)валидноста на Хајзенберговиот ефект во ерата на дигиталноста можеме да го сметаме за своевидно чистење на теренот, зашто ефектот ќе ја добие својата врвна деконструкција кога ќе биде подложен на тестот на новите, “совршени” дигитални медиуми. Имено, доколку покажеме дека тој за нивниот културолошки домен и досег (барем начелно) не важи; доколку се ослободиме од неговата “здодевна” скепса; доколку покажеме дека тој не може да ѝ пречи на нашата тема; тогаш ќе можеме спокојно да продолжиме со иследувањето. Конечно, доколку го отфрлиме како непотребен, тогаш “објективната” перцепција во ерата на дигиталноста ќе стане непореклива и таа ќе има далекусежни последици врз соодветната дигитална култура, и врз дигиталната естетика, посебно. Во еден таков случај, ќе можеме многу поспокојно да ги разгледуваме и да судиме за нивните теми, зашто тие би биле исчистени од културниот есенцијализам кој се покажа како исклучително неправеден, експлоататорски,

маргинализирачки, стереотипски... Во еден таков случај, имено, особеностите на поинаквите од нас ќе можат да бидат откриени и разбрани **така како што треба** и секое незадоволство од нивна страна би било сосем неосновано.

Меѓутоа, наспроти лаичката претпоставка дека по информатичкиот биг бенг ја имаме можноста да проникнеме во луѓето, светот и во вселената, со објективноста, јасноста и прецизноста, која само до пред 30-тина години ни се чинеше незамислива, вистината е, се разбира, далеку од еден таков оптимизам. Да се потсетиме, уште еднаш, како Лев Манович ги определуваше новите медиуми и корисничкиот систем човек-компјутер интерфејс во однос на **културната детерминираност** која тие ја предизвикуваат:

Интерфејсот определува како компјутерскиот корисник го разбира самиот компјутер. Тој, исто така, детерминира како корисниците го замислуваат секој медиумски објект, до кој се стигнува со посредство на компјутерот. [...] Конечно, организирајќи ги компјутерските податоци на одредени начини, интерфејсот нуди посебни, специфични модели на светот. [...] Накратко, интерфејсот е далеку од претставата за транспарентен прозорец кон податоците во компјутерот; тој со себе носи силни пораки.¹¹⁴

А тоа е така, зашто и Манович не можел, а да не согледа дека:

Во културната комуникација, еден код ретко кога е само неутрален транспортен механизам; тој најчесто влијае врз пораките кои се пренесуваат со негово посредство. На пример, тој може да направи едни пораки да бидат лесно разбирливи, а други незамисливи. Еден код може, исто така, да оформи сопствен модел на светот, со свој логички систем и идеологија.¹¹⁵

Конечно, не смееме да ја пренебрегнеме констатацијата (веќе елаборирана во потпоглавјето “Дигиталноста: понатамошно ширење или стратегија за унификација на Перцепцијата?”) дека корисничките системи човек-компјутер интерфејс и прозорец-икона-мени-стрелка се конструирани според **Западната** административна и културна логика. Следствено, секој медиумски објект, разгледуван со нивно посредство, ќе се одликува со начинот на декодирање

¹¹⁴ Lev Manovich, *The Language of New Media*, pp. 64-5.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

на пораките, својствен на Западниот информатички биг бенг. И тој ќе суди за тие медиумски објекти имајќи ја на ум соодветната логика. – Хајзенберговиот принцип на нестабилноста никогаш не бил поактуелен!

Се наметнува прашањето: Зошто дигиталниот ум не ги разбира пораките на Станислав Лем и на Џин Роденбери? Имено, имајќи ги предвид нивните доследни читања на Хајзенберговиот ефект во идиомот на научната фантастика, за очекување беше дека сегашноста, која толку многу сака да ни ја приближи иднината, ќе има усет за нивните предупредувања. Зошто тогаш она што секојдневно гледаме е повторно скриено зад наметката на вообразеноста и дрскоста на “објективното познание”? Зошто е дигиталниот ум толку болно самоуверен своите културно детерминирани капацитети да ги претставува како објективност?

2.6 Комуникацијата (како дигитална култура) сака да стане универзална граматика!

Се чини наједноставниот одговор на претходното прашање е: Затоа што дигиталниот ум си умислува дека функционира според принципите на **универзалната граматика**. Логичарот и математичар кој најмногу се занимавал со проблемите на универзалната граматика е Американецот Ричард Монтегу (Richard Montague). Неговата преокупација е барањето логичка основа во граматиките на природните јазици, т.е. своевидна метаграматика, во која би биле содржани (поточно, во која претходно, пред постоењето на кој било природен јазик, се содржани) правилата на природните јазици. Доколку може да се дојде до таа основа, тогаш постои доволна причина да се говори за хипостазирање на еден целосно формализиран јазик, кој би функционирал според правилата на една универзална граматика – граматика која би била во основата на секоја граматика на секој природен јазик. Доколку постои таква основа, тогаш може и да се изнајде скриената граматика, врз основа на која е изведена

секоја посебна граматика. Значи, она со што универзалната граматика се занимава се општите својства во јазикот.

Во книгата *Универзалнаѝа ѓрамаѝика и македонскиоѝи јазик*, професорката по логика, Виолета Панзова, темелно го анализира и толкува потфатот на Монтеѓу и се обидува да провери дали тој може да биде применет во случајот на македонскиот јазик. На почетокот на својот труд, Панзова ја опишува примарната мотивација на Монтеѓу:

Амбициозниот семиотички проект на Монтеѓу претпоставува надминување на принципиелната разлика помеѓу природните и вештачките јазици, дотогаш потенцирана и од лингвистите и од логичарите. Неговата цел беше, во рамките на една општа, логичко-математичка теорија за јазикот да развие синтакса, семантика и прагматика погодни и за формалните и за природните јазици.¹¹⁶

Значи, веднаш станува јасно дека потфатот на Монтеѓу можеме да го доведеме во суштествена врска со оној на прочуениот француски антрополог, етнолог и филозоф, Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss). Имено, потфатот се базира на истата надеж на која се засновани митологиките на Леви-Строс, а која копнее, трага и ги изнаоѓа (?) основните и универзални шеми на митската (но, не исклучиво на митската) мисла и култура во сите форми на човечкото живеење.¹¹⁷ Меѓутоа, за да се преземе еден толку оптимистички проект, најпрво е потребно да се отфрли скепсата дека се работи за утопистичка амбиција. Затоа,

својот прв труд од оваа област, “Англискиот како формален јазик” [...], Монтеѓу го започнува со ставот дека ја отфрла претпоставката за постоење принципиелна, теориска разлика помеѓу формалните јазици (јазиците на логиката и програмските јазици) и природните јазици.¹¹⁸

¹¹⁶ Виолета Панзова, *Универзалнаѝа ѓрамаѝика и македонскиоѝи јазик*, Епоха, Скопје, 1996, стр. 15.

¹¹⁷ cf. Клод Леви-Строс, *Митологиѝи* (Том I: Живото и печеното), Табернакул, Скопје, 2005, стр. 7-12, 15-19 и 37-38; и Растко Мочник, *Теорија за денешно време (Леви-Строс, Мос, Диркем: ѝри класика на оѝиѝиесѝивениѝе науки)*, Магор, Скопје, 1999, стр. 46-56 и 64-69.

¹¹⁸ Виолета Панзова, *Универзалнаѝа ѓрамаѝика и македонскиоѝи јазик*, стр. 54.

Еден таков, “прототипски” јазик (доколку мислиме на вештачки јазик) или “архетипски” јазик (доколку говориме за метајазик кој е во основата на сите природни јазици) би го содржел синтаксичкиот, семантичкиот и прагматичкиот супстрат на сите природни јазици, што значи дека би бил лесно преведлив на природните јазици:

Поимот Монтеѓуови граматика денес е предзнак за една актуална, содржински разновидна и широко прифатена платформа за проучување на јазикот, со големи апликативни можности, имено, за автоматско, компјутерско преведување на еден јазик во друг.¹¹⁹

Оттаму, прототипскиот карактер на вештачкиот јазик – исчистен од опасните можности за повеќезначност кои во себе ги содржат природните јазици, а “инјектиран” со јасност, разделеност и прецизност – овозможува механичко преведување на природниот англиски јазик:

Монтеѓу поаѓа од фактот дека природниот јазик не е доволно определен и прецизен за да се доградува со средствата и методите на логиката и математиката, па, од тие причини, конструира еден вештачки јазик, кој според својата структура и карактеристики му е близок на природниот англиски јазик, но нема белези на непрецизност и повеќезначност. Со правилата на превод кои ги формулира Монтеѓу, изразите на тој вештачки јазик едноставно се преведуваат во соодветните изрази на англискиот јазик.¹²⁰

Се разбира, во овој труд нема да навлегуваме во дискусии околу тоа дали еден таков формализиран јазик, со универзална граматика, кој има амбиции да ги опфати општите својства на природните јазици, има можности да успее. (За таа цел, потребно е постудиозно да се консултира трудот на професорката Панзова.) Свесни дека се далеку од имуни на критика, тука само ги нотираме амбициозните потфати на Монтеѓу и на Леви-Строс, за да укажеме на случаите кога, во првиот, постои обид комуникацијата да се формализира низ прототипски метајазик, а кога во вториот, се соочуваме со амбицијата мислењето/културата да се исцрпи со неговата/нејзината

¹¹⁹ *Ibid.*, стр. 16.

¹²⁰ *Ibid.*

архетипска структура/шема.¹²¹ И во двата случаја, главната мотивација потекнува од стремежот стварноста да се претстави (доколку тоа е можно) со нејзината **слика, мапа или шема**.

Она што повеќе не интересира е проблемот на мотивацијата. Оттаму, побитни стануваат прашањата од каде потекнува поривот еден мислител да се занимава со такви прашања. Затоа, ајде – заедно со професорката Панзова – да се запрашаме што стои зад проектите на Монтеѓу и на Леви-Строс. Која е нивната вистинска мотивација? Што нив ги тера да откриваат светови кои го преддетерминираат овој?

[...] дали може да се побие ставот дека човековиот јазик постои само во форма на конкретни јазици и дека на секој од нив му соодветствува посебна организација на јазичкото искуство, имено дека богатството на јазичните феномени на еден јазик не може да се втисне во Прокрустовата постела наречена “логичка конструкција”, проектирана однапред, или преземена од некој друг јазик, односно дали улогата на логиката се сведува на нешто слично на она, како што велеше Карнап, дека комплицираните фигури на планинските венци, реки, граници најдобро можат да се претстават со помош на географските координати – конструирани линии – кои не се дадени во природата? Поексплицитно, дали логиката е нешто што ние го внесуваме во јазикот заради негово полесно проучување, или при проучувањето го експлицираме она што му е иманентно на јазикот, значи – дали логиката се нуди како средство за разрешување на противречноста меѓу човековата потреба за максимален број различни изразни единици и неговата вродена тенденција кон линијата на помал отпор, т.е. кон унификација на сознанијата?¹²²

Вистинското прашање, оттаму, е дали при

¹²¹ Критика на тотализирачкиот структуралистички потфат на Леви-Строс има кај францускиот филозоф/деконструктивист Жак Дерида. Види: Жак Дерида, “Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки”, кај Иван Џепароски (ур.), *Естетика на играта*, Култура, Скопје, 2003, стр. 217-231. Исто така, види го поглавјето “Жак Дерида како критичар на структурализмот”: Nikola Milošević, *Filozofija strukturalizma*, BIGZ, Beograd, 1980, str. 225-248.

¹²² Виолета Панзова, *Универзална грамајтика и македонскиот јазик*, стр. 20-1.

Една готова теориска конструкција, еден модел, кој функционира според одредени правила, секогаш дејствува како априорна шема. Клучен проблем, тогаш, е: како е можно принципите на една општа теорија да се преточат во посебни правила кои мора да се приспособат на варијабилноста на феноменот?¹²³

Имајќи го тоа предвид, последиците стануваат интересни. Имено, доколку потфатите на Монтеѓу и на Леви-Строс ги погледнеме од ракурсот кој претходно го зазедовме, тогаш ќе констатираме дека тие, всушност, имаат аспирации да се пресметаат со Хајзенберговиот принцип на нестабилноста. Поточно, тие сакаат да се пресметаат со агностичкиот став дека познанието на светот, во неговиот тоталитет, е воопшто можно. Затоа, тие сметаат дека до еден автентичен модел на светот и до унифицирање на комуникацијата **може** да се дојде. Според нив, сознанието дека самото анализирање неповратно го менува (до точка на непрепознатливост) анализираниот предмет не треба да се сфаќа како пречка анализирањето воопшто да не се случи. Впрочем, филозофот и научникот тргнуваат на патот на откритието, наполно свесни дека нивниот агол на гледање го дисторзира, симплифицира или обесправува одбраниот предмет, меѓутоа, на крајот од краиштата, друг избор не ни постои, доколку изборот значи целосно апстрахирање од филозофско-научничкиот повик. Затоа, без оглед дали моделот на светот се наметнува одгоре или се открива оддолу, нивното филозофско кредо е дека повикот на познанието на светот треба да биде позитивно одговорен, зашто, во спротивно, филозофијата и науката се за на буниште. “Доколку тие немаат аспирации да го објаснат светот, или, пак, доколку веруваат дека тоа е невозможно, тогаш тие не треба ни да постојат!”, ќе заклучи правоверникот во филозофијата и науката.

Ваквата вера во нужната незапирливост на Западниот технолошки прогрес и во неговата амбиција да го исцрпи светот и животот е во сржта на дигиталниот ум. Впрочем, паралелата со лингвистичкиот проект на Монтеѓу и со антрополошкиот потфат на Леви-Строс беше воспоставена, зашто во ерата на дигиталноста лесно можат да се воочат аспирации слични на оние на

¹²³ *Ibid.*, стр. 21.

откривачите на универзалната граматика и на митологиките – да се исцрпи стварноста. Затоа, не треба воопшто да зачудуваат очекувањата кои се полагаат во способноста на дигиталните медиуми да понудат апсолутно верна слика, шема, мапа на стварноста. Тоа е така зашто Хајзенберговиот принцип на нестабилноста не се разбира како сериозно предупредување, во однос на кое треба да се биде исклучително внимателен, туку само како неизбежна колатерална штета, која не може и не смее да претставува реална пречка за Развојот.

Заради таквиот сциентистички оптимизам, дигиталниот ум продолжува без задршка да полага право на Карнаповата вера “дека комплицираните фигури на планинските венци, реки, граници најдобро можат да се претстават со помош на географските координати – конструирани линии – кои не се дадени во природата”.¹²⁴ Само што, сега тој модел се обидува да се пробие отаде ограниченоста на дводимензионалниот простор на мапата и, преку дигиталните медиуми, да пенетрира во разбирањето и конструирањето на светот и животот. Тоа, пак, се смета за сосем доволна причина да се верува дека тој модел на стварноста “секогаш може да дејствува како априорна шема”.¹²⁵

Меѓутоа, дали дигиталниот медиум е нешто што ние внесуваме во стварноста заради нејзино полесно проучување, или при проучувањето го објаснуваме она што му е иманентно на самиот медиум? Нели “дигиталното мапирање” говори помалку за предметот на мапирањето, а повеќе за мотивацијата на мапирањето, при што оптимизмот и амбициозноста на потфатот преминуваат во утопија?! Нели таквата амбициозност на дигиталниот медиум говори повеќе за скриената природа и карактер на самиот медиум, отколку што говори за неговиот вистински предмет на интерес, домен и дострел?! Сериозноста на тие прашања вреди да се испита. (Така, на пример, незазапирливиот конзумеризам на просечниот граѓанин од средната класа во САД говори малку за производите кои тој посакува да ги

¹²⁴ *Ibid.*, стр. 20.

¹²⁵ *Ibid.*, стр. 21.

поседува, а многу повеќе за патолошката потреба да се поседува, за нескротливото посакување и за градењето на современиот “постмодерен” идентитет преку поистоветување со најновите, постојано рециклирачки статусни симболи.)

Во тој контекст, мапирањето, според Шон Кабит, отсекогаш се базирало врз математичката пресметливост на создавање соодветни стратегии за покорување на “природното” и на “примитивното” во корист на “напредното”:

Сите наши медикаменти, диети, протетика, архитектури, градови, видови транспорт и комуникации веќе не истргнуваат од “природното” постоење: веројатно е најдобро да се впуштиме во синтетичките димензии? Човечкиот простор се раствора во географски простор во добата на железниците, а географскиот во виртуелен во добата на електрониката. Историската логика е јасна.¹²⁶

Меѓутоа, доколку човечкиот простор се раствора во географски, со посредство на мапирањето, како тогаш географскиот простор (мапирањето) се раствора во виртуелен во добата на дигиталноста? Кабит смета дека дводимензионалните претставувања во добата на железницата и тродимензионалните претставувања во светот на виртуелниот реализам, слично како и игровното читање и мрежната поврзаност, не се базираат на објективните референци во стварноста, туку се редовно културно детерминирани. Тие се темелат на една картезијанска аналогија помеѓу картографијата и дигиталните слики, чиешто основни рационалистички принципи се прецизноста, јасноста и разделеноста. А тоа што западните култури и културите на живот кои се ориентирани околу креативност, фантазија и страст најчесто не се темелат (или барем **не се темелеа**) на истите принципи на просторна перцепција, може да се смета само за колатерална штета и за несреќен случај на Историјата! Оттаму, за светот да може и натаму да се зграпчува, да се опфаќа и со кристална прецизност да се спознава, потребни се технологии кои во чекор ја следат и ја развиваат

¹²⁶ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 32.

логиката на јасната картографска перцепција (а ја занемаруваат онаа на имагинарното, креативното, нејасното...) и кои, згора на тоа, можат лесно да се употребуваат со посредство на корисничките системи прозорец-икона-мени-стрелка и човек-компјутер интерфејс:

Генерално гледано, мапите се создаваат како инструменти за конкретни општествени групирања и со конкретни цели, но и како текстови кои наложуваат специфични начини на човечка и машинска писменост, кои кореспондираат со хегемонистичките процеси.¹²⁷

Затоа, Картезијанското мапирање секогаш се вршело/се врши/ќе се врши повеќе според некаков конкретен интерес, отколку според објективната состојба на теренот. Затоа, мапата е повеќе диригирана перцепција на просторот, отколку негова претстава. Затоа, мапата говори многу повеќе за медиумот на мапирањето, отколку за неговиот предмет. Се чини основната цел на дигиталното мапирање на светот е неговото освојување во форма на јасни, прецизни и постојано рециклирачки слики. Глобусот на Google Earth¹²⁸ е, всушност, своевиден културно инструментализиран палимпсест.

Имајќи го сето тоа предвид, дигиталниот ум мисли дека дошол до универзалната мапа на нештата, дека ја конструирал универзалната граматика на нашево време и дека таа мапа, таа граматика е **самиот тој**.

Меѓутоа, за што, всушност, се работи? Елаборацијата на генеалогичката, културната детерминираност, функционалноста и оперативноста на дигиталните медиуми во ова поглавје претставуваше, истовремено, и обид за демистификација на аспирациите на современиот дигитален ум, кои не можат а да не се стремат кон универзално медијаторство во својот дејствен домен. Наспроти таквото верување, целта беше да се покаже дека дигиталните медиуми, всушност, придонесуваат примарно кон усовршувањето на културно-детерминираното посредништво помеѓу нас и светот, и тоа според Западните административни и културни стандарди. Впрочем, откако ќе земеме предвид како функционираат

¹²⁷ *Ibid.*, p. 51.

¹²⁸ Види: <http://www.google.com/earth/index.html>.

корисничките системи човек-компјутер интерфејс и прозорец-икона-мени-стрелка, кои се изработени според стандардите на Западната администрација; откако ќе се запознаеме со таканареченото игрово читање (браузањето низ хипертекстот и пребарувањето на интернет) според практиките на тесно-специјалистичкиот функционализам; откако ќе увидиме дека визуелното претставување е устроено според перцепцијата и логиката на обртот на капиталот; единствено што можеме да заклучиме е дека универзалната граматика во дигиталноста (своевидниот пансветски Есперанто или мапата на стварноста) се базира на усовршување на посредништвото помеѓу нас и светот. Само што, тоа усовршување е изведено според **еден** образец, **една** мапа. Тоа е оној образец/мапа кој не е извлечен, компилиран, рециклиран од разнообразноста на светските комуникации, култури и посебности, туку оној кој е наметнат одгоре (од еден културен центар) надолу (кон останатите).

Што тоа значи, најпосле? – Тоа значи дека дигиталноста станува мапа на стварноста со тоа што ја предусловува комуникацијата на секој амбивалентен и благонаклонет компјутерски корисник. Тоа значи дека дигиталноста станува универзална граматика кога нејзиното хиперпосредништво станува стварност за секој корисник, за кого стварноста е веќе конструирана на тој начин да не познава поинаква стварност. Затоа, кога ќе се соочиме со ставот (општо место) дека човек е неписмен доколку е компјутерски неоперативен, ние, всушност, се соочуваме со бруталниот **комуникациски неолиберализам** на дело – неолиберализам кој уште на самиот почеток го прегрна дигиталниот ум. Мапата на стварноста во ерата на дигиталноста, всушност, се поклопува со неолибералистичката сфера на интерес. Имено, исто како што е несомнено дека нескротливиот економски неолиберализам (идеологијата на дерегулацијата, невидливата рака, доктрината на минимална власт врз пазарот...) прогресивно акумулира осиромашување и обесправување; исто како што сексуалниот либерализам (“светогледот” на силиконските хируршки импланти, опседнатоста со витката фигура и совршените пропорции...) предизвикува фрустрации, трауми и сериозни психички пореметувања кај оние кои природата “не ги дарила” или

кои немаат пари “проблемот со физичкиот изглед” да го решат на пластичен хирург; така и дигиталниот либерализам (“доколку си компјутерски неоперативен, ти си неписмен!”) ги остава надвор од глобалната јавна сфера оние кои не го сакаат или не го имаат еднаквиот пристап кон новите дигитални медиуми.

2.7 Заклучок: кон никулците на креативноста?

На крајот на поглавјево треба да видиме со што останавме. Имено, начинот на кој трудов е концептуализиран предизвикува неговата тема да се прекршува токму на крајот на ова поглавје и на почетокот на следното. Што тоа значи? Откако во првото поглавје ги анализиравме метаморфозите на Перцепцијата, кои ги нотиравме како исклучително битни за определување на уметничкото во уметноста, и откако во второво поглавје ја елабориравме дигиталната медиологија, сега треба да определиме која е и каква е уметноста во ерата на дигиталноста, доколку таа воопшто има некаков проспект (доколку веќе не се слеала со масовната дигитална култура). Затоа, она со што во третото поглавје ќе треба да се позанимаваме се последиците кои користењето на дигиталните медиуми го има врз она што го нарекуваме дигитална уметност или уметност во ерата на дигиталноста.

Според тоа, она што треба да определиме е како дигиталните медиуми кореспондираат (доколку воопшто кореспондираат) со условот од првото поглавје. Да се потсетиме накратко. – Конзумирањето дрога и другите методи за дисторзија на осетите ги отвораат можностите за ширење на потенцијалната Перцепција, но, при тоа, тие влегуваат во интимен дијалог со конзументот и со неговиот ментален склоп, при што резултатите од таа трансформација се непредвидливи (тие се од еден случај до друг различни) и тие тешко можат да се генерализираат и да се сведат врз еден принцип, да се исцрпат во однос на еден образец. Да си припомниме каков беше заклучокот на американскиот психијатар Роналд К. Сигел кон ова прашање: “Сите вакви [халуцинации] се, сепак, неопходно субјективни. Кога некој има халуцинации,

тоа го доживува сам, во приватноста на сопствениот ум.”¹²⁹ Оттаму, последиците од халуцинациите се примарно **личности**: тие се зависни од карактерот (и сè она што влијае врз него) на поединецот.

Имајќи го тоа предвид, проспектот на уметноста која се создава со посредство на дигиталните медиуми не е ветувачка, зашто, како што увидовме, дигиталниот ум има тенденции да ја предусловува, културно да ја детерминира и унифицира Перцепцијата. Дигиталниот ум, во тој поглед, се однесува нормативистички. Неговата максима е: “Сè во едно!”

Меѓутоа, она што во третото поглавје ќе треба да испитаме е дали е навистина сè толку едноставно. – Ајде и да се согласиме дека дрогите, преку метаморфози, ја ослободуваат Перцепцијата, и оттаму, тие придонесуваат кон **уметничноста** на уметноста. Ајде и да им забележиме на дигиталните медиуми дека тие Перцепцијата ја унифицираат и нормативизираат, што значи дека сè што тие во светот на уметноста можат да направат би било од инхибирачки карактер. Меѓутоа, дали креативната перцепција на стварноста е инхибирана само кога е посредувана од медиуми кои се наменети за инхибирачки и униформирачки цели? Нели сите медиуми, имајќи ја предвид нивната неизбежна ограниченост и несовршеност, помалку или повеќе инхибираат? Нели, впрочем, уметноста ги доживува своите врвни манифестации кога е принудена да “танцува во пранги”, како што, со право, потенцираше Ниче?

Се разбира, апсолутно важечки одговор на тие прашања не постои. Затоа, никулците на креативноста ќе треба да ги бараме кога Перцепцијата ги изнаоѓа пукнатините во идеолошката перцептивна индоктринација и се обидува да ги изврти на свој начин. Оттаму, вистинската дигитална естетика треба да се занимава со оние уметнички пројави кои нагласено бегаат од прототипиското користење на дигиталните медиуми и навлегуваат во нивната потенцијална **поткожна, повнатрешната намена**. Поинаку кажано, уметноста ќе успева тогаш кога ќе ги согледува медиумските ограничувања како

¹²⁹ Роналд К. Сигел, “Халуцинации”, стр. 59.

пријателски, а не како инхибирачки. Тогаш кога ќе успева медиумот да го повнатрешни, да го направи свој, да изнајде сопствени начини за негово користење, да излезе отаде “вистинската намена” за која тој бил конструиран и предодреден. Уметноста ќе се пројави кога ќе манифестира нагласена подготвеност и храброст да ги изврти дигиталните медиуми во своја корист. Со други зборови, уметноста во ерата на дигиталноста ќе успева кога ќе го прифаќа Хајзенберговиот принцип на непостојаноста, меѓутоа, не како принцип кој оневозможува вистинско познание на стварноста, туку како средство за трансцендирање на “вистинската намена” на медиумите и нивно акомодирање според начини за кои тие не биле првично наменети. Само тогаш, ќе можеме да зборуваме за уметнички практики кои ќе се аналогни со метаморфозите на Перцепцијата кои ги сметавме за толку битни. Останува да видиме како во ерата на дигиталноста тоа би можело да се актуализира.

3.

Естетичко извртување на виртуелната стварност и конструираното искуство

Можеби секој поединец живее во еден посебен, приватен свет, различен од овој кој го искусуваат и во кој живеат останиатите. [...] Доколку стварноста се разликува од личноста до личноста, можеме ли за неа да зборуваме сингуларно, или, пак, треба да говориме за плурални стварности? А доколку постојат плурални стварности, дали се некои од нив повисоки (повисоки) од другите? Што е со светот на шизофрениците? Можеби нивниот свет е исто толку високи колку и нашиот. Можеби не можеме да кажеме дека ние имаме контакти со стварноста, а тие немаат. Попрво, треба да признаеме дека нивната стварност е толку различна од нашата, што тие не можат да ни ја објаснат, ниту, пак, ние можеме нашата да им ја објасниме нив. Оттаму, проблемот е во тоа што, доколку субјективните светови се искусуваат на премогу различни начини, тогаш се случува крах во комуникацијата [...] и тие ја високата болест.

Понекогаш полудувањето е најсоодветниот одговор на стварноста.

од интервју со

Филип К. Дик (Philip K. Dick)

Она што забележавме во претходното поглавје е дека посредуваната комуникација во ерата на дигиталноста, всушност, претставува современа индустрија на свест, бидејќи ја детерминира и ја условува **формата** (модалитетите) на нашата комуникација со Другите и со светот. А кога модалитетите се детерминираат, тогаш и содржината (супстратот) на комуникацијата нужно почнува да се здобива со карактеристики на просторно-временскиот сензибилитет од кој произлегува формата. Со други зборови, кога формата на комуникацијата ќе се стандардизира, тоа редовно значи и стандардизација на составот и содржината на таа комуникација.

Впрочем, идеолошкото индоктринирање на секоја форма на комуникација претставува одлично, а воедно и најупотребувано, средство за трансформација на културните посебности (нивно слевање според стандардите на културната матрица) во средините во кои културно-глобализациската индоктринација се спроведува. Општо место претставува констатацијата дека денес тоа се манифестира на тој начин што компјутерски образованите (“кибер-индоктринираните”) луѓе од целиот свет имаат изградено систематизиран јазик (како вербален, така и симболски), со специфична семантика на диференцијација кој сè повеќе ги трансцендира (ги анулира, ги девалвира, ги прогласува за небитни) културните посебности и карактеристики на средините од кои тие луѓе потекнуваат. “Доколку сакаш да си дел од светот на компјутерите, поарно ќе ти е побргу да го научиш нивниот ‘универзален’ јазик”, ќе ни се приклучи повторно во дискусијата нашиот апологет на дигиталноста.

Континуираната културна унификација (под закрила на културната глобализација) е можеби само нус производ или колатерална штета од таквиот процес на дигитална идеолошка индоктринација, но тоа воопшто не ни дава повод за амнестија на таквата состојба на нештата. Би биле нереални и наивни доколку мислиме дека тој процес е лесно реверзибилен. Напротив, тој веројатно ќе продолжи и натаму да се развива според зацртаната насока. А доколку го следиме фонот на размислување на францускиот филозоф, културен теоретичар и урбанист Пол Вирилио (Paul Virilio), реалното гледање на нештата води кон песимизам:

Спроведувањето на реалното време преку новите технологии е, сакале или не, спроведување на едно време кое не е во однос со историското време, туку, би рекле, тоа е едно светско време. [...] Но целата историја е направена во едно локално време, локално време на Франција, на Америка, на Италија, на Париз или каде било. Интерактивните способности на инстантната интеракција овозможуваат да се започне една работа во едно единствено време, време кое преку себеси реферира за универзалното време на астрономијата. Тоа е настан без сличен на него. [...] Новите технологии на информацијата се технологии ставени во мрежа од релации и како такви, јасно ја пренесуваат перспективата на

една соединета човечност, но исто така и на човечноста сведена на едноличност.¹³⁰

Очигледно е дека Вирилио, всушност, говори за културниот хегемонизам (глобализација), според урнекот на западната културна матрица. Логиката и аналогијата со дигиталната ера е јасна. – Слично како што светското време е рамнодушно кон постоењето на локалното време на секоја посебна заедница (заедно со нејзиното соодветно и автентично темпо на живот), така и дигиталната идеолошка индоктринација е амбивалентна кон модусите на комуникација кои постојат (и/или постоеле) во секоја посебна средина. Целта е светот да се сведе на идентичност, едноличност и еднодимензионалност, под наметката (или под маската на наводната “универзалност”) на културната глобализација, која редовно им претходи на економската и политичката (за да го подготви теренот за нив).

Значи, премисата која можеше да се насети во претходното поглавје и врз која се надоврзуваме во ова поглавје е дека новата, дигитално посредувана комуникација генерира еден сеопфаќачки, брендиран, баркодирани идентитет, свест и стварност. Идеолошката перцептивна индоктринација – која ја забележавме во претходното поглавје и која своето исходште нужно ја има во индоктринираната комуникација во ерата на дигиталноста – претставува една состојбата на нештата која не може и не смее да се игнорира. Оттаму, сметам дека вистинското прашање и соодветниот предизвик за дигиталната естетика нема да биде толку отпорот (начините за надминување на културната хегемонија на дигитално посредуваната комуникација) обединет околу идејата за “аматерската уметност”, како што мислат некои теоретичари¹³¹, туку (како што веќе навестивме) модусите за **креативно извртување** на дигиталната перцептивна и комуникациска хегемонија во полза на уметноста. Впрочем, уметноста не треба и не може “со камења и со стапови” да се обидува да го најде своето

¹³⁰ Пол Вирилио, *Сајберсвејт, ѿолијика на најлошојто* [разговор со Филип Пети], EIN SOF - ALEF, Скопје, 2003, стр. 15-16.

¹³¹ Види, на пример: Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, pp. 143-151.

место во една стварност во која владее силата на “глобалното нуклеарно оружје”. Меѓутоа, како што ќе проследиме во ова поглавје, тоа и не треба да биде преголем залак за уметноста, зашто уметниците отсекогаш биле “експерти” за креативно извртување на медиумите во своја полза.

Во ова (и во следното) поглавје ќе го трасираме и изодуваме нивниот пат.

3.1 Дестабилизацијата на стварноста како наша стварност

Но, да почнеме од почеток. Идеолошката индоктринираност на дигиталната комуникација во глобалната мултимедијална мрежна поврзаност своите најсериозни и најдестабилизирачки импликации ги има во сферите каде што владее(ше) **суверената вера во стварноста, искуството и творештвото**. Со други зборови, во сферите кои модернизмот ги третираше како подрачја на автономна човечка припадност, својственост и дејственост. Тоа се подрачја кои во историјата на филозофијата, се разбира, честопати биле доведувани во прашање, но кои во модернизмот, се чини, конечно (колку-толку) ја пронајдоа својата цврста почва на сигурност. Ако ништо друго, автономниот уметник во модернизмот се сметаше за автор, *par excellence*, за разлика од неговата дисолуција во цитатноста, па дури и смрт во постмодернизмот, како што забележа Ролан Барт (Roland Barthes).¹³² Надоврзувајќи се на Барт, Мишел Фуко (Michel Foucault), во својот есеј “Што е автор?” (“Qu’est-ce qu’un auteur?”), забележува дека кога говориме за авторот, треба да имаме на ум дека тој

претставува своевиден функционален принцип, преку кој, во нашата култура, се ограничува, се исклучува и се избира. [...] Авторот, оттаму, претставува идеолошка фигура, со која се одбележува начинот на кој ние, всушност, се плашиме од ширењето на значењето.”¹³³

¹³² Види: Roland Barthes, “The Death of the Author”, in <http://www.deathoftheauthor.com/>, 2010.

¹³³ Цитирано според: Tim Spurgin, “Reader’s Guide to Foucault’s ‘What is an Author?’”, in <http://www.lawrence.edu/dept/english/courses/60A/handouts/author.html>, 1997.

Критикувајќи ја идеолошката конструкција на авторот како културна детерминираност, со која искуството на авторот и неговата наводна супериорност во творењето, толкувањето и интерпретирањето се надредува над стварноста во која живеат обичните смртници, Барт и Фуко одлично ги исцртуваат контурите на модерната, во која авторот имаше безмалу божествена позиција во определувањето на “правоверноста” на значењето. Тоа, пак, во најголема мера се должи на полагањето неприкосновено право врз авторовата суверена вера во стварноста, искуството и творештвото. Впрочем, за да може “беспрекорно” да се толкува стварноста и да се создаваат алтернативни стварности, за да може секогаш да се знае “што сакал авторот да каже”, потребно е да се поседува сигурност во автономноста и автентичноста на сопственото искуство. За да се има “монопол над значењето”, потребно е да се биде сигурен во сопствениот “надреден” идентитет и во автентичноста на стварноста во која тој, во голема мера, се формира. Да, во модерната авторот беше центарот кој гарантира за автентичното искуство на стварноста; тој беше творецот кој не се сомнева во веродостојноста на своето искуство; тој беше секогаш прецизниот хроничар на времето.

Наспроти таквата модернистичка суверена вера во “светото тројство” на стварноста, искуството и творештвото, во ерата на дигиталноста, како што ќе проследиме, таквата состојба на нештата е далеку од умот. Не затоа што веруваме во губењето на авторот во своите референци; не затоа што авангардата се издиша во постојаната, а во суштина, бесмислена потрага по оригиналност; не затоа што не можеме главата да ја промолкнеме отаде постмодерниот колаж и еkleктицизам; туку најмногу заради тоа што условите кои го овозможуваат постоењето на авторот веќе не постојат. Имено, со тргањето на безбедноста на цврстата почва на “светото тројство”, модернистичкиот занес денес го губи својот *raison d’être*, веројатно повеќе и на поинаков начин, отколку што тоа си го умислуваше постмодернизмот.

Имајќи го сето тоа предвид, ние тука, пред сè, ќе се занимаваме со тоа како таквата дестабилизација на реалноста (во поширока смисла на зборот)

се одразува врз феноменот на “автентичната”, “автономната” и “оригиналната” креативност во современата уметност, навестен при крајот на првото поглавје.

* * *

Кога она кон што реферираме како кон стварност сè повеќе значи и претставува **слика** на стварноста (и ние сè повеќе навикнуваме да живееме и проактивно ги воспитуваме идните генерации да живеат во таквата “стварност”), тогаш почетното (нулта) прашање кое треба да си го поставиме во контекст на креативноста во ерата на дигиталноста е следново: Како стварноста на уметноста ќе се постави во еден таков амбиент? Зарем модернистичката (можеби би било посоодветно да се каже романтичната) свест за стварноста ќе продолжи да верува дека уметноста претставува автономна, автентична, привилегирана и возвишена дејност, која секогаш, без оглед на сè, ќе остане имуна на промените низ кои стварноста минува?! Кога посредуваноста со која субјектот се соочуваше кога правилата на играта ги поставуваа модерните медиуми, сега преминува во експоненцијална хиперпосредуваност¹³⁴, првото (а воедно и најбитното) прашање кое треба да си го поставиме е следново: Кој е вистинскиот творец – уметникот и неговите автентични вештини, таленти и способности, или капацитетите за обработка на податоци на новите медиуми? Кон која стварност тој реферира: стварноста или хиперпосредуваната слика на стварноста? Врз чие искуство тој се потпира: врз своето или врз вештачки (ветверски, протетички) имплантираното?

Тоа се прашањата кои денес најсериозно ја проблематизираат модернистичката вера во суверениот автор, што значи дека тоа се истовремено и прашањата кои не смеат да се занемарат во современите

¹³⁴ Да потсетиме повторно на видео клипот “Did You Know? ‘We are living in exponential times’”: 2008.

третмани на дигиталната естетика.¹³⁵ Тоа се, воедно, и прашањата кои најмногу ќе го насочуваат нашиот интерес во ова поглавје: Каде ќе ја ситуираме креативноста во ерата на дигиталноста?

Меѓутоа, покрај и пред уметничкото творештво, идеолошката индоктринација на дигиталната комуникација се одразува и од корен ги дестабилизира останатите сфери на живеењето, кои во ерата на модерноста, сепак, држеа одреден (мошне завиден) степен на автономија и сувереност: стварноста, идентитетот, (само)свеста, субјективитетот, вистината, трезвеноста... Затоа, во ерата на дигиталноста, генерално, а во контекст на уметничката креативност, конкретно, прашењето кое добива приоритет е следново: Дали животот кој го живееме е навистина наш, во смисла, дали ние навистина самостојно одлучуваме за нашите постапки или, пак, до тој степен сме посредувани од новите медиуми на еден децентрализиран, корпоративски, хипериндивидуализиран ум, што тој – со посредство на мултимедијалната рекламократија – не наведува да дејствуваме, не според наше вистинско убедување, туку според принципите и интересите на современата постиндустриска, постидеолошка, технократска, дигитално посредувана цивилизација? Со други зборови, дали она што нас во голема (пресудна) мера не прави *нас* и врз што, сепак, сметаме дека имаме контрола – односно меморијата и искуството – е навистина *наше*? Или, пак, се работи за вешто изманипулирана **претстава** или **слика** на она што го чувствуваме како наше? Дали јас сум навистина јас или, пак, се работи за едно хиперпосредувано јас? Што ќе рече Џулиус Дин (Julius Dean), во романот *Неуромансер*: “Јас, доколку јас сум или имам ‘јас’...”¹³⁶

¹³⁵ Естетиката чии што контури почнуваме да ги исцртуваме како “дигитални”, својата почетна премиса ја има, ни помалку ни повеќе, во постмодерната естетика, зашто токму постмодерниот проект, во своите најентузијастички манифестации, се темелеше и инсистираше на арбитраноста на креативноста; токму проектот на постмодерната уметност инсистираше дека логиката на авангардата се има истрошено себеси и дека сè што ни останува е да си плеткаме и да го рециклираме (како современи бриколажери) наследството на традицијата и на модерната, според бескрајните комбинаторики на еклектиката.

¹³⁶ William Gibson, *Neuromancer*, Voyager/HarperCollins Publishers, London, 1995, p. 145.

Се разбира, тоа се, воедно, и едни од главните прашања кои ги поставува научно-фантастичниот поджанр на **киберпанкот**, со тоа што – за разлика од пристапот на рамнодушната варијанта на постмодернизмот, кој неретко ги велича(ше) десубјективизирачките принципи на арбитражноста, децентрираноста, бескрајниот круг на културното рециклирање и еклектицизмот – киберпанкот ги поставува егзистенцијалните прашања, кои не можат да се задоволат со радоста на постмодерната амбивалентност. – Дали и како е можно достоинствено да се живее во еден таков свет? Како, доколку воопшто е можно, животот да ја поврати толку потребната цврста почва?

Киберпанкот му пристапува на тој проблем преку градење наративни структури¹³⁷, во кои посредуваноста помеѓу човекот и светот е до тој степен дигната на мета- ниво, што конструкцијата (виртуелизацијата, симулацијата) на искуството претставува сосем нормален феномен: нешто исто толку вообичаено, колку и воздухот што го дишаме. Во футуристичките амбиенти на киберпанкот, мултинационалните корпорации (или некои други “децентрирани” центри на моќ) владеат со стварноста така што непречено имплантираат вештачки мемории во свеста на популацијата и, на тој начин, стварноста ја контролираат многу пософистицирано отколку денес. Како што вели писателот на научна фантастика и доктор по физика, Дејвид Брин (David Brin):

...еден повнимателен увид [кон киберпанк авторите] ни открива дека тие речиси секогаш портретираат идни општества, во кои владите станале слабуњави и патетични [...] Популарните научно-фантастични приказни на Гибсон, Вилијамс, Кадиган и на другите *навистина* претставуваат своевидна Орвеловска

¹³⁷ Навистина, значаен дел од нив потсетуваат на архитектонски конструкции: имено, приказните во романите на Вилијам Гибсон и Филип К. Дик, како, на пример, *Неуромансер*, *Малцински извештај* (*Minority Report*) и во филмовите *Блејд Ранер* (*Blade Runner*: 1982), *Зачеток* (*Inception*: 2010), *Тотален омиловик* (*Total Recall*: 1990), *Шоуто на Труман* (*The Truman Show*: 1998) и редица други.

акумулација на моќта во следното столетие, но таа моќ е речиси секогаш концентрирана во таинствените раце на една богата или корпоративска елита.”¹³⁸

Таа корпоративска елита може да носи име Тесије-Ешпул (Tessier-Ashpool), како во *Неуромансер*¹³⁹, или Тајрел (Tyrell), како во *Блејд Ранер*, меѓутоа, агендата е редовно иста: посредување на стварноста и систематска трансформација на искуството, според конкретни интереси. Киберпанкот, според тоа, го прифаќа начелниот став на Френсис Фукујама (Francis Fukuyama) за крајот на историјата, но го лоцира во победата на **технократскиот** неолиберален капитализам, во кој мултинационалните корпорации се тие кои ја имаат суверената моќ да ја насочуваат и создаваат

¹³⁸ David Brin, *The Transparent Society: Will Technology Force Us to Choose Between Privacy and Freedom?*, Basic Books, New York, 1999, цитирано според http://www.perseusbooksgroup.com/basic/book_detail.jsp?isbn=0738201448.

¹³⁹ Во тој свој најпрочуен роман, Вилијам Гибсон не соочува со една интересна визија за тоа какви би биле (на што би наликувале) и на каков начин би функционирале мултинационалните корпорации во иднина. И – како и секогаш кога се обидуваме вистински да ја антиципираме (да ја почувствуваме, да ја помирираме) иднината, а не да глумиме дека можеме со “голема извесност” да знаеме каква таа ќе биде – зборовите кои ни стојат на располагање не можат да ја опфатат претставата која не обзема во моментите кога иднината вистински ја **насетуваме**. Чинам дека Гибсон се соочувал со слични “проблеми” кога го напишал следниов опис на корпоративските елити од иднината:

Моќта, во светот на Кејс, значеше корпоративска моќ. Заибатсите (zaibatsu), мултинационалните корпорации кои го формираа курсот на човечката историја, ги трансцендираа старите бариери. Слични на организми, тие се здобија со своевидна бесмртност. Заибатсу не може да се уништи така што ќе се убијат неколку главни службеници, зашто секогаш има други кои чекаат да се искачат едно скалило погоре, да го заземат нивното празно место, со пристап до огромните банки на корпоративска меморија. [...] Тие претставуваат фобична визија на испилувачки оси, временски застранет митралез на биологијата. Меѓутоа, нели заибатсите наликуваат на една таква претстава: [...] роеви оси со кибернетски мемории, огромни организми, чија ДНК е кодирана во силикон? [...] Кејс отсекогаш го земал здраво за готово фактот дека вистинските шефови, кингпините во дадена индустрија, би биле повеќе или помалку *луѓе*. [...] Тој отсекогаш го замислувал тоа како постепено и намерно прилагодување на машината, на системот, на родителскиот организам. (William Gibson, *Neuromancer*, pp. 242-3.)

историјата. Дигитализираниот, виртуелен свет на благосостојбата кои тие го создаваат ја трансцендира и ја супституира “вистинската” стварност со својата виртуелна “сестра-близначка” и неа ја прогласува за онтолошки и аксиолошки супериорна/надредена кон “вистинската” стварност. Затоа, лоцирајќи ја врвната точка на отуѓувањето во масовната раширеност/мобилизираност на политиката на имплантирање вештачка стварност, искуство и свест, интересот на киберпанкот соодветно се дополнува со нашата анализа на последиците од идеолошката индоктринација на дигиталната комуникација.

Имајќи го сето тоа предвид, главниот проблем во повеќето киберпанк приказни (како што ќе проследиме понатаму во следното потпоглавје) не е надминувањето на таквата состојба на нештата, туку “само” препознавањето на степенот на хиперпосредуваноста на искуството.¹⁴⁰ – Да, токму соочувањето со Големата гола вистина (која од нас систематски се крие) станува главен приоритет на животот во една средина во која стварноста

¹⁴⁰ Во светот на киберпанкот, класичниот отпор (штрајк, граѓанска непослушност, петиција, бунт, востание...) не може да функционира, зашто сите можни варијабли на неговите разрешници се веќе пресметани како залудни. Впрочем, има ли воопшто простор за еден реално остварлив и спроведлив отпор (каков било: политички, креативен, аксиолошки...), кој, всушност, не би претставувал само една прикриена согласност?! Имено, кога нашите искуства би биле навистина наши, тогаш ние не би имале пречки нив да ги мобилизираме во движење на отпор кое би било остварливо и/или потенцијално еманципаторско, без оглед дали отпорот подоцна би бил успешен или не. Меѓутоа, кога искуствата не се наши (како што во киберпанкот најчесто не се), тогаш движењата на отпор, како, на пример, културните цемери на Кајл Ласн (види Кајл Ласн, “Истерувачи на реклами”, стр. 246-250), воопшто не ни можат автентично да го артикулираат отпорот; тогаш не може ни да стане збор за евентуален успех или неуспех, зашто успешноста или неуспешноста на едно движење наложува автентично и соодветно лоциран/формулиран предмет наспроти кој тоа движење ќе се насочува. Со други зборови, без автентично искуство на едно лошо нешто, не може да постои ни соодветен однос кон тоа нешто. Таквиот ред на нештата во киберпанкот остава простор за само еден избор: отпорот единствено може да биде насочуван кон самата неможност тој да биде насочен, односно, кон условите кои предизвикале искуството да биде постојано фабрикувано, но не и кон самото искуство! Зашто, искуството е сè што имаме!

(таква каква што е) може да опстојува единствено доколку се продолжи со систематското производство на лаги и во која сите обложувачки фактори се насочени токму кон нивно фабрикување како “вистини”. Меѓутоа, она што мора да се потенцира е дека вистината во киберпанкот може да биде катарзична и да ослободува, само доколку претходно не биде прогласена за арбитарна сопственост на постмодерната амбивалентност, односно само доколку има смисла таа да се бара, само доколку има либерализирачки и освестувачки потенцијал. А откако вистината ќе се дознае, откако таа ќе стане **наша** сопственост (а не уредно архивиран збир од податоци во “децентрализиранот” центар на моќта), тогаш ние можеме со неа да правиме што сакаме: можеме да ја извртуваме во наша полза.

Доколку навистина е така (а тоа е она што допрва треба да го аргументираме), тогаш надежта за креативноста во ерата на дигиталноста треба да ја бараме, ни помалку, ни повеќе, туку токму во препознавањето на вистината, но и во модусите на нејзиното извртување во полза на уметноста. За да проследиме како може киберпанкот да ни помогне во нашите обиди да ги најдеме патиштата на креативноста во дигитално индоктринираната цивилизација, сега треба посериозно да се позанимаваме со неговите теми на интерес и лајтмотиви.

3.2 Фикцијата на киберпанкот како наше искуство на стварноста

“Небото над пристаништето имаше телевизиска боја, вклучена на мртов канал.”¹⁴¹ Со оваа реченица почнува прототипскиот киберпанк роман, *Неуромансер*. Она што веднаш ни станува јасно, без да мораме да го читаме целиот роман, е дека нешто “сериозно не е в ред”. Метафората е едно од главните раскажувачки изразни средства, меѓутоа, има граници до кои нејзиното слободно толкување може да оди. Кога ќе се соочиме со опис дека

¹⁴¹ William Gibson, *Neuromancer*, p. 9.

небото има телевизиска боја на мртов канал, првата помисла е дека нешто со стварноста драматично се променило. Зошто описот на небото се поврзува со слика од мртов телевизиски екран? “Синтетичноста” на небото над пристаништето во *Неуромансер* ни вели дека перцепцијата на стварноста од нас (читателите) бара еден поинаков визир. Во свет во кој машината слободно навлегува во телото, при што протетички имплантираните рожници претставуваат вообичаен феномен, небото навистина може да има боја на мртов телевизиски канал (доколку рожницата се расипе). Меѓутоа, таквиот пристап кон тесно оптичката перцепција на светот би претставувал само површинска опсервација на киберпанк амбиентот. Поточно би било да се каже дека во футуристичките светови на киберпанкот, целокупната стварност има поминато низ една виртуелизација или хиперпосредување на стварноста. Кога натрапништвото на сликата на стварноста (нејзиното речиси апсолутно електронско посредување) целосно го зафатила местото на стварноста, тогаш стварноста, колку и да не е објективно променета, сепак е. Затоа, небото – дури и кога би било апсолутно идентично како и небото кое го гледаме денес – веќе не може да биде истото небо, зашто степенот на посредуваност меѓу нас и него веќе ни одблиску не е ист. Имено, перцепцијата на тоа небо – во еден свет во кој протетичките додатоци, не само на телото, туку и на свеста, станале вообичаени нешта; во свет во кој корпорацијата моќ не може да се лоцира во луѓе, туку во кибернетски мемории, со ДНК кодирана во силикон; во свет во кој свеста може далечински да се контролира, а онаа на починатите да биде електронски снимена – не може да кореспондира со нашата перцепција на небото, зашто **искуството на стварноста** веќе не е исто. Амбиентот во кој живее и “дише” Чиба сити (огромниот мегалополис во Јапонија, каде што се случува дел од дејството во *Неуромансер*) е проникнат со атмосфера на една стварност која е под континуиран напад од диригирани и самодиригирани рециклирачки симулации. Токму затоа, таквиот симулиран свет не може, а да не наликува на мртов телевизиски канал.

Според тоа, можеме да констатираме дека во светот на *Неуромансер* и во световите на останатите киберпанк приказни владее своевидна Бодријаровска состојба, доведена до своите крајни граници. Жан Бодријар (Jean Baudrillard) забележува дека ние денес се соочуваме со симулација или слика на стварноста, која сè повеќе го зазема местото на вистинската стварност. Кога ние реферираме (мислиме, гледаме, говориме, чувствуваме...) кон стварноста, ние, всушност, не реферираме кон стварноста, **по себе**, туку кон **сликата** за стварноста, **за нас**. И токму таа стварност, за нас сè повеќе станува повистинска од вистинската стварност.¹⁴² Затоа, стварноста и нејзиниот мутиран дупликат претставуваат две многу различни нешта. Во современиот глобализиран, неолиберален свет, стварноста е постојано и систематски посредувана (подобро кажано, хиперпосредувана) од интересите на центрите на моќ и на капиталот. А тие интереси се постојано мобилизирани кон **производство** на стварноста, не кон нејзино вистинско претставување. Впрочем, кога стварноста не би била слика на самата себе, кога таа вистински би се живеела, тогаш моторот на неолибералната глобализација (маркетингот и пропагандата) би останал помалку ангажиран. Но, за да биде ангажиран, за да може постојано да рециклира капитал, тој мора постојано да преработува и да произведува слики на стварноста, чија крајна цел е да изнудуваат конзумеризам. Во спротивно, кога стварноста би

¹⁴² Толкувајќи го опусот на Бодријар, Стивен Бест (Steven Best) и Даглас Келнер (Douglas Kellner) даваат интересни примери на случаи кога симулираната (телевизиска) стварност за гледачите на сапунските опери станува повистинска од вистинската стварност:

На пример, сликата или моделот на лекарот (симулираниот лекар) во емисијата *ТВ Свешт* понекогаш се прифаќа како реален лекар; така Роберт Јунг кој го игра д-р Велби, прима илјадници писма во кои се бара медицински совет [...] Рејмонд Бур успешно го играше адвокатот Пери Мејсон и детективот Ајронсајд и прими илјадници писма во кои се бара правен совет, во 1950-тите, и детективска помош, во 1960-тите. Актерите – никаквици во сапунските опери мораат да најмуваат телесна заштита кога излегуваат во јавност за да се заштитат од гневните обожаватели, разлутени од нивните постапки во телевизискиот свет. (Стивен Бест и Даглас Келнер, *Постмодерна теорија: критички иследувања*, Култура, Скопје, 1996, стр. 170.)

останала непосредувана од нејзината слика, кога јавноста би била оставена сама на себе, центрите на моќ би останале без објект врз кој би ја манифестирале својата моќ.¹⁴³

Киберпанкот портретира ликови кои веќе се имаат помирено со Бодријаровското “совршено злосторство” над стварноста, со нејзината смрт. За нив сликата на стварноста уште одамна станала **единствената стварност** која тие ја знаат, така што дихотомијата слика на стварноста/вистинска стварност во световите на киберпанкот уште потешко може да се различи (доколку некаква разлика меѓу нив воопшто постои), отколку што е тоа случај денес. Затоа, отуѓеноста – како што укажува американскиот писател на научна фантастика, Лоренс Персон (Lawrence Person) – тие ликови ја сфаќаат како неизбежност, како помало зло, отколку апсурдниот отпор:

Класичните ликови во киберпанкот се маргинализирани, отуѓени самотници кои живеат по рабовите на општеството, најчесто во дистописка иднина, во која секојдневниот живот е под влијание на забрзани технолошки промени: една сеприсутна сфера на податоци, компјутеризирани информации и освојувачка модификација на човековото тело.¹⁴⁴

Меѓутоа, во еден свет во кој разликата помеѓу стварноста и нејзината слика станала безмалу непостоечка, станува проблематично воопшто да се говори

¹⁴³ Идеите на Бодријар за имплозијата на стварноста во својата слика се најубедливо формулирани во две негови дела: Жан Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Магор, Скопје, 2001; и Žan Bодријар, *Savršen zločin*, Beogradski krug, Beograd, 1998. Види, исто така: Slavoj Žižek, “Welcome to the Desert of the Real”, in <http://web.mit.edu/cms/reconstructions/interpretations/desertreal.html>, 2001. Жижек, во својот текст напишан само четири денови по најголемиот терористички напад врз САД, расправа за колапсот на **сликата** на стварноста која обичниот Американец ја имал и во која живеел пред самоубиствените напади врз Светскиот трговски центар, во Њујорк, на 11. септември 2001 година. Според Жижек, Американската доминантна, гламурозна, конзумеристичка идила на симулираната стварност нагло се “издишала” по нападите, затоа што обичниот Американец бил принуден (макар привремено) да “излезе” од сликата во која живеел и да се врати кон вистинската ужасна стварност која одеднаш станала толку неизбежно болна и трагична.

¹⁴⁴ Lawrence Person, “Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto”, in <http://slashdot.org/features/99/10/08/2123255.shtml>, 1999.

за отуѓување, зашто отуѓувањето функционира единствено кога постои противставена посакувана состојба од која човек се оддалечил. Кога не постои референца од која отуѓениот се отуѓил, кога симулацијата на стварноста станала единствена стварност која постои, тогаш и самото отуѓување станува излишен концепт на (пост)човечката состојба. Затоа, човечката состојба во светот на киберпанкот, “вистинската” животна стварност, се бара во “стварноста” на **киберпросторот**:

Киберпросторот. – Консензуална халуцинација која се искусува секојдневно од милијарди законски оператори, во секоја држава, од деца кои учат математички концепти... Графичко претставување на информации, апстрахирање од банките на податоци на секој компјутер во човековиот систем. Незамислива комплексност. Линии светлина кои се движат во неппросторот на умот, кластери и констелации од податоци. Тие се губат, како градските светла...¹⁴⁵

Се разбира, постојат повеќе значења на терминот “киберпростор”: денес тој најчесто се употребува како метафора за виртуелниот простор на интернет; преносното значење може да се однесува и на стварноста (просторот) на свеста, доколку свеста ја доведеме во аналоген однос со начинот на кој функционираат компјутерите¹⁴⁶; доколку го толкуваме

¹⁴⁵ William Gibson, *Neuromancer*, p. 67.

¹⁴⁶ Таа релација ја воспоставува познатиот американски психолог, филозоф и активист за ширење на свеста преку користење психоделични дроги, Тимоти Лири (Timothy Leary), кога вели:

Мораше да се појави движењето со персоналните компјутери за да можеме полесно да го разбереме нашиот мозок. [...] Сè до неодамна, се сметаше дека мозокот претставува машина која потсетува на голем телефонски систем. Се работи за сосем неадекватна метафора. Движењето на психоделичните дроги од 60-тите и движењето на персоналните компјутери од 80-тите, претставуваат внатрешен и надворешен одраз на едно нешто. [...] Компјутерите ни помагаат да разбереме на кој начин мозокот ги обработува информациите. [...] Тука се јавува еден интересен парадокс: ние можеме да се снаоѓаме во надворешната стварност само онолку добро колку што можеме да се снаоѓаме во внатрешната стварност. Она што се случуваше во 60-тите беа нашите психоделични “летови”, меѓутоа, нам ни недостасуваше јазикот на кибернетичката технологија, за да можеме да ја изразиме, исцртаме и составиме мапата на она што го доживувавме. (Timoti

религиозно, пак, тој може да се доведе во однос кон апсолутната божествена стварност; итн. Она што е заедничко за сите толкувања на терминот е дека секогаш станува збор за стварност која е **неопиплива** (сетилно недостапна), иако во нејзиниот простор, во таа стварност, сензациите на сетилата можат да бидат с(т)имулирани. Исто така, кога говориме за киберпросторот, реферирањето кон стварноста на секојдневието е неизбежна (во сите варијанти на толкувањето на терминот), без оглед дали киберпросторот хиерархиски ќе го надредиме или подредиме во однос кон стварноста на секојдневието.

Бидејќи стварноста и искуството на стварноста ги определуваме како едни од клучните теми на интерес во киберпанкот, тогаш со феноменот на киберпросторот (во контекст на киберпанкот) сега треба да се позанимаваме малку потемелно. Впрочем, кога единствената стварност во идиомот на киберпанкот се идентификува со стварноста на киберпросторот (или со симулираната стварност, сликата на стварноста), вреди да се проследи каква е таа стварност: кои се нејзините карактеристики, како таа влијае врз човековото искуство, како таа се одразува врз животот, дали и какви подрачја на поклопување таа има со нашата стварност, итн. А она што е за нас најбитно, дали и како уметничкото творештво може да “профитира” кога уметникот се соочува со навигирање во една стварност која претставува кибернетичка симулација/виртуелизација на “вистинската” стварност? За да дојдеме до одговорите на тие прашања, потребно е да се позанимаваме со причините, генеалогичката, вообичаените модуси на функционирање, архитектониката и исходните точки на киберпросторот во приказните на киберпанкот.

Она што може да се забележи од еден површински преглед на појавноста (изгледот) на киберпанк световите и од нивната наративна архитектоника, е дека киберпросторот (и неговите варијанти) има три можни **онтолошки** модуси на манифестирање.

Liri, “Na pragu kibernetičkih 90-ih” (Intervju David Sheff), u Dejan D. Marković (ur.), *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture*, ПЛАТΩ, Beograd, 2003, str. 389-390.)

3.2.1 Киберпросторот како виртуелна стварност

Првиот модус е најочигледен: киберпросторот претставува едноставно удвојување на стварноста со алтернативна или виртуелна стварност. Ваквата идеја за киберпросторот го претставува архетипскиот мотив во наративниот свет на киберпанкот и таа преовладува во приказните кои обично се сметаат за основоположувачки во овој поджанр. Затоа, не треба да не чуди фактот дека терминот “киберпростор” претставува кованица на писателот Вилијам Гибсон¹⁴⁷, кој се смета за еден од пионерите на киберпанк поджанрот. Имено, прототипската верзија на киберпросторот, како класичен пример за алтернативна, виртуелна стварност, преовладува во неговата *Спрол трилогија* (*The Sprawl Trilogy*)¹⁴⁸, составена од романите *Неуромансер* (1984 година), *Грофови Нула* (*Count Zero*, 1986 година) и *Најпогонони на Мона Лиза* (*Mona Lisa Overdrive*, 1988 година), но и во редица други негови раскази и романи. Слична замисла за киберпросторот можеме да препознаеме и во дел од опусот на писателот на научна (протокиберпанк) фантастика Филип К. Дик (Philip K. Dick), особено во неговиот расказ “Ние можеме целосно да се сетиме за тебе” (“We Can Remember It for You Wholesale”), според кој е снимен филмот *Тотален опоменик* (*Total Recall*: 1990), на Пол Верховен (Paul Verhoeven), во новелата *Малцински извештај*, според која Стивен Спилберг (Steven Spielberg) го снимил филмот на со ист наслов (*Minority Report*: 2002), филмот *Изворниот код* (*Source Code*: 2011) на Данкан Џонс (Duncan Jones) и др. Се разбира, тука не треба да се забораваат јапонските анимирани филмови

¹⁴⁷ За смислувањето на зборот, Гибсон говори во документарниот филм *Вилијам Гибсон: Нема мапи за овие територии* (*William Gibson: No Maps for These Territories*: 2000). Еве го неговото сведоштво за тој значаен лингвистички настан: “Сé што знаев за зборот “киберпростор” кога го смислив, беше дека звучеше како ефикасен помодарски збор. Звучеше евокативно и во суштина бесмислено. Сугерираше нешто, меѓутоа, немаше вистинско семантичко значење, дури и за мене, кога видов како се појави на страницата.”

¹⁴⁸ Оваа трилогија некогаш се именува и како *Неуромансер трилогија*, *Киберпростор трилогија* или *Трилогија на мајрицаи*.

Дух во школкаџа (*Ghost in the Shell*: 1995) и *Дух во школкаџа 2: Невиносџ* (*Ghost in the Shell 2: Innocence*: 2004), на Мамору Оши и Акира (*Akira*: 1988), на Катсухиро Отомо. Понатаму, модифицирани верзии на идејата за киберпростор, според кои тој претставува поинакви удвојувања на стварноста, постои во редица други научно-фантастични филмови. Иако терминот во нив експлицитно не се користи, ниту, пак, постои реферирање кон некаква компјутерски посредувана стварност, сепак, идејата за киберпросторот како за простор во кој постојат и се истражуваат **алтернативни состојби на свеста** е употребена во филмовите *Изменети состојби* (*Altered States*: 1980), на Кен Расел (Ken Russell), *Мозочна олуја* (*Brainstorm*: 1983), на Даглас Трамбул (Douglas Trumbull), *Солярис* (*Солярис*: 1972), на Андреј Тарковски (Андрей Тарковский), *Фриџек* (*Freejack*: 1992), на Џеф Марфи (Geoff Murphy) и др. Конечно, концептот на киберпросторот фигурира како спорадична идеја-водилка и во филмови, како *Вечнајна свеџлина на бесџрекорниоџ ум* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*: 2004), на Мишел Гондри (Michel Gondry), и *Да се биде Џон Малкович* (*Being John Malkovich*: 1999), на Спајк Џоунз (Spike Jonze). Во нив, симулациската стварност на киберпросторот е редуцирана “единствено” на технолошки посредувани манипулации и/или симулации на сеќавањето и искуството, додека дистописките футуристички сценографии и иконографии се изземени.¹⁴⁹

Киберпросторот, според ова прво онтолошко модифицирање на стварноста, претставува алтернативна или виртуелна стварност, која може, помалку или повеќе јасно, да се разграничи од вистинската стварност; пристапот кон неа е овозможен со посредство на напредни компјутери, во еден свет со висок технолошки развој; и таа честопати се смета за

¹⁴⁹ Концептот на киберпросторот како **метастварност** е ставен во употреба и во филмови кои воопшто не спаѓаат во научно-фантастичниот поджанр киберпанк, како, на пример, во хорорите *Нова ноќна мора* (*New Nightmare*: 1994) и *Врисок 3* (*Scream 3*: 2000) на Вес Крејвен (Wes Craven), во акциониот филм *Последниоџ акционен херој* (*Last Action Hero*: 1993), на Џејмс МекТирнан (James McTiernan) и др.

хиерархиски еднаква или надредена во однос кон вистинската стварност. Таквото удвојување на вистинската стварност со виртуелна се случува под внимателен, софистициран и детален надзор на владејачките елити (најчесто, мултинационалните корпорации). Нивната агенда е одржување на систематски имплементирана масовна хипноза меѓу населението, а методологијата за остварување на таа цел е фокусирана токму во киберпросторот. Во киберпросторот, во стварноста во која човек е само астрална проекција на самиот себе, во стварноста во која услов за влегување е, всушност, суспендирање на своето јас; токму таму (парадоксално) човек ја наоѓа персонификацијата на својата среќа, таму може да ги оствари своите соништа¹⁵⁰, таму тој го наоѓа своето **вистински посакувано јас**.

Во тој контекст, кога современиот словенечки филозоф, Славој Жижек (Slavoj Žižek), говори за виртуелизацијата на реалноста во киберпросторот, тој го има токму тоа на ум: дека во реалноста на виртуелното, личноста ја бара својата најубава стварност, својата најпосакувана фантазија, својата **највистинска стварност**. Пристапувајќи му на проблемот психоаналитички (според учењето на Жак Лакан [Jacques Lacan]), тој најпрво забележува:

Токму ова Лакан го има на ум кога вели дека фантазијата е конечната поддршка на реалноста: “реалноста” се стабилизира кога некоја рамка од фантазија на “симболичко блаженство” го затвора погледот во провалијата на Реалното. Далеку од тоа дека е плод на нашите соништа што не спречува да ја “видиме реалноста онаква каква што, всушност, е”, фантазијата е составен дел на она што го викаме реалност: највообичаената плотна “реалност” се воспоставува по заобиколениот пат низ лавиринтот на имагинацијата. Со други зборови, цената

¹⁵⁰ Како, на пример, Даглас Квејд, главниот лик во филмот *Тоштален оиштовик*, кому му е здодеано секој ден да работи физичка работа и еден ден решава да купи пакет вештачки сеќавања, со кои тој станува таен агент.

што ја плаќаме за нашиот пристап до “реалноста” е дека нешто – реалноста на траумата – мора да биде “потиснато”.¹⁵¹

Реалноста на фантазијата (доменот на посакуваното, на потенцијалното), всушност, за нас претставува вистинска стварност, зашто приоритет за нас е секогаш она што сакаме да го имаме, не она што веќе го имаме. Оттаму, во киберпросторот на виртуелната стварност ние го препознаваме медиумот со помош на кој ќе пенетрираме во својата посакувана стварност (фантазијата), со помош на кој ќе ги оствариме своите желби:

Нашата поента оттаму е многу елементарна: вистина, компјутерски произведената “виртуелна реалност” е сличност; таа не го исклучува реалното [...], но сепак, она што го доживуваме како “вистинска, цврста, надворешна реалност” се темели врз точно истото исклучување. Конечната поука на виртуелната реалност е виртуелизација на највистинската реалност.¹⁵²

Токму во киберпросторот на виртуелната стварност нашата фантазија го пронашла посредникот на својата конечна актуализација. Стварноста која најмногу не засега – **неактуализираната реалност** – ја наоѓа својата надеж во виртуелизацијата која киберпросторот ја нуди.

Затоа, киберпросторот во светот на киберпанкот зазема едно од централните места – зашто монополот на можноста за производство на човековите желби и фантазии (и нивно виртуелно остварување и задоволување) претставува најуспешен начин за контрола. Ликовите во киберпанкот имаат протетички додатоци на своето тело и тие користат софистицирани (ветверски) дроги за справување со стварноста. И точно е, киберпанкот посветува особено внимание на телото, зашто корпорациската идеологија цели кон телесното: таа го привилегира телото над духот, односно, сака **духот да го сведе на чисто тело**; духот да се однесува толку механички (програмирано), небаре е детерминиран само од телесни

¹⁵¹ Славој Жижек, “Од виртуелната реалност кон виртуелизацијата на реалноста”, во Иван Цепароски (ур.), *Аспекти на друштво: зборник по културологија*, Евро-Балкан Пресс и Менора, Скопје, 2007, стр. 116.

¹⁵² *Ibid.*, стр. 122.

мотиви.¹⁵³ И затоа, кога таквото влегување под кожа подразбира пенетрирање **внатре-свеста**, односно, кога виртуелизацијата толку успешно ја детерминира и духовноста (не само телото кое протетички го модифицира), тогаш имаме работа со **протетика на свеста**; нешто слично како во случајот со дрогите, само што сега, тоа се изведува според јасна агенда, масовно и систематски.

3.2.2 Нашата стварност е киберпростор!

Според вториот онтолошки модус на манифестирање на киберпросторот, нашето секојдневие, односно стварноста која сме навикнале да ја нарекуваме и да реферираме кон неа како стварна, е таа која е претставена како киберпростор. Ваквата идеја за киберпросторот се јавува нешто подоцна во делата на киберпанк авторите и таа честопати се поврзува со кризата на идентитетот и со крахот на цивилизациските вредности во ерата на забрефтаниот глобален неолиберален капитализам. Најпознат филм во кој преовладува темата дека ние живееме во колективна халуцинација на секојдневната консензуална стварност е секако *Мајтрицајиа* (*The Matrix*: 1999), на браќата Лери и Енди Вачовски (Larry & Andy Wachowski). Меѓутоа, подеднакво значајни филмски остварувања, снимени според идејата дека киберпросторот е, всушност, нашата секојдневна стварност, се и следниве: *Темн град* (*Dark City*: 1998), на Алекс Пројас (Alex Proyas), *Шоуџо на Труман* (*The Truman Show*: 1998), на Питер Вир (Peter Weir), *Тринаесеттииот кат* (*The Thirteenth Floor*: 1998), на Џозеф Руснак (Josef Rusnak), *Месечина* (*Moon*: 2009), на Данкан Џонс и др.

Она што е заедничко за сите приказни во споменатите филмови е дека стварноста на киберпросторот (симулираната стварност) е веќе запоседната, окупирана и препознаена како “вистинска” стварност; со други зборови, таа е

¹⁵³ Види: Кевин МекКерон, “Трупови, животни, машини и кукли: сајберпанкот и телото”, во *Марџина: за различности и интеграции*, година X, број 61, Темплум, Скопје, 2003, стр. 97-112.

претставена како единствено онтолошки плаузибилна. Искуството на главниот лик/ликови е лишено од можноста на постоење на друга стварност, која би била “постварна”. Тоа значи дека на враќањето во вистинската стварност треба да му претходи **просветлување** или **будење**.

Главниот лик отпрвин е убеден во автентичноста на животот кој го живее, воопшто не ја доведува во прашање веродостојноста на стварноста во која живее, сè додека не ја дознае суровата Вистина. Имено, во сите филмови, без исклучок, станува збор за манипулирано криење на Вистината од главниот лик. Од него се очекува да биде среќен, послушен, исполнителен и ослободен од критичко промислување. Меѓутоа, единствената стварност која тој ја знае (вештачки конструираната), во еден момент почнува (одеднаш или постапно) да се урива пред неговите очи. Тогаш главниот лик дознава дека животот кој го живеел не бил негов, туку дека стварноста и сите искуства кои тој ги стекнувал претставувале, всушност, вештачки имплантирани сеќавања. На тој начин, идилата на “стварноста” доживува колапс, таа одеднаш бива фрлена во сферата на симболичното и човек бива принуден да се справува со новата ситуација: да се соочи со новиот предизвик на брутално вистинската стварност дека таа која до тогаш ја живеел не била стварна, односно дека бил манипулиран да остане покус за Вистината. Суровата вистина, на тој начин, го враќа главниот лик во “Пустината на реалното”, во десимулираниот свет, што ќе рече Морфеус во филмот *Матрица*.

Она што е особено интересно е дека таквиот концепт за киберпросторот соодветствува (до детаљ) со познатиот Платонов мит за пештерата.¹⁵⁴ Имено, според приказната која Платон ја користи во својата *Политија*, повеќето луѓе наликуваат на пештерски луѓе, кои мислат дека стварноста е опфатена со сенките од она малку светлина што продира во пештерата. Слепи за објективната стварност надвор од пештерата (светот на идеите), неволни да го истражуваат потенцијалниот живот, повеќето луѓе се

¹⁵⁴ cf. William Irwin, “Computers, Caves and Oracles: Neo and Socrates”, in William Irwin (ed.), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Carus Publishing Company, Chicago, 2002, pp. 5-15.

задоволуваат само со одблесоците кои влегуваат во пештерата (сетилно-материјалниот свет на сенките), мислејќи дека тие одблесоци ја исцрпуваат сета стварност. Згора на тоа, луѓето ја наоѓаат својата среќа во привиденијата и воопшто не сакаат да ја откриваат Вистината:

Замисли луѓе затворени во едно подземно пештеровидно живеалиште кое има влез долж целата пештера, а се отвора кон светлината; во таа пештера, нозете и вратовите на тие луѓе од самото детство им се оковани, така што им преостанува да гледаат само напред, додека главите не можат кружно да ги вртат поради оковите; светлината им пристига од еден оган кој што е запален одзади и подалеку од нив; замисли дека меѓу огнот и окованите има некаков нагорен пат, а покрај него сид изграден како кај чудотворците и магионичарите, поставен пред луѓето како стена над која се прикажуваат чудеса.¹⁵⁵

Кога веќе е така, кога луѓето се безусловно наведени да веруваат во одблесоците, наместо во вистинските нешта, тогаш со нивното искуство може непречено да се манипулира:

Гледај сега: покрај тој сид некои луѓе разносуваат разноразни предмети кои го надвисуваат сидот; носат, на пример, кипови на луѓе и други камени и дрвени облици на некои суштества, и секакви можни изработки [...] Мислиш ли дека таквите заточеници би можеле да гледаат нешто друго освен сопствените сенки и сенките на другите, сенки кои поради огнот паѓаат врз спротивната страна на пештерата? [...] Ако се појави одек од спротивната страна на занданата, во мигот кога некој од минувачите испушта глас, мислиш ли дека би им се сторило нешто друго одошто, дека гласот го испушта сенката која минува?¹⁵⁶

Се разбира, истата ситуација/симулација може да се препознае и во филмовите *Матрица*, *Гемел град* и *Шоушо на Труман*. Вештачкиот свет (пештерата/киберпросторот) претходно е конструиран, ликовите се на место, тие не се свесни за манипулацијата во која се впрегнати, со што нивното искуство, нивната замисла за светот може непречено да се **конструира**. Затоа, и тие, исто како и Платоновите пештерски луѓе, веруваат дека гласовите кои ги слушаат се вистински, а не дека тоа се гласови на (кибер)сенки!

¹⁵⁵ Платон, *Политеја*, Издавачки центар Три, Скопје, 2002, 514a-b.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 515a-c.

Меѓутоа, и во Митот за пештерата, и во споменатите филмови, многу битен момент претставува “прогледувањето”: откривањето на Вистината дека животот кој сме мислеле дека е наш, всушност, не е.

Замисли си сега [...] некакво ослободување од оковите и некакво природно ослободување и исцелување од безумноста, ако се случи природно, што би станало со секој од нив?! Кога некој би бил ослободен и би бил присилен одеднаш да се крене, да го сврти вратот и да зачекори кон светлината за да погледне, притоа, – правејќи го сето тоа би чувствувал болка, а поради заслепувачкиот блесок не би можел ни да ги види оние нешта на кои пред ова им ги гледал сенките; што мислиш – што би изустил овој, ако некој му каже дека пред ова гледал пусти и празни нешта, додека сега е многу повеќе и поблиску до суштината, свртен кон суштинското и дека така гледа поточно? Потоа, – ако тој некој му го покажува секое нешто од она кое се движело покрај него, па ако го присили, прашувајќи го да одговори што е што, нели мислиш дека овој би се нашол во безизлез и би сметал дека токму тоа што го гледал порано е повистинито одошто ова кое сега му се посочува?!¹⁵⁷

Будењето и прогледувањето во “Пустината на реалното” претставуваат исто толку клучни настани во приказните на киберпанкот, колку што се и значајни во Митот за пештерата. Со будењето се раскринкува подмолната архитектоника на стварноста, која е конструирана да не држи под контрола. Меѓутоа, најбитното е дека со будењето животот добива нов **егзистенцијален квалитет** и тој почнува одново. Жестокоста на сознанието за новата стварност толку силно продира во егзистенцијалниот супстрат на главниот лик, неговиот идентитет претрпува толку силно реконтекстуализирање, што животот одеднаш се наоѓа во една сосема непозната и мачна ситуација. – Стварноста, која до тогаш била единствената кон која сме реферирале како кон вистински стварна, доживува колапс и таа треба веднаш да биде супституирана со нова, по можност повистинска од претходната. Со други зборови, колапсот на стварноста (без оглед колку таа била вештачка) не турка кон задоволување на нашата егзистенцијална жед од (ни помалку, ни повеќе) автентична стварност. Колапсот не става во позиција, сакале ние или

¹⁵⁷ *Ibid.*, 515d-e.

не, да се снаоѓаме со она малку стварност што ни останува, зашто друг избор немаме.

Значи, доколку го читаме Митот за пештерата според вториот онтолошки модус на манифестирање на киберпросторот, сега навигацијата од вистинска стварност кон симулирана стварност е обратна, за разлика од првиот модус. Имено, реконституирањето на стварноста е условено со **онтолошка регресија** од симулацијата. Враќањето во стварноста не се случува со просто “отштекување” од виртуелната стварност. Не, таа треба или целосно да се уништи, или да се уништи нејзиниот мит (нејзината симболична конструкција, за која животот се врзува), доколку се сака да се почне одново. Заради тоа, киберпросторот, според вториот онтолошки модус на манифестирање, се идентификува со онаа стварност која можеме да ја определиме како колективна халуцинација на консензуалноста.

3.2.3 Може ли да се утврди која стварност е вистинска?!

Според третиот модус на толкувањето на киберпросторот, вистинската и симулираната стварност се до тој степен испреплетени, можностите тие две да се разграничат се толку тешки, искуството е до тој степен изманипулирано од центрите на моќ, што разликата меѓу нив најпосле станува нејасна, а некогаш дури и непостоечка. Писателот кој, во своите романи и раскази, веројатно најмногу го задолжил овој концепт на киберпросторот и кој во нив ги истражува егзистенцијалните, психолошките и идентитетските импликации од проникнувањето на вистинската и лажната стварност, е секако Филип К. Дик. Тоа се и главните мотиви во неговите романи, како *Дали андронидите сонуваат електрични овци?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*), според кој е снимен филмот *Блејд Ранер* (*Blade Runner*: 1982), на Ридли Скот (Ridley Scott), расказот “Измамник” (“Impostor”), екранизиран во истоимениот филм (*Impostor*: 2002) на Гери Фледер (Gary Fleder) и романот *Убик* (*Ubik*), кој е инспирација за филмот *Отвори ги очите* (*Abre los ojos*: 1997), на Алехандро Аменабар (Alejandro Amenabar). Се разбира, покрај Дик,

постојат и други уметници кои се инспирирани од идејата дека не може да се воспостави јасна дистинкција помеѓу вистинската и симулираната стварност, и кои со таа тема се занимаваат нашироко во своите дела. Меѓу нив – покрај режисерите на веќе споменатите филмови, инспирирани од приказните на Дик – можат да се издвојат следниве: Кристофер Нолан (Christopher Nolan), со филмот *Зачејнок* (*Inception*: 2010), Дејвид Кроненберг (David Cronenberg), со *eГзистенЗ* (*eXistenZ*: 1999), Винченцо Натали (Vincenzo Natali), со филмот *Коцка* (*Cube*: 1997) и др.

Всушност, третиот модус на онтолошкото манифестирање на киберпросторот најсоодветно ја зафаќа суштината на целото киберпанк движење, зашто е најуспешен во суштинската преокупација на жанрот: да ја потенцира неможноста за разграничување помеѓу вистинското и лажното, заради драматичното пореметување на искуството на стварноста. Идејата на киберпанкот е да потенцира дека помеѓу вистинското и вештачкото разликата е тенка, а повлекувањето јасна граница помеѓу двете е, на крајот од краиштата, необдранлива или практично невозможна.

Бодријар своевремено веруваше дека сликата на стварноста не само што ја супституирала вистинската стварност (во *Симулакруми и симулација*), туку и дека таа извршила совршено злосторство врз неа (во *Совршено злосторство*). Сликата на стварноста ја има убиено стварноста. – Времето и местото на убиството не можат точно да се утврдат, зашто смртта е просторно-временски суспендирана: таа се одвива во real time и насекаде каде што стварноста “продира”. Телото на жртвата го нема, зашто, не само што е аспурдно да се говори за таков концепт кога реферираме кон стварноста, туку примарно поради тоа што дефицитот стварност инстантно се супституира со нејзината слика. Заради истите причини не постојат ни материјални докази за убиството. Оружјето кое било употребено при убиството не може да се пронајде, зашто супституцијата на стварноста (нејзината симулација) го претставува, всушност, оружјето насочено кон својата “вистинска близначка”. Значи, Бодријаровата истрага на местото на злосторството нема друг избор освен да се изјасни дека е немоќна да го реши

случајот и да го лоцира убиецот, туку само да ја констатира фактичката состојба на нештата: смртта на стварноста.

За разлика од Бодријар, кому очажно му треба цврстиот потпор на стварноста, за животот воопшто да може да има некаква смисла, во третиот модус на киберпросторот, стварноста и симулацијата се испреплетуваат. Исто така, може да се каже дека тие коегзистираат и/или се надополнуваат една со друга. Или, пак, дека се работи за две (во некои случаи и повеќе) страни на едно нешто. Ајде да проследиме како е тоа можно.

Дали андронидите **навистина** можат да сонуваат електрични овци? Зошто се остава можноста тие воопшто да сонуваат? Во наративните светови на Дик, еден од најзачестените феномени е неможноста да се дистингвира она што е од она што **не е**. И тоа не важи само за стварноста. Во *Блејд Ранер*, луѓето и репликантите (реплики на луѓе: вештачка интелигенција) се толку психо-физички слични, разликата помеѓу нив е толку нејасна, што единствениот начин таа да се утврди е препознавањето на отсуство на емпатија. Претпоставката е дека само луѓето се способни да манифестираат емпатија, за разлика од репликантите кои, иако можат вешто да ги манифестираат останатите човечки чувства, не можат да чувствуваат, туку само да симулираат сочувствување.

Во друга филмувана приказна на Филип К. Дик, дистинкцијата е уште понејасна. Низ целиот филм *Измамник*, ликот на Спенсер Олам се обидува да им избега на властите и да докаже дека не е репликант, пратен од вонземските освојувачи, како органска нуклеарна бомба. Несвесен за својата функција, репликантот ги има истите сеќавања како и “оригиналот”, а единствениот начин да се утврди разликата е да се отвори неговиот граден кош, односно да се убие. Бегајќи од властите, Олам се здобива со довербата на Кејл (бездомник од едно гето), кој му помага во неговите напори да докаже кој е. На крајот, и покрај тоа што ги добива симпатиите на гледачите, се испоставува дека Олам навистина е репликант и тој се детонира. Гледајќи ги вестите од трагичниот настан, една жена го прашува преживеаниот Кејл:

“Го познаваше?” Не знаејќи како би можел да ја препознае разликата помеѓу вистинскиот и лажниот Олам, Кејл ѝ одговара: “Би сакал да мислам така!”

Киберпанкот честопати илустрира ситуации во кои *differentia specifica* на разграничувањето помеѓу човечкото и нечовечкото претставува **телото** и неговите манифестации (на пример, отсутството на емпатија). Исто така, високо унапредената телесна протетика ни говори за едно хиперпосредување, кое дополнително го проблематизира односот стварност-искуство на стварноста. Во поголемиот број од киберпанк приказните постои намерно инсистирање врз **леснотијата** со која се опишуваат (се земаат здраво за готово) протетичките додатоци на телото. Имено, арбитражноста на степенот до кој луѓето се подготвени да ги подложат своите тела на машинско натрапништво, дополнително ни говори за актуелноста на жанрот, во едно време во кое телото станува сè повеќе посредувано од технологијата. Оттаму, во голем број случаи, киберпанк приказната е фокусирана во пронаоѓањето на вештачките додатоци на телото, односно во пронаоѓањето на **нечовекот**. Она што честопати се случува во приказните е дека главниот лик е толку опседнат со желбата да го откорне вештачкото од себе или од средината во која живее, што се претвора во уште помонструозна креација од онаа која ја жигосува и/или прогонува. Заради тоа, Кевин МекКерон со право забележува: “излегува дека вештачката креација во *Дали андронидиите сонуваат електрични овци?* е почовечка од суштествата што ја направиле.”¹⁵⁸

Апсурдноста во барањето своевидна **чистота** на телото не тера да заклучиме дека киберпанкот го става читателот во ситуација во која тој треба да се праша: Колку чисто треба да биде телото на Другиот, за да не се загуби човечноста на сопственото? Правејќи го тоа, киберпанкот отворено застанува на страната на духот.¹⁵⁹ Преокупацијата со откривањето на лажното тело значи преокупација со еден аспект на животот кој нас не деградира, кој не прави помалку луѓе. Затоа, исходштето во приказните

¹⁵⁸ Кевин МекКерон, “Трупови, животни, машини и кукли: сајберпанкот и телото”, стр. 109.

¹⁵⁹ *Ibid.*, стр. 110-111.

честопати е во осознавањето на **амбивалентноста**, како најчовечко можно решение на дилемата човечко/нечовечко. Имено, што дека репликантите ќе се препознаат како репликанти? Зарем ние сме повеќе луѓе, само затоа што не сме вештачки создадени? Ако има нешто што киберпанкот форсира, тоа е сознанието дека сите сме хиперпосредувани од индустриите на свеста; нашата човечност е секогаш филтрирана низ актуелната технологија која е на сила. Што ќе рече Шира, обраќајќи му се на Јод, во романот *Сџаклено шело* (*Body of Glass*), на Марџ Пирси (Marge Piercy):

Јод, денес сите сме неприродни. Јас имам имплантирани мрежници. Во черепот имам штекче преку кое се поврзувам со компјутер. Времето го читам со помош на имплантирана рожница. Малка има поткожна единица што го контролира и коригира крвниот притисок, а половината од забите ѝ се вметнати. Очите двапати ѝ се преправани. Аврам има вештачко срце, Гади вештачки бубрег... сите сме киборзи Јод. Ти си само почист облик на она кон што сите се приближуваме.¹⁶⁰

Според тоа, пораката на киберпанкот е дека дистинкцијата помеѓу човечкото и нечовечкото, во еден свет во кој натрапништвото на технологијата не познава граници, тешко може да се воспостави. На крајот, одговорот на прашањето за тоа дали андроидите навистина сонуваат електрични овци треба да гласи: “Не ни е гајле!” Зашто, се работи за уште една диференцијација која не тера да градиме бедеми околу нашата “повластена човечност”, во врска со тоа што значи да се биде “вистински” човек. Во таа смисла, Кевин МекКерон е во заблуда кога вели дека киберпанкот претставува конзервативен правец во научната фантастика:

Иако киберпанкот се потпира на технологијата и е фасциниран од неа, жанрот е длабоко конзервативен и антитехнолошки, непопустливо непријателски настроен кон секоја натамошна ерозија на границата помеѓу човечкото и машинското. Во светлоста на сè поголемата механизација, тоа што киберпанкот картезијански го привилегира духот, на неговите читатели им овозможува да ја

¹⁶⁰ Marge Piercy, *Body of Glass*, Penguin, London, 1991, p. 203.

потврдат надмоќноста над машината. [...] киберпанк расказите сугерираат дека машините можат да имаат, но дека човечките суштества се умови.¹⁶¹

Вистината за мотивацијата која ги создава наративните светови на киберпанкот не може да биде подалеку од констатацијата дека се работи за конзервативен правец во научната фантастика. Точно е дека киберпанкот отворено тагува за човечноста, меѓутоа, крајно поедноставувачки и еднострано би било да мислиме дека тоа е така заради отвореното непријателство кон посредувањето на машината. Впрочем, човекот отсекогаш бил посредуван од технологијата, зашто токму таквото посредништво него го направило човек. Затоа, киберпанкот, повеќе од што било друго, ни порачува дека незапирливиот и бескрупулозниот порив за поништување на машината или на машинското во нас значи, пред сè, **деградација** на нас самите. Кога киберпанкот критикува, тој, всушност, ја критикува нашата **неможност** да ја прифатиме човечноста во едно ново (машинско, андроидно, киборшко) руво.¹⁶² Таквата критика само се надоврзува на критиката на нашата неможност да ја прифатиме другоста на жената, другоста на поинаквата боја на кожа, другоста на различната сексуална ориентација, другоста на обесправените и сиромашните. Затоа, киберпанкот се противставува токму на нашата неподготвеност да ја прифатиме различноста, кога ја критикува нашата неволност на помирувањето дека “светоста” на човекот се “деградирала” со вклучувањето на машинското во себе. Точно, тоа е тага, што ќе рече МекКерон, но тоа е тага за она во што човекот би можел да се престори (уште подискриминирачки свер), а не тага во однос на она што човекот бил, кога наводно бил “вистински” (непосредуван) човек.

¹⁶¹ Кевин МекКерон, “Трупови, животни, машини и кукли: сајберпанкот и телото”, стр. 111.

¹⁶² Слично како што серијалот филмови *Икс-луѓе* (*X-Men*: 2000; *X2: X-Men United*: 2003; *X-Men: The Last Stand*: 2006; *X-Men: First Class*: 2011) ја критикува неволноста, неможноста, неподготвеноста и/или неспособноста на обичните луѓе да ја прифатат човечноста “преоблечена” во “нечовечко” мутантско руво.

Она што киберпанк авторите ни порачуваат е противставување, и тоа јасно противставување кон дехуманизирачките аспекти на медиумското и високо-технолошкото хиперпосредување. Во тоа нема сомнеж. Меѓутоа, не смее да се заборави дека потенцијалите на посредувањето, per se, се идеолошки неутрални, исто колку што не смее да се изуми дека човек не е помалку човек, само затоа што е посредуван од машината. Сепак, секој општествен феномен, колку и да е идеолошки импрегниран, има свои пукнатини. А пукнатините на хиперпосредувањето – како што ќе проследиме до крајот на ова поглавје – можат да се **извртат** во наша полза; тие можат да не направат различни, покреативни (во многу аспекти) и повеќе отворени кон уметноста на животот; нив можеме да ги ставиме под кожа и да ги преториме во дел од себе. (Се разбира, сето тоа важи само доколку однапред не го стигматизираме новиот машински посредуван човек.) Токму во таа можност на **постчовечката киборшка состојба** се наоѓа потенцијално еманципирачкиот (креативниот) аспект, кој киберпанкот го пренесува како имплицитна порака.

Меѓутоа, дури и доколку ја оставиме дистинкцијата човечно/нечовечно настрана, разликата помеѓу вистинската и симулираната стварност останува нејасна. Тоа е примарно заради тоа што феноменот објективна стварност претставува проблематичен концепт. Имено, како што проследивме во второто поглавје, Хајзенберговиот ефект (или принципот на нестабилноста) сериозно го доведува во прашање воочувањето на објективната стварност. Забележавме дека самото набљудување на стварноста предизвикува нејзина промена и тогаш единствено може да станува збор за стварност, **каква што ја забележуваме**, не и за стварност, **по себе**. Додека се обидуваме да ја забележиме, опишеме, документираме и архивираме, стварноста веќе се променила. Згора на тоа, обидувајќи се да ја разоткриеме, и ние самите се менуваме. Објективната стварност, во својот тоталитет, секогаш останува недостапна: таа секогаш има некаков вакуум, одредени пукнатини во себе; колку повеќе настојваме да продреме во неа, толку таа ни се измолкнува. Заради сето тоа, ние сме во постојана трка/игра на произволно пополнување

на недостатоците и пукнатините на она што кон што ние реферираме и го создаваме како стварност. Што ќе рече Филип К. Дик:

Имаме желба сите делови што недостасуваат да ги дополниме на највпечатлив и најнеобичен начин: да го дополниме постоечкото, да ја прошириме конкретната стварност која не ни кажува многу, да го пренесеме својот поглед за некој друг свет.¹⁶³

Се чини, единствениот легитимен пристап во однос на прашањето “Што е стварно, а што не?” – во една ситуација кога стварноста е испреплетена со нашата претстава за неа и со она што ние самите го создаваме или некои други го конструираат како (наша) стварност – би бил пристапот на **консензуалноста**:

Ако двајца луѓе сонуваат ист сон, тоа веќе не е илузија; основниот текст со кој стварноста се разликува од халуцинацијата е *consensus gentium* – таа треба да биде верификувана од повеќе луѓе. [...] Кога би знаел што е стварност, би знаел и што е халуцинација.¹⁶⁴

Таа консензуалност не мора нужно да биде колективна/масовна, за да го има правото на легитимитет. Се разбира, за снаоѓањето во секојдневниот живот тоа е нужно, но, кога говориме за светот на уметноста, ситуацијата е мошне поинаква. Доколку се договориме околу тоа што значи и што претставува стварноста во светот на уметноста, ќе го имаме сето право на овој свет таа стварност да ја прогласиме за релевантна. А ќе биде релевантна, зашто конечната констатација на киберпанкот е дека стварноста е **во наши раце**: ние ќе веруваме во она во што сакаме да веруваме.

3.3 Ослободување на протетичкото искуство

Според сè она што беше досега елаборирано, може да се каже дека киберпанкот најангажирано од сите останати научно-фантастични

¹⁶³ Филип К. Дик, “За стварноста”, во *Марџина: за различности и индиграции*, година XII, број 70, Темплум, Скопје, 2005, стр. 7.

¹⁶⁴ *Ibid.*

поджанрови се занимава со влијанието на новите медиуми и технологии врз искуството и свеста, со поимањето на стварноста и со односот стварност-виртуелност. Третманот на стварноста и на автентичноста/веродостојноста на човековото искуство во идиомот на киберпанкот ги претставуваат најзастапените теми на интерес. Тоа е што се однесува до површинската анализа. Меѓутоа, длабинската анализа ни откри дека кога го **мислиме** киберпанкот, ние не се занимаваме толку со истражување на досегот на технократијата или со објаснување на платформите за развивање на виртуелното, колку што водиме грижа за **чистата совест** на стварноста, во смисла на изнаоѓање креативни модуси за актуализација на нејзините потенцијали.

А грижата за чистата совест на стварноста ни откри дека искуството не може да ни понуди сигурна потпора, зашто дури и неговата релативност најчесто не е во наши раце: тоа е постојано подложно на виртуелизации и симулации, според конкретна идеолошка агенда. Доколку е така, прашањето кое добива приоритет е: Што да се прави? Како може достоинствено да се живее во еден свет, кој секојдневно се прекројува според конкретни интереси, од центри на моќ кои веќе не можат толку лесно да се лоцираат, како во добата на модерната? Што да правиме и како да се раководиме од нашето искуство, кога и тоа е поставено на несигурни основи? И, се разбира, за нас најбитното прашање: Има ли шанси креативноста и уметноста во еден таков свет, или, пак, треба да се збогуваме од нив, според примерот на Г. В. Ф. Хегел и Артур Данто (Arthur Danto)?¹⁶⁵

Критичкото читање на есејот “Протетско сеќавање: *Total Recall* и *Blade Runner*” (“Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*”), на американската истражувачка и теоретичарка на меморијата, Алисон Ландсберг (Alison Landsberg), ќе претставува убава увертира во завршетокот на темата која си ја зададовме: искуството на стварноста во однос кон уметноста. Имено, Ландсберг се занимава токму со феноменот, архитектониката и со

¹⁶⁵ Види: Иван Цепароски, “Загледани во крајот на уметноста: Хегел и Данто”, во *Филозофски приказни*, Магор, Скопје, 2001, стр. 100-107.

последниците од конструкциите на искуството, преку примерите на две филмувани приказни од светот на киберпанкот, кои претходно веќе ги консултирааме: *Тошален оијовик* и *Блејд Ранер*.

Нејзиното поимање на протетските сеќавања, во основа, се совпаѓа со веќе изложеното. Според Ландсберг, протетски се

сеќавањата кои во строга смисла не произлегуваат од проживеано искуство. Тие сеќавања се всадени (имплантирани), а нејасните граници меѓу реалните и симулираните сеќавања често се проследени и со други пореметувања: на човечкото тело, на неговата субјективна автономија, пореметување на разликата во однос на животинското и во однос на технолошкото. [...] Ако сеќавањето е предуслов за идентитет или индивидуалност – ако она што го сметаме за наши сеќавања одредува кои сме – тогаш замислата за протетско сеќавање ја проблематизира секоја концепција за сеќавање што го смета сеќавањето за битно, стабилно и органски засновано. Згора на тоа, станува невозможна желбата да се поседуваат сопствени сеќавања како неотуѓиво својство.¹⁶⁶

Веднаш станува јасно дека Ландсберг го застапува ставот дека сеќавањето и искуството претставуваат клучни феномени кои го конституираат идентитетот на субјективитетот, и тоа не само денес, туку воопшто. Оттаму, само по себе се наметнува едно суштествено прашање: Како можеме да изградиме личен идентитет доколку во ерата на дигиталноста личното искуство е редовно изложено на виртуелизации (всадени конструкции) или, поблаго кажано, доколку личното искуство не може јасно да се разлучи од протетичкото?

Еве еден пример како можен одговор на тоа прашање. Во филмот *Тошален оијовик*, главниот лик, Даглас Квејд, е вовлечен во еден замрсен лавиринт помеѓу стварното и симулираното. Квејд, кому му е здодеано од едноличниот живот што го живее во 2084 година, посакува да се впушти во една невообичаена авантура. Тој има желба да влезе во еден виртуелен свет како таен агент/шпион, односно купува виртуелен “пакет сеќавања” кои него го внесуваат во свет во кој тој веќе не е Даглас Квејд. Меѓутоа, за време на

¹⁶⁶ Алисон Ландсберг, “Протетско сеќавање: *Total Recall* и *Blade Runner*”, во *Маргина: за различности и индиграции*, година X, број 61, Темплум, Скопје, 2003, стр. 82-83.

процесот на имплантација на сеќавањата се случуваат проблеми од техничка природа, кои подоцна ќе предизвикаат Квејд да не може со сигурност да ја повлече границата помеѓу стварното и симулираното. Тој станува растргнат помеѓу вистинскиот живот, со кој тој станува сè помалку задоволен и за кој сè повеќе станува скептичен во врска со неговата вредност и смисла, и виртуелниот свет на имплантираното искуство, во кој тој полека почнува да ја наоѓа вистинската смисла на животот. Заради тоа, тој сè повеќе почнува да го прифаќа својот нов идентитет и постепено се вклучува и помага во движењето на отпорот на мутираните луѓе на планетата Марс. Меѓутоа, главниот проблем, се разбира, продолжува да го мачи: Каква е смислата да се биде проактивен во еден свет чија фактичка заснованост е проблематична? Вреди ли своите постапки и својот систем на вредности – со други зборови, она што го сочинува идентитетот на еден човек – да бидат раководени според искуства кои не се лично проживевани? Ваквите прашања околу смислата на дејствувањето во виртуелниот свет, во кој Квејд е вовлечен преку протетски сеќавања, кај него останува присутно сè до моментот кога

водачот на движењето на мутантите, Куато, му вели на Квејд дека “човекот е одреден со своето делување, а не со своето сеќавање”. Таа изјава би можеле да ја модифицираме на оној начин според кој човекот го одредуваат неговите дела, а притоа е помалку важно дали тие биле овозможени од протетски сеќавања или од сеќавања засновани врз искуството. Разликата меѓу “реалните” сеќавања и протетските сеќавања – сеќавања коишто би можеле технолошки да се дисеминираат со помош на масовните медиуми и коишто би можеле да ги носат потрошувачите на тие сеќавања – на крајот можеби е неразбирлива.¹⁶⁷

Значи, според толкувањето на Куато, во хиерархискиот систем на стварноста, дејствувањето има аксиолошки приоритет над сеќавањето, и покрај тоа што активното дејствување најчесто се насочува и се раководи токму според сеќавањето. Меѓутоа, како тоа дејствување, раководено според всадено сеќавање, ќе може да се здобие со вистински дејствен легитимитет, кога не е лично доживеано; кога не произлегува од “вистинскиот” живот?

¹⁶⁷ *Ibid.*, стр. 91.

За да добиеме задоволувачки одговор на тоа прашање, најсоодветно ќе биде да го консултираме авторот на приказната, според која е снимен филмот, Филип К. Дик. Имено, тој го забележува следново во врска со стварноста и искуството кое таа го создава: “Никогаш особено не го почитував она што општо се нарекува ‘стварност’. За мене стварноста не е она што го забележувате, туку она што го создавате. Вие ја создавате побрзо отколку што таа ве создава вас.”¹⁶⁸ Тоа, според него, е така, зашто

живееме во општество во кое лажните стварности постојано се произведуваат од страна на медиумите, владата, големите корпорации, религиозните групи, политичките групи. Пишувајќи јас се прашувам: што е стварноста? Зошто постојано сме бомбардирани од псевдостварности произведени од многу софистицирани луѓе кои користат многу софистицирани електронски механизми? [...] Станува збор за зачудувачки голема моќ: моќта да се создаваат цели универзуми на умот. Тоа јас го знам. Јас го правам истото нешто.¹⁶⁹

Ландсберг како да се надоврзува на оваа луцидна забелешка на Дик за “планското производство” на стварноста, развлекувајќи ја како апликативна врз сета досегашна историја на конструкциите на човечкото искуство. Имено, според неа,

реалното секогаш било посредувано од култури на информирање и нарација. Што значи тоа, дека сеќавањата се “реални”? Дали воопшто некогаш биле “реални”? [...] Ако реалното секогаш било посредувано од колективизирани облици на идентитет, тогаш зошто сетилното во кинематографијата – искуствената природа на поистоветувањето на гледачот со сликата – се разликува од другите естетски искуства, како што е читањето, кои, исто така, би можеле да бидат место за производство на сетилно сеќавање? Загриженоста за моќта на визуелната сетилност – особено свеста за способноста на киното да произведува сеќавања кај своите гледачи – има долга историја.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Цитирано според Владимир Јанковски, “Белешка за авторот”, поговор кон Филип К. Дик, *Малцински извештај*, Темплум, Скопје, 2005, стр. 91.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ Алисон Ландсберг, “Протетско сеќавање: *Total Recall* и *Blade Runner*”, стр. 85-86. Во тој контекст, треба да се напомене дека секоја национална историја е, во помал или поголем обем, проткаена со разновидни глорифицирани, протетски сеќавања. Таков е случајот и со

Ландсберг, всушност, се обидува да нагласи дека автентично искуство на светот **никогаш не може да постои**: нашето искуство за светот е секогаш и нужно **културно посредувано**. Резонот е едноставен и неспорен: бидејќи од самото свое раѓање детето е воспитувано и образувано според традицијата, обичаите, правилата, прописите, стандардите и законите на средината (народ, држава, култура, цивилизација...) во кое е родено, тогаш неговото искуство никогаш не е, ниту може да биде автентично искуство на стварноста. Тоа е секогаш насочувано (претходно детерминирано), а во потрадиционалните средини регулирано и диригирано, според сензибилитетот на средината во кое детето се раѓа и воспитува.

Меѓутоа, тука не се работи за ситуации кога културната посредуваност се одразува само врз лично доживеаното искуство (ситуацијата би била чиста, кога било така). Постојат размислувања, според кои, дури и практиките на документирањето и архивирањето – кои се смета дека наводно го претставуваат најсигурното средство за докажување на непоколебливоста и автономноста на колективното сеќавање – се засноваат на едно специфично симулирање на искуството. Едно од тие размислувања е на српскиот писател со еврејско потекло, Данило Киш:

т.н. големи нации, за чии истории се смета дека се сигурно зацементирани и забарикадирани во долгогодишната традиција, како, на пример, историјата на Велика Британија: “Нациите во минатото беа создавани во голем дел како резултат на антагонизам кон другите нации – во случајот на Британија, како што покажа Линда Коули (Linda Colley), од непријателство кон католичка Франција.” (Цитирано според: Ентони Гиденс, *Третиот ѝаи: обнова на социјалдемократијата*, Институт за демократија, солидарност и цивилно општество, Скопје, 2002, стр. 155.) Овој пример несомнено покажува дека националните идентитети на современите нации-држави се проткаени (можеби би било посоодветно да се каже обременети) со протетски сеќавања, според интересите на глобалниот капитализам. Детална анализа на феноменот на митологизацијата и артифициелноста на националните истории е достапна во: Ерик Хобсбаум, *Нациите и национализмот во 1780 година: програма, мит, стварност*, Култура, Скопје, 1993; и Бенедикт Андерсон, *Замислени заедници: размислувања за пошкелото и ширењето на национализмот*, (ревидирано издание), Култура, Скопје, 1998.

Проблематизирањето на односот документарно и фикциско, кај Киш е подлабок проблем. Документот кај него се јавува како кибернетско продолжение на сеќавањето, совршен облик кој својата илузија на автентичност ја црпи од надежта дека е силен и бесмртен како платонска форма, кој може да ја премости бездната на историјата, и на тој начин, станува доверлив пат кон “изгубеното време”, кое најчесто не е рајско.¹⁷¹

Според видувањето на Киш, документот претендира да го надомести ненадоместливото: тој, со својата дрска амбициозност, си вообразува дека времето безмалу може да биде вратено назад, само затоа што го нуди ултимативното средство за тоа – “автентичното” искуство на нештата. Потпирајќи се врз непоколебливата убеденост (всушност, илузија) дека денес може да се има автентично искуство за вчера (колку и да е тоа вчера далеку од нас, во секој поглед), документот во рацете на правоверниот догматски научник-ситничар ја има функцијата на божество: тој нему му се поклонува како на врвна објективност. Сè што ние останатите треба да сториме е да имаме слична вера дека токму документот “навистина ја има” потребната илузија на автентичност, прецизност и јасност, за да не увери дека “бездната на историјата” не е зад нас. Не, таа наводно е тука, пред нас, само доколку веруваме во објективноста на нејзиниот **симулиран мутант** – документот.

Меѓутоа, она што при таквиот однос кон искуството на историјата се изумува е дека искуството е подложно на разновидни фактори на трансформација. Не само што тоа никогаш не е автентично, реч се, туку документирањето на искуството дополнително го усложнува проблемот. А сепак, документот се обидува да ја скамени и мумифицира комплексноста на животот од минатото во форма на некаков запис: пишан, аудио-визуелен, електронски, сеедно. Меѓутоа, таа комплексност, во својата суштина (според својата природа и со сите свои слоевитости), **не може да биде објективно затворена** во рамки. При документирањето, минатото е тоа кое се прилагодува според структурата и целта на документот, а не обратно.

¹⁷¹ Дејан Буѓевац, “Постхумната гробница на Данило Киш“, во *Глобус* (неделен весник), број 132, Скопје, 27 октомври 2009, стр. 58.

Минатите настани дополнително губат (честопати и ненадоместливо) со актот на документирањето, односно со верата дека тоа е автентично и дека не треба да имаме сомнежи во веродостојноста на актот. Да се има вера дека документирањето на слоевитоста на животот, на животот на историјата е автентично и да се мисли дека таквиот документ е апсолутно непоколеблив и праведен кон минатото, значи да не се знае ништо за искуството во однос кон течењето на времето. Затоа, единствено што документот може да претставува е илузија на автентичност на искуството, но не и автентичност.

Оттаму, битно е да се нагласи дека штом искуството никогаш не може да биде автентично, тогаш и сведоштвото (документот) на искуството е нужно само **протетика на неавтентичноста**: тоа е секогаш само “кибернетско продолжение на сеќавањето”, што ќе рече Киш, никогаш сеќавање само по себе. Следствено, документаристиката и архивистиката, исто така, претставуваат културно посредувани форми на неавтентично искуство, а не сведоштва за автентични искуства, *per se*.

“Меѓутоа, што дека искуството никогаш не е автентично?”, се прашуваше Ландсберг. Дали тоа значи дека треба да се парализираме? Животот запира кога дознаваме дека нашето искуство не е наше, туку е секогаш и нужно културно детереминирано? Следејќи го таквиот тек на мислата, дали можеме со чиста совест да тврдиме дека Ернесто Че Гевара (Ernesto “Che” Guevara) погрешил кога заминал за Куба и подоцна за Боливија да помага во тамошните револуционерни движења, само затоа што тамошните неправди биле неправди кои не му биле причинети лично нему, односно само затоа што не станува збор за негово лично преживеано искуство? Доколку одговориме со “Да” истовремено велиме “Не” на сите хуманитарни иницијативи низ целиот свет. Имено, ниту во случајот на Че Гевара, ниту во случај со хуманитарните акции, не се работи за лично преживеани искуства: ниту Че Гевара, ниту поголемиот дел од хуманитарните активисти не поседуваат непосредни сеќавања и/или искуства за несреќите на другите луѓе, а сепак се обидуваат да помагаат. Зошто тогаш помагаат? Одговорот, се разбира, не може да се бара во автентичноста и

непосредноста на нивното искуство/сеќавање. Напротив, и во едниот и во другиот случај, можеме слободно да кажеме дека станува збор за помалку софистициран или поинаков вид протетски сеќавања (тоа се сеќавања посредувани од поинаков вид конструкции на свеста), но и двете бездруго се на овој или оној начин имплантирани, а и двете наведуваат на хуманитарно дејствување.

Затоа, токму **дејствувањето**, како што велеше мутантот Куато во филмот *Тошален оџиовик*, е главниот фактор кој го прави човека тоа што е, а не толку неговите сеќавања. Оттаму, кога говориме за сеќавањата, сфатени во смисла на имплантирани протези, помалку станува збор за верификација на автентичноста на минатото, а повеќе за **проактивност** и за отворање нови насоки за **дејствување во сегашноста**.

Значи, тргнавме на патот да отвораме можности протетичкото искуство да може да создава основа за проактивност. Но, за да ги отвориме портите на проактивноста уште пошироко, во ерата кога дејствувањето е условено од високо софистицирани протетички искуства, ќе треба да се послужиме со уште еден пример.

Во една од епизодите на серијалот *Свездени патики: Пајник (Star Trek: Voyager: 1995-2001)*, Чикоте, командирот на вселенскиот брод “Патник”, по една мисија во која има задача да истражи делови на една непозната планета, тој останува заринкан на нејзината површина поради дефект на неговиот мал истражувачки шатл. Барајќи соодветно место за воспоставување контакт со неговиот матичен брод, тој наидува на интелегентни хуманоиди, физиолошки речиси исти со луѓето, кои се испоставува дека се репресирани од еден друг хуманоиден вид кој ја населува истата планета – расата која ќе ја наречеме раса X. Отпрвин Чикоте е заинтересиран само за тоа како да ја испрати пораката која би го овозможила неговото лоцирање и враќање, меѓутоа, како сè повеќе се запознава со репресираната раса – расата која ќе ја наречеме раса Y – кај него почнуваат да се јавуваат чувства на емпатија, така што по неколку денови поминати во нивно друштво и по гласните злодела на расата X, тој предадено се вклучува во движењето на отпорот на расата Y. Неговата

предаденост оди дотаму што тој неколкупати го става на коцка дури и сопствениот живот. Сепак, при крајот на епизодата, тој бива успешно спасен од екипажот на вселенскиот брод “Патник” и разбира еден шокантен факт – неговите преживеани случки на планетата се вешто имплантирани сеќавања, всадени преку една високо софистицирана пропагандна технологија, чија што крајна цел е привлекување на што е можно поголем број борбено способни поединци за потребите на движењето на отпорот на расата Y. Меѓутоа, тие сеќавања кај него се толку веродостојно имплантирани, што Чикоте на крајот од епизодата не сака да се поздрави со претставниците на расата X (“непријателите”), од кои што неговите колеги од екипажот на вселенскиот брод “Патник” ги дознале тие информации и кои, по сè изгледа, не се такви какви што Чикоте ги замислувал. Последната негова изјава е: “Како очекувате да се поздравам со нив, кога, што се однесува до мене, тие до вчера ми беа непријатели?”

На крајот од епизодата, гледачот се наоѓа во недоумица: дали сеќавањата на Чикоте во основа можат да се сметаат за веродостојни и покрај тоа што станува збор за имплантирана пропаганда или, пак, вистината треба да ја бараме на другата страна – во тврдењето на расата X, според кои, пропагандната машинерија на расата Y претставува одраз на нивната манипулативна природа? Сепак, да претпоставиме дека расата Y е во право и дека нивната борба е навистина оправдана. Тогаш, пред нас се отвора широк спектар на можни модуси за **поигрување со искуството**, според правила кои не се арбитрарни, туку се претходно јасно детерминирани. А кога се детерминирани, тогаш искуството **останува** подложно на метаморфоза, но не нужно и на унификација. Поконкретно, во тој случај, одеднаш ни се отвора еден нов хоризонт за можни дејствувања на движењата на отпорот, кои своето постоење го базираат врз одредени еманципаторски цели. Имено, доколку движењата на отпорот воспостават свои начини за дисеминирање протетски сеќавања, кои би ги раскажувале нивните приказни за обесправеноста и дискриминацијата, тогаш со право можат да се надеваат дека ќе се појавуваат сè повеќе луѓе желни за помош.

3.4 Заклучок: естетизирање на протетичкото искуство

Ајде сега да се обидеме да му дадеме **естетичка димензија** на сè што беше изложено досега во трето поглавје! Во контекстот на патот по кој тргнавме (она што беше елаборирано во првото поглавје), тоа значи дека дестабилизацијата на стварноста и на нашето искуство на стварноста ќе треба да ја “преведеме” на јазикот на уметничката вдахновеност. Вдахновеноста, пак, ја поврзувавме со состојби на свеста во кои се случува **метаморфоза на перцепцијата**. Автентичниот уметнички усет – до кој се доаѓа со помош на психо-стимулативни супстанции, со силата на волјата или преку директна инспирација од музите – се карактеризира со развивање на потенцијалите, метаморфозите на перцепцијата и искуството, а не со продолжување на состојбата во која тие остануваат во подрачјето на нормативноста и стандардизацијата. Имено, уметничкото искуство на нештата е многу повеќе засегнато од **сферата на можното** (со метаморфоза на постоечкото), отколку од **непосредноста на актуалното** (со изложување на стварноста таква каква што таа е). Затоа, уметничкото искуство наложува едно специфично поимање на стварноста, кое не мора нужно да кореспондира со стандардизираното.

Дали такви можности постојат, имајќи ја предвид киберпанкерската дестабилизација на стварноста, која, од ден на ден, сè повеќе станува наша стварност? Впрочем, анализата на наративните архитектоники на киберпанкот имаше за цел да ни послужи како платформа за наоѓање токму на таквите потенцијали. Но, дали и како ќе успееме можностите за киберпанкерски поткожни манипулации со свеста да ги извртиме во полза на уметноста? Дали можеме да се надеваме дека во нив ќе изнајдеме потенцијали за проширување (метаморфоза) на перцепцијата, кои ги воочивме како исклучително битни за уметноста?

Искуството на стварноста ги детерминира нашите постапки, дејствување, желби, копнежи, љубов, афинитети... Тоа не го предодредува

животот, не му дава актуалност, но секако, му дава некаква насока, смисловност, причина за негово продолжување. А ќе му даде онаква насока, смисловност и причина, со каков што квалитет ќе се здобие. Тука на сцена настапува креативниот однос кон нашето искуство. Имено, доколку креативноста, убавината и уметноста ги лоцираме на страната на животот (а не гледам каде би можеле да ги сместиме, освен таму), тогаш тие се, во голема мера, условени од она што на животот му ја дава смислата – имено, искуството на стварноста. Доколку стварноста и искуството на стварноста можат да се моделираат според агендата на некој центар на моќ, тоа, во случајов, не ни говори (односно наш примарен интерес не е тоа) за намерите на центарот на моќ, туку едноставно за фактот дека стварноста и искуството можат да се насочуваат и моделираат според претходно утврдена агенда. Единствениот проблем е следниов: Како ќе направиме стварноста и искуството на стварноста да преминат во наш, **автономен** домен на сопственост и експресивност? Како ќе успееме да ги гледаме повеќе како **наши креации и/или експреси**, а помалку како **отпечатоци, рефлексии, импресии врз нас?**

Одговорите на овие прашања бараат критичка рекапитулација на главните мотиви со кои досега се занимававме, кога го елабориравме киберпанкот, со што тие би добиле своја **естетичка заснованост и релевантност**. Тие мотиви, се разбира, се можностите за: зацврстување на дистинкцијата вистинска/лажна стварност како произволна и консензуална, и креативно извртување на протетичкото искуство. Конечно, таквата рекапитулација ќе треба да резултира, како со критичко, така (уште повеќе) и со креативно надминување на разликата човечко/нечовечко.

* * *

Првиот мотив, кој го нотиравме, е дека световите на киберпанкот ни отвораат широки можности стварноста да ја разбираме, но и да ја **конструираме**, онака како што ние ќе посакаме. Оваа констатација

кореспондира со базичниот светоглед кон уметноста (присутен во естетиката, барем од времето на Аристотел), според кој, стварноста не претставува фиксен феномен, туку е отворена за различни толкувања и трансформации. Еве што вели хрватскиот естетичар, Данко Грлиќ (Danko Grlić), во тој контекст, толкувајќи ја естетиката на Аристотел:

На едно место во неговата *Физика* (194с), Аристотел, имено, тврди дека уметноста само го довршува она што природата го започнала. Затоа, уметноста на некој начин – имитирајќи ја природата – истата таа природа и ја усовршува, оплеменува, ја става на повисок ранг, така што иманентната финална функција на уметноста претставува нешто што неа ја издига на повисоко ниво од стварноста.¹⁷²

Според тоа, стварноста на уметноста не мора нужно да кореспондира со надворешната стварност. Уште повеќе, пожелно е што повеќе да не кореспондира. Впрочем, која би била поентата уметноста само да го отсликува она што се случува во надворешната стварност, без да се обидува да интервенира во таа стварност или без да се обидува да создава своја стварност, која во светот на уметноста би имала еднаков, ако не и повисок хиерархиски статус од оној на надворешната стварност. Понижувачки би било, според Аристотел, уметноста да биде сведена (како што е случај во чисто гносеологистичката естетика на Платон) на огледален одраз на стварноста. Таквата уметност станува слуга на надворешната стварност, без можност својот автономен и автентичен поглед кон постоењето, светот и животот да го обликува во своја, специфична стварност.

Токму поради тоа, поентата на Аристотеловото поимање на уметноста е таа да се “издига на повисоко ниво од стварноста”; таа да гради сопствени светови. Поентата е стварноста на уметноста да се ослободи од слугувањето (понекогаш и теророт) на надворешната стварност, која честопати се смета за врвен арбитар, кога говориме за аксиолошката хиерархизација на стварноста. Во спротивно, кога уметноста би “маневрирала” во една состојба, во која

¹⁷² Danko Grlić, *Estetika 1: Povijest filozofskih problema* (Drugo izdanje), Naprijed, Zagreb, 1983, str. 52.

стварноста би се разбирала сингуларно (кога таа би била една за сите и објективна), уметноста би требало или да не постои, или да биде исцрпена во доменот на интерес на историјата:

Поезијата прикажува како нешто можело да се случи – таа значи, ја има во вид логиката на уметничкото – а не како нешто навистина се случило, не фактичките состојби, кои ги проучува историјата. [...] Таа, во однос кон одредена стварност, може да прикаже и нешто невистинито, само доколку тоа ни се чини веројатно, односно доколку веруваме дека и ние би можеле да се најдеме во таква ситуација и да се однесуваме слично како и јунакот на драмата. [...] Работата на уметникот не е, вели Аристотел, да раскажува што се случило, туку она што можело да се случи. [...] Историчарот и поетот не се разликуваат според тоа што едниот говори во стих, а другиот во проза – затоа што делата на Херодот, на пример, би можеле да се изложат во стих, но сепак, би останале историски дела – туку разликата е во тоа што историчарот пишува што се случило, а поетот она што можело да се случи.¹⁷³

Аристотел, уште во негово време, осознал дека кога говориме за уметноста, ние не треба нужно да се повикуваме на “објективниот” ред на нештата. Фактичката состојба “на терен” може да послужи како мотив, инспирација, иницијација за уметност, но **не мора**. Се разбира, сознанието на Аристотел одекнува низ целата историја на уметноста. Уметниците отсекогаш создавале онаква стварност, каква што им се чинела соодветна за својот животен повик. Во светот на уметноста, стварноста никогаш не била **сингуларна** (монополска) сопственост на културниот детерминизам, со што цивилизациските/културните вредности стануваат единствени параметри кои ќе одредуваат каква таа ќе биде и какво ќе биде нашето поимање на неа. Уметноста отсекогаш манипулирала со **плуралноста** на стварноста, со нашето поимање на стварноста и со модусите според кои стварноста може да се создава, како алтернативна (виртуелна) на секојдневната. Затоа, **виртуелизацијата на стварноста** (не само денес, туку) отсекогаш била, или

¹⁷³ *Ibid.*, str. 56.

примарна движечка сила на уметниците, или пропратен нус ефект од постоењето на самата уметност.

Киберпанкот, пак, ни помага само во врска со тоа како таа трансформација на стварноста би можела да продолжи денес. Имено, автентичната уметничка апропријација на стварноста потсетува на ситуацијата која беше опишана кога расправавме за киберпросторот како за наша стварност. Во филмовите од типот на *Матрица*, *Темел град* или *Шоушо на Труман*, осознавањето на вистинската стварност наложува **будење** од сонот на привидната стварност, кој, пак, од центрите на моќ кои претендираат да имаат монопол врз сингуларноста на стварноста, се претставува како “вистински”. Меѓутоа, разоткривањето на лагата е болно. Затоа, во сите случаи, процесот на осознавањето на вистината е секогаш придружен со состојба на шок. Сознанието дека стварноста наеднаш станала плурална, кај главните ликови редовно предизвикува состојба на изненадување, неверување, шок, страв, очај..., затоа што сингуларноста на стварноста (единствената која тие дотогаш ја сметале за стварна) е одеднаш принудена да се сруши како кула од карти. Платон говори за истиот шок, кога замислениот лик од Митот за пештерата, излегувајќи од пештерата на сенките, се обидува да се привикне на супериорноста на објективната стварност во светот на идеите:

Значи, би морал да се свикне, ако сака да ја види горната стварност! Сепак, отпрвин полесно би ги сиркал сенките, потоа би ги гледал призраците на луѓето и на другите нешта во водата, па дури подоцна самите нешта, појавите на небото и самото небо. Меѓутоа, полесно би ја гледал ноќе светлината на ѕвездите и месечината, одошто дење сонцето и светлината на сонцето. [...] На крајот би бил во состојба, како што мислам, да го сирне самото според себе сонце во неговата сопствена област, а не само неговите одблесоци во вода и на други места.¹⁷⁴

На сличен начин, обидувајќи се да се зближиме со плуралноста на новата уметничка стварност, чинам дека честопати ни е потребен пристап сличен на будењето – имено, **прилагодувањето**. Впрочем, само доколку имаме

¹⁷⁴ Платон, *Политија*, 516a-b.

усет за плуралноста на стварноста, ќе можеме да го исполниме основниот предуслов за да се запознаеме и со (честопати) шокот на новата уметничка стварност. Само таквата широкоградост ќе може да не натера да разбереме што може да значи констатацијата на Филип К. Дик дека ние во уметноста побргу ја создаваме стварноста, отколку таа нас. Затоа, прилагодувањето кон плуралноста на стварноста претставува дозвола за влез во специфичната стварност на уметноста, само што тој процес – за разлика од ексклузивниот пристап на Платон – во овој случај не е иреверзибилен и монополистички. Како што ќе проследиме во следното поглавје, за да се прилагодиме на стварноста на новата уметност, ние честопати ќе треба да се “отштекаме” од надворешната стварност.

Но, можеме ли сега, откако го демистифициравме митот за сингуларноста на надворешната стварност, да се обидеме истото да го сториме и во случајот со искуството на стварноста, во контекст на уметноста? Тоа не треба да претставува тешка задача, зашто во претходното потпоглавје јасно констатиравме дека искуството претставува конструкција, која отсекогаш била културно детерминирана. Значи, сè што ни останува е да ги пронајдеме можностите за креативно извртување на искуството, кое и онака отсекогаш било извртено. Треба да се обидеме да ги изнајдеме модусите, според кои искуството ќе биде така конструирано, да може да се користи во полза на уметноста. Треба да ги откриеме начините како уметниците ќе можат креативно да ги присвојуваат и контролираат искуствата: како своите, така и на потенцијалната публика.

Како што проследивме во првото поглавје, кога се занимававме со влијанието на психо-стимулативните дроги врз свеста на уметниците, метаморфозата на перцепцијата (а, со самото тоа, и на искуството) и потенцијалните состојби на свеста ги прогласивме за исклучително битни феномени во уметничкото творештво. Меѓутоа, веќе увидовме дека денес – кога тие можности се сè уште сигурно вкловени во современата, дигитализирана индустрија на свеста – изгледите за пробивање на границите на унифицираното искуство (универзалната граматика во ерата на

дигиталноста) треба да се бараат во тенките пукнатини на сложените системи на конструираното искуство. Значи, технолошки посредуваното алтернативно искуство може да биде на наша страна, само доколку ги најдеме тие пукнатини. Сепак, тоа (ќе се осмелиме да констатираме) не е невозможна задача. Ајде да видиме што имаме на наша страна, кога говориме за пукнатините на протетичкото искуство, во контекст на уметничката вдахновеност.

Еве што вели Жижек, кога говори за хакерските стратегии за пробивање на предодреденоста на компјутерскиот медиум:

Хакерите функционираат како круг на упатени коишто се исклучуваат од секојдневната “нормалност” за да се посветат на програмирањето како цел по себе. Нивниот непријател е “нормалната”, бирократска, инструментална, доследна, тотализирачка употреба на компјутерот, која не ја зема предвид неговата “естетска димензија”. Нивниот “главен означувач”, нивната душевна храна, целта, трикот на пробивот во системот, е кога некој ќе успее да го победи системот (на пример, кога ќе се направи пробив во заштитено, затворено информатичко коло). Хакерот, значи, го напаѓа системот во точката на неговата недоследност – да се изведе пробив значи да се знае како да се искористи грешката, симптомот во системот.¹⁷⁵

Поаѓајќи од аксиомата дека ниту една технологија не е апсолутно идеолошки детерминирана (со што таа не мора нужно да се манифестира онака како што диригира инерцијата на медиокритетот), интересот на хакерите е насочен кон пронаоѓање на аномалиите, грешките, пукнатините во системот. Нивниот интерес е насочен кон изнаоѓање на можностите за подривање на “нормалните”, правоверните, бирократските, тотализирачките модуси на употреба на компјутерите. Кога во тоа ќе се успее, на површина излегуваат **деидеологизирачките пукнатини** во еден систем и тој потоа (исчистен од медиокритетската нормативност) ја обзnanува својата, што ќе рече Жижек, “естетска димензија”. Препознавањето на таа естетска димензија, се разбира, не подразбира ненадејно ослободување на компјутерот, со што тој одеднаш

¹⁷⁵ Славој Жижек, “Од виртуелната реалност кон виртуелизацијата на реалноста”, стр. 119.

станува орудие за производство на уметност. Никако! Тоа само значи дека се успеало да се изнајде начин за трансцендирање на инструментализираноста, со која компјутерскиот медиум бил обвинен. Тоа значи негова **дерационализација** и отворање на можностите за поголемо вклучување на сетилно-чувствениот аспект. Конечно, препознавањето на естетската димензија значи менување на улогите. – Корисникот на компјутерот преминува од пасивен примател на културните шифри, во улога на **активен учесник** во создавањето на тие шифри.

Тоа, се разбира, истовремено значи дека корисникот е ставен во положба на потенцијален создавач на искуства, а не само на пасивен рецептор на истите. Во тој контекст, корисно би било да се консултираме со уште едно интересно мислење. Еден од теориските интереси на американскиот писател и културен критичар на новите технологии, Ерик Дејвис (Erik Davis), е токму феноменот на таканаречениот дизајн на искуството. Неговите истражувања откриваат дека културните производи денес повеќе се насочуваат кон создавање директни искуствени стимулации, отколку кон создавање производи кои би претставувале посредници за доаѓање до такви искуства:

Делумниот преглед на нашиот социо-културен пејсаж открива дека – во смисла на уметничките практики, световите на масовната забава, спортот и технологиите на уживањето – производните сили се повеќе целат на самото човечко искуство, на тоа единствено струење на осетите и перцепциите кое, во одредена смисла, е сè што имаме и сè што сме.¹⁷⁶

Меѓутоа, она што е за нас побитно, кога говориме за уметничката апропријација на искуството, е фактот дека искуството денес претставува проактивен, а не пасивен фактор во уметничката практика. Таквото (ајде прелиминарно да го наречеме) **киборшко искуство на светот** – слично како во

¹⁷⁶ Ерик Дејвис, “Дизајнирање на искуството”, во *Маргина: за различности и индиферации*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 205. Развојот на новите технологии кои културата ја насочуваат кон сè поголема инволвираност на медиумите на виртуелната реалност во неа, јасно одат во прилог на ваквата констатација.

случајот со метаморфозите на перцепцијата кои ги предизвикуваат психо-стимулативните дроги – повеќе претставува активен и отворен (open-ended), отколку пасивен, рефлексивен феномен, кога говориме за естетизираното искуство:

Уметниците, повеќе од кој било друг, се во можност да го разгледаат производството на технологијата на искуството и да ги преиспитаат доминантните искуства кои се произведуваат и ренормализираат во големите комерцијални фабрики на субјективности. Таа критичка дејност мора, меѓутоа, да биде здружена со експериментот, со волјата творечки да се учествува во поширокиот културен процес на преустројување на субјективноста и придвижување на границите на искуството.¹⁷⁷

Заради сето тоа, естетизираното искуство својот *raison d'être* не го има во сеќавањето на минатите настани, туку во инхерентно дејствено-мобилизирачкиот карактер во сегашноста. Таквото искуство не е свртено наназад (тоа нема чисто евокативна функција), туку секогаш и нужно **нанапред**, што подразбира негова првенствено креативна функција, во најшироката смисла на зборот.

Креативноста, пак, во првото поглавје ја ставивме во тесна врска со метаморфозите на перцепцијата, односно со состојбите кога перцепциите преминуваат од **впечатоци** на надворешната стварност, во **креации** на внатрешните потенцијални состојби на свеста. Згора на тоа, кога во истиот дел говоревме за влијанието на психо-стимулативните дроги врз свеста, констатиравме дека подложувањето на нивно влијание претставува своевидна протетичка интервенција врз телото и свеста, слично на процесот станување киборг. Затоа, спротивната насока во односот дрога/машина-тело/свест е идентична. – Навлегувањето на машината во телото предизвикува ефект сличен на оној кој го предизвикуваат психо-стимулансите: машината – без оглед дали е органски или само посредно-симболички поврзана со телото – го пореметува начинот на кој свеста функционира, со што го менува и нејзиниот естетски (сетилно-чувствен) однос кон светот.

¹⁷⁷ *Ibid.*, стр. 209.

[Претставата за киборгот] првпат заживеа во 1960 година, во релативно познатиот есеј “Дрогата, вселената и кибернетиката”, на авторите Клинс и Клајн. Во таа статија првпат се спомнува киборгот како ентитет, а како таков и се третира. [...] Главната преокупираност на авторите беше употребата на дрогите. Вештачкиот додаток што го имаше изворниот киборг се викаше осмотичка пумпа, а стануваше збор за некој вид вграден дополнителен орган што им овозможуваше на дрогите постојано да бидат внесувани во човечкото тело. Тоа се случувало во контекстот на истражувањето на космосот, а се работеше за една многу рафинирана замисла која што се однесуваше на можноста во човечкото тело да се воведат, не само дрогите во психоактивна смисла, туку и сите видови различни супстанции кои би го регулирале и моделирале човечкото тело во просторот. Дури и нашата омилена замисла за киборгот повеќе произлегува од таквата историја на дрогите, отколку од вообичаената историја на технологијата и кибернетиката.¹⁷⁸

Заради тоа, протетизирањето на телото (станувањето киборг) предизвикува и специфично киборшко искуство на светот. Тоа веќе не е истото, медиумски посредувано искуство, зашто медиумот станал инхерентен дел од нас, слично како што дрогата станува дел од свеста на уметникот, кога овој е под нејзино дејство. Таквата нова ситуација наложува, покрај преиспитувањето на останатите засегнати научни и филозофски дисциплини, воспоставување и на нова **киборшка естетика**.

Таа естетика го отфрла концептот дека технологијата и медиумите мора нужно да претставуваат отуѓувачки фактори во нашата стварност. (Што не значи дека треба да биде слепа кога новите технологии се впрегнати, како што најчесто се, во изнудувањето контрола и масовна послушност.) Доколку технологијата и медиумите се **повнатрешнат**, доколку влезат **под кожа**, тие

¹⁷⁸ Седи Плент, “Информациската војна во времето на опасни супстанции”, стр. 189. Еве, пак, што велат Клинс и Клајн во својот влијателен (веќе консултиран) труд: “Менувањето на телесните функции на човековото тело за полесно прилагодување кон вонземските средини би претставувало палогично решение, отколку создавањето земски услови за живот во вселената. [...] Една од можностите е во создавањето артефакт-организам системи (artifact-organism systems), кои би ја проширувале човековата потсвест и неговите авто-регулативни контроли.” (Види: Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline, “Cyborgs and Space”.)

влегуваат во **личносен** однос со нас. Во тој случај, тие веќе не се само надворешни регулатори на нашето искуство, туку внатрешни иницијатори и означувачи на истото; тие веќе не се само средства за посредување на искуството до нас (“преведувачи” помеѓу нас и надворешниот свет), туку заедно стануваат своевидна **естетичка протетика** кое истото го создава. Доколку, пак, искуството на тој начин го исчистиме од непотребната историчност и го сфатиме како што треба (односно, мобилизирачки), тогаш единствено што таквиот “нов” ред на нештата може да предизвика е да помогне во процесите на креативноста:

Изменетите состојби на свеста се стварност. Со оглед на тоа дека напредната технологија сè поуспешно овладува со нив, уметниците [...] мораат да се запознаат со тие состојби, не само како со извор на инспирација, туку како со форми на изразување, комуникација и противставување.¹⁷⁹

Оттаму, предизвикот на киборшката естетика (во последното, четврто поглавје) ќе биде да покаже дека естетичката протетика може да функционира во уметничката стварност и во искуството на таа стварност. Доколку новата технологија и медиумите можат да станат повнатрешнет, поткожен додаток на свеста (или духовна протетика) на уметниците, тогаш за нив ќе може да се говори како за **киборзи на креативноста**.

¹⁷⁹ Ерик Дејвис, “Дизајнирање на искуството”, стр. 210.

4.

Естетика на ремиксот: киборшка апропријација на уметноста

Нивојто до кое Џими Хендрикс ја има донесено уметноста на свирење гитарата е неверојатно. Некогаш се чини небаре гитарата е органско продолжение на неговата рака, небаре е пројектички додатоци на неговото биение. [...] Неодамна гледав една изведба во живо на песната "Voodoo Chile" од Хендрикс. Тоа е најсирасно и најмоќно нешто што сум го чул во живо. Ако не дадејте толку многу од себе, најдобро ќе е да ја оставите гитарата на мира. Ве молам! Не се замарајте! Поарно одете косете прева или правете нешто друго во однос на што ќе се чувствувате толку сирасно!

Хенри Ролинс (Henry Rollins),
во изјава за MTV

4.1 Дигиталната уметност во семејното стебло на уметноста

Да се изнајде *differentia specifica* на различните видови уметности и на уметностите низ епохите претставува сизифовски мачна, бесмислена и залудна работа! Се чини, единствениот приближно задоволувачки одговор на тоа прашање го нуди пристапот на аналитичко-институционалната естетика, според кој единствениот заеднички именител на уметностите (минати, сегашни и идни) е принципот на т.н. **семејно сродство**. Толкувајќи ја аналитичката естетика на Лудвиг Витгенштајн (Ludwig Wittgenstein), професорот Иван Цепароски забележува дека тоа е така, бидејќи

уметноста и уметничките дела не се обединуваат под заедничкото име *уметност* поради тоа што имаат определени заеднички особини, туку затоа што тие се

слични: слични не на планот на формата или содржината или појавноста, туку единствено во однос на *концепцијата* на уметничкото дело или уметноста.¹⁸⁰

А концептот уметничко дело се определува на тој начин што се наоѓа врска (каква и да е) помеѓу некое конкретно дело од сегашноста, со дело/дела од историјата на уметноста. Компаративниот историско-уметнички, естетички и културолошки теориски третман – препознавањето, споредувањето, експликацијата и анализата на факторите и причините кои прават делото да носи карактеристики на уметничност – му даваат на делото легитимитет тоа да може да се нарекува “уметничко”:

кој и да е објект станува уметничко дело врз основа на неговата поврзаност со историјата и теоријата на уметноста, односно она што прави објектот да стане уметнички објект, уметничко дело, е неговото својство да може да се поврзе со својствата на неговите претходници, уметничките дела од минатото, како и со можноста да биде супсумирано под некоја уметничка теорија.¹⁸¹

Со други зборови, роднинските врски меѓу различните уметности ни излегуваат во пресрет кога ќе “заглавиме” во обидите да изнајдеме подрачја (или барем точки) на поклопување помеѓу уметнички дела, кои се толку различни, како, на пример, *Фонџаната* на Марсел Дишан (Marcel Duchamp) и *Давид* на Микелнаџело; како *Црниот квадрат на бело платно* на Казимир Маљевич (Казимир Северинович Малевич) и *Мона Лиза* на Леонардо да Винчи; итн. Фактот што тие своевременно биле перцепирани и протолкувани од соодветните институции и стручњаци како уметнички дела, ни дава за право да можеме да говориме за нив како за уметнички дела од различни епохи. Она што се менувало низ времето биле критериумите, принципите и стандардите (теориите) кои определувале што е уметничко дело, а што не. Затоа, токму имањето увид во историјата на тие промени ни го дава, всушност, потребниот легитимитет да можеме да говориме за репродукциите на Енди Ворхол (Andy Warhol) и за *Илијада* на Хомер, како за дела кои **припаѓаат** во светот на уметноста (и покрај тоа што самата помисла на нив не

¹⁸⁰ Иван Цепароски, *Уметничкото дело во втората половина на XX век*, стр. 54.

¹⁸¹ *Ibid.*, стр. 63.

тера да помислиме дека се работи за дела од различни универзуми). – Толкувањата на уметностите се менуваат; уметностите само се.

И тоа е сè што, на крајот на денот, аналитичко-институционалната естетика ни нуди. Таа ни го кажува само она кое Витгенштајн им го дозволува на неегзактните дисциплини (вклучително, се разбира, и на естетичката теорија) – да ја утврдуваат простата фактичка состојба на нештата. Преведено на јазикот на естетиката, тоа значи дека сè што во поглед на толкувањето на уметностите естетиката може да каже е дека едно уметничкото дело е уметничко (значи, да ја констатира логичката тафтологија $A=A$). Тоа е сè! Но, тоа не е малку!

* * *

Се разбира, нашата преокупација во овој труд не е изнаоѓање на врските помеѓу примитивните, античките, ориенталните, средновековните, ренесансните, класичните... уметности, од една страна, и современите модерни, постмодерни, рециклирачки, дигитални... уметности, од друга. Да, делата кои ги асоцираме со првонабројаните и оние кои обично ги поврзуваме со второнабројаните припаѓаат на иста класа – светот на уметноста. Но, веднаш може да се насети дека воочувањето на таа врска нема ништо битно да ни каже за нашиот предмет на интерес.

Меѓутоа, како тогаш може аналитичко-институционалната естетика да ни помогне? Какви законитости таа може да пронајде, кои евентуално би ни помогнале на нашиов пат да ги исцртаме филозофските контури на дигиталната естетика?

Тезата која ја постулираме е следнава. – Имајќи го предвид семејното сродство меѓу уметностите низ вековите, задачата која си ја поставуваме е да ја препознаеме роднинската поврзаност помеѓу современата дигитална уметност (но, не само современата) и факторите кои неа ја овозможуваат. Со други зборови, треба да ги изнајдеме точките (ако не подрачјата) на преклопување помеѓу уметностите и нивните детерминанти; треба да

забележиме што е тоа што влегува во интринсичен однос со уметноста, без кое таа не би можела да постои.

Тука треба да се апострофира дека пристапот на аналитичко-институционалната естетика ќе биде сфатен само условно. Се разбира, ние ќе се водиме според оној минимум егзактност, кој ќе воочува одредени законитости, правила и стандарди помеѓу уметностите и нејзините предуслови, меѓутоа, нема да се обесхрабруваме од “пештерата на јазикот”, односно, од парализирачката констатација дека егзактноста е границата на јазикот. Затоа, нема да инсистираме да говориме единствено за она за што можеме да говориме: за воочувањето на уметничките законитости. Впрочем, наша цел не е простото нотирање на фактичката состојба на нештата. Наша цел ќе биде позитивно да одговориме на следново прашање: Има ли уште нешто што е исто толку битно за уметноста денес, колку што е и нејзината сродност со сопствената историја?

Позитивниот одговор на тоа прашање, за сега (во овој уведен дел), ќе треба да биде задоволен со следнава аксиома. – Уметникот со повнатрешнување на медиумот создава уметничко дело. Врската помеѓу уметникот и медиумот е факторот кој произведува уметност. Нивните заемни врски се менуваат, но уметникот и медиумот секогаш **се Едно**.

Оттаму, она што останува да биде елаборирано во ова последно поглавје е пронаоѓањето на случаите кога уметниците поткожно ги повнатрешнуваат медиумите. Значи, она што беше навестено кон крајот на претходното поглавје (естетичката протетика), сега ќе треба да добие своја темелна разработка.

4.2 Од бионичка кон естетичка протетика

Патот по кој тргнавме, значи, не тера уште постудиозно да се позанимаваме со феноменот на киборжноста. Впрочем, за да дојдеме во позиција да говориме за фигуративно, посредно спојување помеѓу уметникот и медиумот/технологијата (состојбите кога тие стануваат Едно), најпрво

треба да се позанимаваме со преплетувањата помеѓу телото и машината кои се случуваат на непосредно, органско рамниште.

Оттаму, она со што сега конкретно ќе се занимаваме е истражување на потенцијалите кои ги нуди интерпенетрацијата помеѓу телото/свеста и машината: најпрво од позиција на најновите пронајдоци од областа на телесната протетика, а потоа и во контекст на внатрешната стварност на свеста. Надоврзувајќи се на сознанијата од првото поглавје, ќе проследиме дека машинското “натрапништво” врз телото/свеста претставува феномен кој не е ограничен само на неговите вообичаени наративни импликации поврзани со стварноста, искуството, идентитетот итн., туку многу повеќе со откривање и истражување на внатрешните потенцијали на свеста кои инаку не можеле да бидат актуализирани и/или кои не сме знаеле дека воопшто постојат. Шон Кабит јасно упатува во таа насока кога вели дека “сега и машината е простор во кој се влегува и кој се истражува, но и простор кој може да влезе и да не истражува нас, а не само една надворешна и опишлива закана.”¹⁸²

Значи, за воопшто да можеме да говориме за претопувањето на современиот уметник и неговиот медиум во Едно (за да можеме да говориме за една таква фигуративна врска), најпрво треба да ја поставиме предусловувачката основа врз која подоцна ќе можеме да повлечеме една потесна естетичка паралела. Велам потесна, зашто – како што верувам ќе се увериме – феноменот на биониката или биомимикријата (со кој сега во општи црти ќе се запознаеме), исто така, претставува своевиден естетички феномен, но во пошироката смисла на зборот. Имено, биониката претставува подрачје на научното истражување на механичките апарати кои функционираат како живи организми или делови од живи организми.¹⁸³ Значи, имајќи ја предвид само оваа општа назнака, забележуваме дека се работи научна медицинска дисциплина, која има за цел симулациска (машинска) ревитализација на загубените сетилни рецептори, кај пациенти кои, на еден или друг начин, ја

¹⁸² Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 83.

¹⁸³ Josh Fischman, “Era bionike: Stapanje čovjeka i stroja”, u *National Geographic* (Hrvatska), broj 1, Zagreb, siječanj 2010, str. 31.

загубиле можноста нив да ги користат. А кога говориме за сетилноста, тогаш, според кумот на естетиката, Баумгартен, ние повторно мислиме на естетиката, само што ја разбираме во нејзината архетипска смисла: како наука или дисциплина за сетилно (нижо) познание, во пошироката смисла на зборот. Имено, како што забележавме уште на самиот почеток на трудов, естетиката е дефинирана така како што е, примарно заради сетилниот карактер на познанието со кое таа се занимава (таа е нижа гносеологија, што би рекол Баумгартен). Тоа, се разбира, претставува многу поширок применлив домен од лаичкиот, според кој естетиката се занимава само со проследување на прашањата од областа на уметноста и убавината.¹⁸⁴

Доколку е така, ајде сега најпрво да се позанимаваме со пошироките естетички импликации на биониката, по кои ќе можеме консеквентно да ги извлечеме и потесните импликации за киборжноста во дигиталната естетика.

За пошироките импликации ни говори интересниот прилог за биониката на Џош Фишман (Josh Fischman), објавен во реномираното популарно-научно списание *National Geographic*. Во неговиот осврт се говори за феноменот на т.н. бионичка протетика или биомимикрија.¹⁸⁵ Бионичката протетика се базира на невролошкото сознание дека сетилните дразби, во суштина, не можат да бидат спречени, дури и кога рецепторот кој е наменет и задолжен за нивно регистрирање е целосно нефункционален или уништен. Сè што е потребно за тие сетилни дразби повторно да бидат регистрирани, е замена на изгубениот сетилен рецептор (или негова модификација) со симулирана, протетичка копија на истиот. Фокусирајќи се на несреќниот

¹⁸⁴ Александер Готлиб Баумгартен, *Философски медијации за некои аспекти на поетскојо дело*, стр. 91-93, параграф 115-117.

¹⁸⁵ Покрај регенеративното значење кое го има во медицината, биомиметиката има и широко значење. Таа се однесува на истражувањата на природата, нејзините модели, системи, процеси и елементи, со крајна цел инспирација за решавање на некои човечки проблеми. Види: Rowan Hooper, "Ideas Stolen Right From Nature", in *Wired Magazine* (retrieved from <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2004/11/65642?currentPage=all>), 11. 09. 2004; и Dr. Samuel JK Abraham, "Biomimetics – NCRM – Nichi-In Classification", retrieved from <http://www.ncrm.org/biomimetics.htm>, Nichi-In Centre for Regenerative Medicine, 2010.

случај на Аманда Китс (Amanda Kitts), чија лева рака била ампутирана по една сообраќајна несреќа во 2006 година, Фишман констатира:

Китс е жив доказ дека нервите и деловите на мозокот кои претходно го контролирале сега веќе уништено и непостоечко месо и коски, се сè уште живи. Кај голем број пациенти тие седат и чекаат комуникација – како жиците кои штрчат, откако ќе бидат откорнати од телефонската слушалка. Кај некои други пациенти, докторите почнаа, со помош на микроскопски електроди и хируршки зафати, да ги спојуваат тие делови со апарати, како камери, микрофони и мотори.¹⁸⁶

Затоа, откако ѝ била имплантирана високо-софистицирана протетичка рака, Аманда Китс почнала повторно да ги регистрира дразбите кои патувале кон нејзината нова рака. Сето тоа е можно, зашто врската помеѓу мозокот и остатокот од човековото тело не може да биде прекината со ампутација на некој екстремитет. Нервите, и покрај тоа што се пресечени, сè уште се активни и тие реагираат на командите кои ги праќа мозокот, независно од тоа дали постои или не екстремитет кој тие команди би ги транскрибирал во движења. Затоа, може да се каже дека ампутираната, фантомска рака на пациентот само “чека” да биде заменета со свој сурогат или да биде рематеријализирана на некаков начин, за да може да продолжи да го прави она што, во суштина, не може да биде спречена. Тод Куикен (Todd Kuiken), доктор и биомедицински инженер на Рехабилитацискиот институт во Чикаго, знаел дека нервите во рамото на пациент чија рака е ампутирана можат и натаму да пренесуваат сигнали од мозокот. А знаел и дека компјутерот во протезата може да управува со електромоторите за движење на раката. Проблемот се состоел во нивното поврзување. Нервите спроведуваат електрична енергија, но невозможно е тие да бидат споени со компјутерски кабли. (Нервните влакна и металните жици меѓусебно не се во најдобри односи. А отворената рана на местото каде жицата би влегувала во телото би била опасна авенија за влез на разновидни зарази.)¹⁸⁷

Проблемот бил решен на следниов начин:

¹⁸⁶ Josh Fischman, “Era bionike: Stapanje čovjeka i stroja”, str. 35.

¹⁸⁷ *Ibid.*, str. 37.

Куикен имал потреба од засилувач за нервните сигнали, но без директен контакт. Решението го нашол во мускулите. Кога мускулите се стегат, тие испуштаат електрични импулси кои се доволно силни да можат да бидат детектирани со помош на електрода, поставена на кожата. Така, тој разви техника на пренасочување на пресечените нерви, од нивните дотогашни, оштетени места, кон другите мускули кои на нивните сигнали би можеле да им дадат задоволувачко засилување.¹⁸⁸

Она што може да се констатира е дека бионичката протетика не може да не направи поинакви од она што ние сме (или сме биле). Таа не ни нуди вештачки можности, туку реактуализација на оние за кои сме предодредени, а кои, заради една или друга причина, сме спречени да ги актуализираме. Со други зборови, бионичката протетика само помага во ревитализирањето на потиснатите дразбени и/или моторни потенцијали, кои човечкото тело не може да ги нема, независно од неговата состојба (заради повреди, трауми, психички инхибиции исл.).

Оваа согледба не враќа назад кон првото поглавје (поконкретно, кон потпоглавјето “Откривање на потенцијалниот киборг во нас!”), кога, заедно со Седи Плент, констатиравме дека дрогите не не внесуваат во алтернативни, надворешни светови, туку само ги актуализираат потенцијалите на нашата внатрешна стварност, на нашата свест. Имено, слично како во случајот со бионичката протетика, психо-стимулативните дроги не би можеле да функционираат кога самиот мозок не би бил испреплетен со рецептори, кои се наменети (“генетски програмирани”) да бидат стимулирани на еден или на друг начин. Во тој контекст, Плент забележува дека “постојат најразлични видови активности кои не се под влијание на дроги, а кои очигледно ја менуваат таа невротемиска рамнотежа – секс, телесни вежби, храна.”¹⁸⁹ Доколку повлечеме консеквентна паралела со бионичката протетика,

¹⁸⁸ *Ibid.* Повеќе за последните иновации во технологијата и дизајнот на протетички екстремитети, види: Daily Mail Reporter, “Bionic hand that uses wireless technology unveiled”, in *Mail Online* (retrieved from <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1273258/i-Limb-Pulse-Bionic-hand-uses-wireless-technology-unveiled.html>), 6th May 2010.

¹⁸⁹ Цитирано според: Сајмон Рејнолдс, “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, стр. 179.

несомнено доаѓаме до заклучокот дека свеста под влијание на дроги претставува киборшка модификација на мозокот. “Дрогите се совршен пример за суштилна протеза, тие работат на внатрешно вмрежување на телата на начин кој традиционалниот поим *сџанување киборџ* со помош на додавање роботски додатоци го прави застарен и архаичен.”¹⁹⁰ Имајќи го тоа предвид, Плент доаѓа до уште порадикални заклучоци, кога говори за паралелите помеѓу “киборгизацијата” на свеста преку консумирање дроги, од една страна, и станувањето киборг со имплантирање протетички додатоци на телото, од друга:

Бидејќи е можно дрогите целосно да се обликуваат со помош на компјутери, тоа доведува до можност дека можеби и мозокот може да се смени само со помош на манипулација на фајлот. Замислете дека имаме еден фајл со хемикалии и друг со карта на мозокот. Би можеле тогаш да ја замислиме можноста за речиси целосно напуштање на потребата за користење на наркотици и, наместо тоа, едноставно да се прејде на директна манипулација со мозокот. [...] Целата замисла за, да речеме, системот на био-фидбекот, невралниот приклучок споен директно со мозокот без каква било употреба на дрога, станува сè поизвесна. Речиси почнува да изгледа небаре последните две децении од развојот на информациските технологии ги надминаа техниките кои веќе беа изводливи со помош на дрогите, постапки кои се можни веќе илјадници години. Сигурно е дека денес сме сведоци на меѓусебно приближување на ветверот и софтверот во досега незамисливо значење.¹⁹¹

Она што, пак, ние би можеле да заклучиме во однос на ова прашање е следново. Кога се говори за машинското или протетичкото “натрапништво” во телото или кога постои загриженост околу промените кои се случуваат кога телото, свеста и искуството се подложуваат на влијание на психостимулативни дроги, таквите постапки во јавниот дискурс “лесно” се категоризираат. Мислењето кое преовладува е дека навлегувањата на “страни тела” во телото/свеста се определуваат како модификации на свеста или киборшки модификации на телото. Намерата на таквите определби јасно

¹⁹⁰ *Ibid.*, стр. 177.

¹⁹¹ Седи Плент, “Информациската војна во времето на опасни супстанции”, стр. 196.

оди во насока на дисквалификација на тие тенденции, затоа што модификацијата претставува неприродна промена на “природната” состојба на едно нешто. Затоа, намерата е јасна: определувањето на феноменот како модификаторски има за цел стигматизирање на неговата наводна неприродност и извештаченост и настојување да се задржи “нормалната”, “природна” состојба на нештата.

Во тој поглед, теоретичарката (самопрогласената социјалистичка феминистка) која најмногу го има задолжено проектот на демистификација на дистинкцијата природно/неприродно во теоријата на киборжноста несомнено е Американката Дона Харавеј (Donna Haraway). На едно место, во својот прочуен есеј “Киборшки манифест: наука, технологија и социјалистички феминизам во доцниот XX век” (“A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”), таа вели:

Машините од доцниот XX век ја направија особено нејасна разликата помеѓу природното и вештачкото, умот и телото, авто-регенеративното и надворешно дизајнираното и редица други дистинкции кои порано важеа за организмите и машините.¹⁹²

Разликата, имено, станува нејасна, зашто апропријацијата на “неприродното” (културно и технолошки посредуваното) во природата на она што се нарекува “човечко” постои отсекогаш. Со други зборови, “природата” на човекот отсекогаш била посредувана од културните стандарди и од научно-технолошките иновации на просторно-временскиот континуум во кој човекот се наоѓал. Природата на човечноста отсекогаш подразбирала вклучување на она што во јавниот дискурс се именува како “неприродно” или “вештачко” во себе. (Да се потсетиме на примерот кој го дава Алисон Ландсберг во врска со автентичноста на човечкото искуство, кога забележува дека тоа отсекогаш било културно детерминирано, односно безмалу протетички посредувано од

¹⁹² Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, p. 152.

доминантната идеолошка агенда во соодветната општествена заедница.¹⁹³) Она што, пак, обично се определува како “природни телесни вештини и функции” отсекогаш подразбирало телесно прилагодување (или свикнување) на културните и техничките обичаи, вештини и стандарди, кои наложуваат телесно акомодирање. Тука треба повторно да се повикаме на Мерло-Понти, чиј што концепт на **вообичаеност** одлично објаснува дека

телото го “разбира” усвојувањето на вообичаеноста. Ваквиот начин на формулација може да изгледа апсурдно, доколку разбирањето значи само вклучување на сетилните податоци кои стојат зад една идеја и доколку телото го сметаме само за објект. Меѓутоа, феноменот на вообичаеноста е она што не наведува да ги преиспитаеме поимите на “разбирањето” и на телото. Да се разбира значи да се доживува хармонија помеѓу она кон што целиме и она што е дадено, помеѓу намерата и извршувањето – а телото е нашата котва во светот.¹⁹⁴

Она што Мерло-Понти сака, всушност, да апострофира е дека телесните функции никогаш не се априорно дадени. Тие секогаш значат прилагодување според новонастанати услови; тие секогаш подразбираат акомодирање на вештината **во телото**, нејзино впишување, врезбување во начините на кои тоа функционира; тие, конечно, значат своевидна архетипска киборгизација на телото со вештина/функција.¹⁹⁵

¹⁹³ Алисон Ландсберг, “Протетско сеќавање: *Total Recall* и *Blade Runner*”, стр. 85-86.

¹⁹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, p. 144.

¹⁹⁵ Толкувајќи ја Мерло-Понтиевата вообичаеност, историчарот на филозофија Џек Рејнолдс (Jack Reynolds) дава една одлична паралела, кога говори за тоа како совладувањето на вештините за возење автомобил преминува во навика:

Ние сме на интимен начин свесни за тоа како инструментариумот треба да се користи [...], како и за димензиите на возилото. [...] Автомобилот се апсорбира во нашата телесна шема со речиси истата прецизност, како и нашата телесна просторност. Тој станува “подрачје на чувствителност”, кој го проширува “опсегот и активниот радиус на допирот” и, наместо да се мисли на автомобилот, попрецизно би било да кажеме дека ние мислиме од гледна точка на автомобилот, при што нашата околина ја перцепираме на поинаков начин. (Види: Jack Reynolds, “Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)”, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*, retrieved from <http://www.iep.utm.edu/merleau/>, 2005.)

Меѓутоа, внесувањето на киборгизацијата во равенката на она што се нарекува “природа на човекот” дополнително ја нарушува дистинкцијата природно/неприродно, зашто сега културата и технологијата влегуваат **прогресивно** под кожа во човечкото тело/свест. Таквата софистицирана посредуваност на човечката природност со себе влече неизбежни негативни идеолошки импликации. Харавеј забележува дека стигматизацијата која го следи митот за киборгот потекнува од угнетувачката идеологија на диференцијација (разликување, разграничување) на другоста како “неприродност” или “ненормалност” (во случајов, како наводна извештаченост). Затоа, таа потенцијално репресивна, натуралистичко-ортодоксна идеологија има потреба од противтежа:

Биолошко-детерминистичката идеологија претставува само една позиција која во научната култура е отворена за докажување на значењата на човечката анималност. [...] Киборгот се појавува како мит токму онаму каде границата помеѓу човечкото и животинското се пречекорува. Далеку од тоа дека претставуваат конечно одвојување на луѓето од другите живи суштества, киборзите, напротив, посочуваат кон вознемирувачко и среќно тесно соединување.¹⁹⁶

Според тоа, доколку доследно го следиме егзактниот дарвинистичко-еволюционистички пристап, според кој границата помеѓу луѓето и животните е еродирана (и според кој нивната диференцијација само непотребно ја усложнува меѓусебната врска), тогаш се отвораат можности за толкување на интерпенетрацијата помеѓу машината и телото како уште еден процес на органско проширување на природноста, без потреба од стигматизации. Затоа, токму во киборгизацијата треба да се бара еволутивната платформа која ја определува современата (и идна) природа на човечкото тело/свест. Според тоа, диференцијацијата природно/неприродно станува апсурдна кога

Со други зборови, совладувањето на вештината на управувањето значи навлегување на автомобилот во функционалниот опсег на телото. Вештината подразбира нејзино инкорпорирање во телото, нејзино **природно** “втлеснување”.

¹⁹⁶ Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, p. 152.

идентитетите можат да се репрограмираат како на оперативна маса, зашто концептот на природноста во ерата на дигиталноста е проширен како никогаш порано. Интегритетот на ортодоксната природност денес е нарушен, зашто сега дизајнирањето станува природа:

Во однос кон објектите како животни (biotic) компоненти, не смее да се мисли како на есенцијални својства, туку како на дизајнерски карактеристики, гранични притисоци, стапки на проток, логики на системи, трошоци за намалување на ограничувања.¹⁹⁷

Со други зборови, “секој објект или личност може смисловно да се мисли како подложен на склопување, расклопување и пресклопување; никакви ‘природни’ архитектури не го попречуваат системскиот дизајн.¹⁹⁸

Заради сето тоа, она што е далеку поблиску до вистината е следново. – Станувањето киборг, пред сè, претставува метаморфоза **на природата** на телото/свеста. Впрочем (да се потсетиме), кога се говори за метаморфоза, секако не се мисли на модификација. Модификацијата претставува нарушување (замена, трансформација) на функциите на еден предмет, за сметка на надворешните услови; негово нагло прилагодување на нови околности; промена која е изnudена од надворешни фактори, а не автономно донесена. Од друга страна, кога говориме за метаморфоза на природата на телото/свеста, ние мислиме на будење на инхерентните потенцијали на свеста/чувственоста, кои во “нормални” услови не би можеле да бидат манифестирани/актуализирани/остварени. Впрочем, метаморфозата кај инсектите не претставува изnudено прилагодување на организмот кон средината, туку негова природна карактеристика. Аналогно на тоа, т.н. киборшко натрапништво во свеста ги буди токму истите вродени капацитети на свеста; тоа во никој случај не претставува нивно модифицирање.

Што значи сето тоа за естетиката во дигиталната ера? Теоретичарката на дрогите, Плент, на едно место констатира дека војната против дрогите е првенствено насочена кон нивна контрола, а не кон забрана или

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 162.

¹⁹⁸ *Ibid.*

уништување.¹⁹⁹ Впрочем, манифестациите и конкретизациите на глобалната капиталистичка култура на живот се стремат што е можно повеќе да се карактеризираат со опојност (масовна), без притоа да бидат изедначени со својствата на опојните дроги, кои првенствено се искусуваат субјективно. Дрогите кои се наменети за масовна потрошувачка и кои се легални, но и тоталитетот на современата култура на живот, се главните фактори кои изнудуваат дисциплина, опиеност и послушност, на посакувано масовно ниво. За разлика од нив, психо-стимулативните супстанции кои ги истражуваат затскриените капацитети на телото/свеста, редовно се криминализирани (ставени на црна листа) и забранети. Тоа е така, зашто тие дроги честопати ги ревитализираат и стимулираат скриените перцептивни и искусвени аспекти на личноста; оние аспекти кои, во ерата на експоненцијалната функционалност, и “не треба” да бидат актуализирани. Затоа, дрогите (а сè повеќе и протетиките) кои ја фаворизираат сетилноста, чувственоста и неинхибираноста, не влегуваат во таа равенка. Зашто, со својата **инхерентна естетичност** тие не влегуваат во калапите на посакуваната регулативност и рационалност.

Меѓутоа, уметноста и слободата се **синоними**. Да се биде слободен значи да се биде во можност да се истражуваат просторите, како на надворешната, така и на внатрешната стварност, без инхибиции. Да се има уметнички сензибилитет, значи да се биде што е можно повеќе отворен кон можностите за ширење на перцепцијата и искуството; да се биде што подостапен за ревитализирање на сетилноста и чувственоста. Заради тоа, киборжноста (како онаа која ја овозможуваат дрогите, така и бионичката протетика) која го деинхибира телото/свеста, треба да биде, по редот на нештата, примарно естетичка преокупација. Зашто, потенцијалното будење на оние човекови предиспозиции кои современата капиталистичка култура на живот сака да ги инхибира, може да биде само во интерес на уметничкиот начин на живот и на уметноста во ерата на дигиталноста. Впрочем,

¹⁹⁹ Спореди со: Сајмон Рејнолдс, “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, стр. 178; и Седи Плент, “Информадиската војна во времето на опасни супстанции”, стр. 198.

најрадикалните, најсилните манифестации на уметноста отсекогаш биле пропратени со станувањето киборг, на еден или друг начин.²⁰⁰

Имајќи го сето тоа предвид, естетичката протетика, во потесната смисла на зборот (она што нас најмногу не интересира), се занимава со препознавање и истражување на допирните подрачја помеѓу киборжноста и уметноста. Тие подрачја досега беа само во доменот на интерес на компаративното истражување на врските помеѓу дрогите, музите и инспирацијата, од една страна, и уметноста, од друга. Денес, тој домен е само проширен со киборжноста. Денес, естетичката протетика треба да ја бараме во сите оние случаи во кои може да се препознае фигуративна (или буквална, органска) апропријација на медиумот (како дрога) во **битието** на уметникот; во случаите кога медиумот станува небаре органско продолжение на уметникот – негов протетички имплант. Според тоа, станувањето Едно на уметникот и медиумот – феномен кој можеме да го сметаме за метафора/парадигма на естетичката метаморфоза на телото/свеста – преминува во централна преокупација на естетичката протетика.

Нашиот понатамошен интерес ќе биде насочен кон изнаоѓање на модусите, според кои естетичката протетика добива своја конкретизација и/или материјализација.

²⁰⁰ Во тој контекст, треба да се консултира документарниот филм *Земањето дроги и уметноста* (*Drug-Taking and the Arts*: 1994), на Сторм Торгерсон (Storm Thorgerson). Во него е направено истражување на поврзаноста помеѓу уметничкото творештво на редица прочуени уметници и консумирањето опојни и психо-стимулативни дроги. Меѓу споменатите уметници се и Шарл Бодлер, Вилијам С. Бароуз, Жан Кокто, Семјуел Тејлор Колриџ, Томас де Квинси, Филип К. Дик, Ален Гинзберг, Олдоус Хаксли, Џек Керуак, Кен Кизи, Едгар Алан По и редица други.

4.3 Екскурс: надминување на опасноста на културната афирмативност

Во овој труд, во неколку наврати посветивме одредено внимание на некои движења на отпор: активностите на културните цемери на Кајл Ласн, револуционерната посветеност на Че Гевара (за која денес може да се рече дека добива митолошки димензии), некои од примерите во наративните светови на киберпанкот... Сега ќе треба накратко да се навратиме на таа проблематика.

Прашањата околу заедничките карактеристики на уметноста и отпорот секогаш се сведуваат на вечната недоумица: Дали на уметноста може да ѝ се застане на пат? Можат ли бунтовничките елементи во уметноста (без оглед дали тие се експлицитни или имплицитни) да генерираат автономија, со што уметноста ќе биде заштитена од натрапништвата на културните норми, идеолошките директиви и политичките интервенции?

Првичните опсервации не ни оставаат многу простор за оптимизам. Имено, според одредени гледишта кои никако не треба да се потценуваат, уметничкиот сензибилитет не е, ниту, пак, некогаш бил имун на идеолошка индоктринација и манипулација, според она што Едгар Морен (Edgar Morin) го нарекува “дух на времето”. Уметноста и/или некои нејзини манифестации отсекогаш биле културно детерминирани. Тие секогаш биле прилагодувани на соодветниот просторно-временски цивилизациски континуум, дури и кога отворено му се противставувале. Впрочем, музејската култура (во однос кон уметноста од минатото) и популарната култура (во однос кон актуелните уметности) секогаш имаат за цел уметноста да ја складираат, класифицираат и прикажат како инхерентен дел од матичната или глобалната култура. Нивната главна преокупација е уметноста да имплодира, да се “раскомоти” и

да се вдоми во културата, која, пак, од уметноста неретко се сфаќа како инхибирачки (па дури и непријателски) фактор.²⁰¹

Впрочем, доколку го следиме теркот на мислата на германскиот неомарксист Херберт Маркузе (Herbert Marcuse), уметноста – колку и да е бунтовна во некои свои манифестации, колку и да е антагонистички настроена кон културниот медиокритет – на крајот успешно “го наоѓа своето место” во матичната култура. Културата (како матадор) секогаш успева да ја скроти уметноста, толкувајќи ги нејзините естетички атрибути како културно-афирмативни. Што ќе рече професорот Џепароски, толкувајќи ја мислата на Маркузе:

Уметноста, промовирајќи ги темелните вредности на среќата, убавината, складот, единството и целината, прави, и самата несвесна за својата улога, да се зачувуваат овие идеали кои во стварноста не постојат, а со тоа посредно му овозможува на постојното да опстојува и отстојува, да се репродуцира и рестабелизира. На тој начин, оправдувајќи го траењето на постојниот поредок, самата култура се здобива со афирмативни белези. И не помага тука фактот дека уметноста со себе носи и една критичка димензија кон постојното, сепак во нејзиниот противречен карактер – и како критика и како афирмација на постојното – нејзиниот афирмативен карактер надвладува.²⁰²

Заради тоа, онтологијата на уметничкото дело – самиот факт дека тоа постои, овозможувајќи ја убавината, среќата или задоволството (дури и кога нужно не мора да биде убаво) на некаков начин – говори во прилог на фактот дека “убавиот привид” кој уметноста го предизвикува оди во прилог на нејзиниот конформизам. “Самата убавина на уметничкото дело, згора на тоа и естетската доживелица на уметничкото дело што восприемачот ја

²⁰¹ Спореди со: Павао Вук-Павловиќ, “Уметноста и музејската естетика”, во *Творештво и музејската естетика*, Метафорум, Скопје, 1993, стр. 71-128; и Вангел Ноневски, “Грамофон vs. микрофон”, во *Музички бриколаж*, стр. 51-71. cf. Глен Џордан и Крис Ведон, “Дијалози: расата и културната политика на авангардата” и “Од примитивизмот до етничката уметност: нео-колонијализам во метрополисот”, во *Културна политика (Класа, род, раса и постмодерниот свет)*, Темплум, Скопје, 1999-2000, стр. 309-388.

²⁰² Иван Џепароски, *Уметничкото дело во втората половина на XX век*, стр. 203-204.

чувствува како задоволство и среќа [...] прават овој убав привид (schoner Schein) да надвлее над животот.”²⁰³ Тоа за Маркузе е доволно да констатира дека задоволството кое уметноста го нуди придонесува кон тоа таа секогаш да има афирмативен карактер кон постојната стварност, дури и кога брутално ја критикува.²⁰⁴

Меѓутоа, задоволството е противречна и малеабилна категорија, кога станува збор за неговата идеолошка индоктринација. Тоа не секогаш оди во чекор, ниту, пак, мора да се гледа исклучиво низ призмата на културната афирмативност. Задоволството кое го предизвикува уметничкиот акт – во својата просторно-временска непосредност (пред да биде присвоено и прилагодено од културата), во своето **транстемпорално** и **транспацијално сега/овде** – е секогаш еднакво со слободата.²⁰⁵ Субјективното задоволство – доколку говориме за исконски естетичко задоволство – при создавање, но и при консумирање (доживување) уметност никогаш не е обременето со неговите последователни културни импликации. Зашто, обземеноста од делото – без оглед дали се работи за оној кој го создава, или за оној кој го консумира (доживува) – е првенствено индивидуален сега/овде чин; дури отпосле (откако ќе влезе во музејско-културниот melting pot) тоа се здобива со неизбежните културно-афирмативни атрибути.

Згора на тоа, урбаните уметности на живот во XX век се жив доказ дека задоволството кое уметноста го транспонира во сега/овде живот знае да биде изразито контракултурно (дури и на колективно ниво), пред да биде сомлено и присвоено од машинеријата на популарната култура. Тие се

²⁰³ *Ibid.*, стр. 205.

²⁰⁴ Спореди со Herbert Markuze, *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977, стр. 41-70.

²⁰⁵ За тоа сведочи, на пример, контроверзниот американски режисер и ликовен уметник, Дејвид Линч (David Lynch). Тој смета дека не постои ништо понеточно кога говориме за уметничката инспирација од предрасудата дека создавањето уметност е иницирано од мака, тегобност и слични мрачни, очајувачки и тажни состојби на свеста. Според него, чинот на создавање уметност е најмногу исполнет и инициран од задоволство и среќа, односно од еден незадржлив и радосен креативен ентузијазам. – Види во документарниот филм *Линч* (Lynch: 2007).

одличен пример за тоа како уметноста на музиката (но не исклучиво музиката) може да се **издолжи и прошири во живот** и, на тој начин, барем додека се живее (не само додека се слуша на концерт или дома) да ѝ се измолкне на подмолната културно-афирмативна логика. – Хипи движењето, битниците, рејв културата, панк рокот, хип хопот... беа трн в око на културниот естаблишмент, и тоа првенствено заради тоа што преминаа од прости уметнички (под)правци, во култури на живот.²⁰⁶ Дури отпосле, откако згасна нивниот младешки жар и откако урбаните уметности на живот имплодираа во “само” уметност, тие се соочија со културна апропријација од страна на популарната култура (и делумно од музејската култура). Тие движења, на тој начин, одлично манифестираа што значи задоволно да се **живее уметност** во едно постојано сега/овде и, на тој начин, да се контрира на културниот медиокритет. Зашто, кога уметноста е сè уште сега/овде, кога таа сè уште се живее, тогаш културно-апропријативната логика останува немоќна и неангажирана. Наспроти тоа, уметноста треба да се одвои од животот; таа треба да стане стока за масовна потрошувачка; со други зборови, треба да се препознае просторно-временска дистанца помеѓу уметноста и животот; за уметноста да може да се подведе во музејска или популарна култура. Оттаму, целта на уметноста (доколку воопшто може да се говори за некаква нејзина цел) е јасна: што е можно подолго и пошироко издолжување на уметноста во сега/овде живот.

Како тоа (ќе) се прави? Впрочем, ниту современите, дигитално посредувани уметности не се имуни на идеолошка апропријација: тие можат да бидат (и се) впрегнати во идеолошката машинерија на културата на неолибералниот потрошувачки капитализам. Она што движењата на отпорот треба да ни понудат како противотров на таа незавидна ситуација во која

²⁰⁶ За повеќе информации за контракултурните музички движења од втората половина на XX век, да се види зборникот: Dejan D. Marković (ur.), *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture*, ПЛАТΩ, Beograd, 2003; и авторските трудови: Dik Hebdiž, *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980; и Kristijana Sen-Žan-Polen, *Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*, CLIO, Beograd, 1999.

уметноста се наоѓа се можностите за нејзина **просторно-временска еманципација**.

4.4 **Киборшко-естетичка апропријација на медиумите**

И повторно, еден модалитет на отпорот е главниот фактор кој тука може да ни помогне. – Повнатрешнувањето на уметноста, соживувањето со неа, со уметниците кои ја создаваат, го претставува факторот кој може да предизвика издолжување на простор/времето кое уметноста ќе го окупира како сега/овде уметност, наместо само како музејски експонат или како неолиберално посредувана поп култура.

Меѓутоа, да ѝ се пркоси на културно-афирмативната логика подразбира слична **апропријативност**. Имено, слично како што културниот хегемонизам се однесува присвојувачки кон делата од светот на уметноста, така и перцепцијата на уметноста како сега/овде уметност подразбира повнатрешнување на уметноста во битието на консументот. Уметноста треба безмалу да ни влезе под кожа, односно да ја присвоиме (почувствуваме) како дел од себе, за да можеме со неа да имаме личносен однос, кој ќе биде незасегнат/незаинтересиран за нејзините последователни идеолошки апропријации.

Се разбира, за тоа да може воопшто да се случи, претходно е потребно условите кои ја овозможуваат уметноста да бидат поткожно повнатрешнети од страна на уметникот. Што тоа значи? – Уметникот создава потентна уметност кога ќе се исполнат условите за нејзино што е можно непосредно вадење (раѓање) од неговото битие. Тоа, кратко кажано, подразбира **киборшко повнатрешнување** на вообичаените фактори и средства кои го условуваат нејзиното создавање, зашто токму средствата го претставуваат посредништвото (пречката) помеѓу уметникот (замислата) и уметничкото дело (реализацијата). Но, кога уметникот ќе направи илузија дека медиумот станал дел од неговото креативно битие (слично како што психостимулативните дроги претставуваат киборшки метаморфози на

свеста), тогаш **може** да се говори за непосредност помеѓу него и уметноста. Впрочем, користејќи ги истите средства со кои се создаваат делата на елитната естаблишментска уметност, контракултурните уметници во XX век ги поставија насоките за тоа како уметноста може да се повнатрешни, како таа може да стане уметност на живот. Затоа, контракултурниот отпор може да се чита, меѓу другото, и низ призмата на **антинормативните стратегии за апропријација и повнатрешнување**, не само на уметноста, туку (што можеби е побитно) и на средствата (**медиумите**) кои го овозможуваат нејзиното пројавување.

Несомнено е дека врската помеѓу уметникот и медиумите кои тој ги користи може да ни каже многу битни нешта за уметноста. Таа врска, се разбира, може да ни даде многу (бес)корисни совети за тоа кои алати, инструменти и техники се користат при создавањето на уметноста. На пример: како мермерниот блок може да се трансформира во споменик; како се редат и лепат елементите при создавање на колаж; како и колку силно треба да се дува во саксофонот за да се свира хармонично; итн. Меѓутоа, таа врска кажува најмногу (или, подобро кажано, го обелоденува најбитното) кога медиумот, заедно со уметникот, стануваат **Едно**. Таа врска ни го кажува најсуштественото за уметноста во ретките случаи кога се губи и самата **врска**.

Сепак, за да можеме воопшто да говориме за невидливата врска (врската која се губи) помеѓу уметникот и медиумот, најпрво треба да ја обелодениме. Со други зборови, за да дојдеме до ситуацијата кога уметникот создава во состојба на непосредувана креативност, за да можеме воопшто да зборуваме за состојбите кога врската помеѓу уметникот и медиумот исчезнува, најпрво треба да се позанимаваме со неа кога таа сè уште постои.

Кога гледате како слика американскиот апстрактен експресионист, Џексон Поллок (Jackson Pollock, 1912 – 1951 година), согледбите околу исчезнувањето на медиумот во рацете на уметникот добиваат своја силна искуствена заснованост. Неговиот начин на сликање најчесто се именува

како action painting²⁰⁷, а подразбира истурање на бојата врз платното, а не нејзино нанесување со помош на четка. Иако и Полок користел четка, сепак, тој ја користел за прскање на бојата врз платното, без притоа да ја допира неговата површина (физичкиот контакт на четката со платното речиси и да не постоел). Во филмот *Полок (Pollock: 2000)*, на американскиот актер и режисер Ед Харис (Ed Harris), претставен ни е начинот на кој Полок дошол до идејата (и подоцна ја развил) за action painting. Во периодот кога сè уште сликал на “вообичаениот” начин, во еден наврат случајно му се истурила боја на земја. Заинтригиран од формата (распрсканите линии) која се појавила на подот и од можноста сликите да се создаваат на тој начин, Полок решил да види што ќе се случи доколку почне да слика со истурање на бојата. Се испоставило дека токму тој пресврт во сликањето бил главниот чинител за појавата на неговите најзначајни слики. Меѓутоа, она што во неговиот action painting остава најголем впечаток е неверојатната леснотија со која Полок ги прскал своите платна, за разлика од претходниот период во неговото сликарство, кога на неговото сликање му претходеа долги и мачни контемплации и кога инспирацијата била многу поскудна.

И сега доаѓаме до најбитното. Кога гледате како Полок занесено (со хипнотизиран поглед) ја истура и прска бојата, највпечатливо е, всушност, исчезнувањето на врската помеѓу него, од една страна, и четката, бојата и платното, од друга. Кога слика, Полок воопшто не гледа во бојата и во четката (тоа, се разбира, може да се забележи и кај други сликари, но кај Полок е најизразено). Неговиот поглед е фиксиран и внесен во платното и се добива впечаток дека токму со својот поглед ја истура бојата и, на тој начин (безмалу телепатски), ја создава сликата која полека се појавува пред него. Погледот не талка во небитни правци – кон бојата и четката. Тој е ослободен и фокусиран кон најбитното – обелоденувањето на надоаѓачката визија. Заради сето тоа, се добива впечаток дека Полок небаре пенетрира во платното (иако не го допира, ниту со рацете, ниту со четката) и, на тој начин,

²⁰⁷ Се работи за незгодна синтагма за преведување на македонски јазик. Можните варијанти на превод би гласеле: “необврзно сликање”, “акционо сликање”, “брзо сликање” итн.

од-внатре-платното ја изродува сликата од неговата свест. Токму тој однос – да се биде **внатре-платното** без физички да се допира – е главниот фактор кој посочува на губењето на врската помеѓу уметникот и неговиот медиум. Уметникот и медиумот до тој степен меѓусебно се сплотиле, што е веќе невозможно тие да се замислат одвоено, ниту, пак, е можно да се говори за неговите дела а да се пренебрегне таа фузија.

Се разбира, бројни се забелешките дека такво нешто не е воопшто ненормално и невообичаено, имајќи ги предвид “сликите” кои Полок ги оставил зад себе. Имено, неговите дела честопати вулгарно се определуваат како некохерентни “мачканици”, со рашлапани бои врз нив – наводно, несоборлив доказ, според застапниците на таа теза, дека кај него се работи за отсуство на сликарска дарба. Сега ние можеме тука да спориме околу тоа дали Полоковиот апстрактен експресионизам претставува врв на модерното сликарство или е само маска за шарлатанство, меѓутоа, неговиот action painting може да ни каже многу побитни нешта, отколку ирелевантни дебати (дебати кои ионака се одамна апсолвирани) за односот помеѓу модерната уметност и неталентираноста/шарлатанството.

А тие побитни нешта треба да ни откријат, на крајот од краиштата, зошто Полок успева (и тоа на маестрален начин) во сликарството. Тој успех секако не се должи на “генијалната” апстрактност, неразбирливост и непоимливост на неговите дела (впрочем, самиот Полок имал огромни проблеми да ги разбере и да говори за нив) и заради елитизмот, снобизмот и пренадуената пазарна вредност со кои тие се здобија последниве неколку децении. Не, неговиот успех се должи најмногу на тоа што Полок продрел во најбитното нешто: во **повнатрешнувањето** на сликарскиот медиум (четката, бојата и платното) до тој степен, што медиумот станал **дел од него**. Полок **живеел** до тој степен внатре-платното, што ги заборавил четката, бојата, платното па дури и самиот себеси, на својот пат да стане Едно со своето дело. А кога уметникот ќе се поистовети со предметот на својата креативност до тоа ниво (ниво кое го прави односот субјект-објект безначаен), тоа значи дека бојата и четката за него стануваат протетички продолжетоци, не само

на неговите раце, туку и на неговата свест: сè до степен кога тие за него се незабележителни, сè додека не станат инхерентен дел од него.

Бидејќи предодредената намена на четката (со неа да се нанесува боја врз платното) кај Полок доживува радикална пренамена, тоа значи дека сликарскиот медиум, пред неговата преобразба, имал одредени карактеристики кои уметникот ги чувствувал како ограничувачки. Надминувајќи ги низ action painting-от, Полок го преиначил медиумот во многу поинтимно сликарско средство. Тоа киборшко ослободување на ортодоксната намена на медиумот за Полок претставува откривање на неговите скриени функции, на неговата посакувана достапност и интимност. Имено, кога медиумот станува толку лесен и природен за употреба, што речиси не се ни приметува, тогаш таа пренамена значи пенетрирање на сликарскиот медиум под кожа. Токму таа преобразба на четката во медиум кој одеднаш станува многу пофункционален е главниот фактор за интимизирањето (повнатрешнувањето) на врската која Полок ја развил со своите алати (воедно и главната причина зошто неговото сликарство е толку успешно). И токму затоа, (не само Полок, туку) секој уметник кој успева да ги повнатрешни медиумите кои ги користи, е своевиден **киборг**.

Имено, кога уметникот ќе успее да воспостави таков киборшки однос со медиумот кој го користи, тогаш тој, како што веќе забележавме, воспоставува сличен однос и со своето дело. Тој влегува внатре-него и, на тој начин, пенетриран внатре-платното, ја создава својата **слика на животот**. И токму затоа, имено, зашто се работи за сликање на животот внатре-платното, Полок не користел штафелај, туку платното го поставувал легнато на земја. Тој сакал да ѝ пристапува на својата слика (да кружи и да ја прска) како што се пристапува кон животот: **од сите страни**. Таквиот паноптички пристап кон сликањето му овозможил да ги ослободи модусите на набљудување на сликите од разновидни позиции и да се пресмета и со тој мит – митот за “соодветниот”, “единствено можниот” и “исправниот” начин на гледање на сликите.

Да резимираме. Медиумот се повнатрешнува кога неговите креативни ограничувања, неговата предодредена функционалност, се надминува со **трансфункционализација**. Киборшки, пак, ќе го наречеме оној однос помеѓу уметникот и медиумот, кога врската меѓу нив станува небитна или незабележлива; кога уметникот небаре успеал да го престори медиумот во протетичко продолжение на своето тело/свест.

Впрочем, голем број современи ликовни и пластични уметнички форми немаше да постојат, доколку уметниците не изнаоѓаа модуси за трансфункционализација на медиумите. Урбаната уметност на графитите, на пример, немаше да биде можна доколку автолакот за фарбање автомобили не се пренаменеше во средство за сликање.²⁰⁸ Исто така, доколку ѕидот (или железничкиот вагон, стаклената површина, влезната порта, металната ограда...) не се перцепираше како површина погодна за исфрлање на

²⁰⁸ Во тој контекст, треба да се спомне феноменот на т.н. превртени графити (reverse graffiti). Во овој случај, не е автолакот медиумот кој доживува трансфункционализација, туку средствата за чистење и водата. Имено, главната разлика помеѓу вообичаените и превртените графити се состои во тоа што вториве не се базираат на нанесување, туку на отстранување на бојата и нечистотијата од површината, која ќе се избере како “сликарско платно”. За таа цел, “превртените” урбани уметници најчесто избираат некои особено загадени и нечисти места – како, на пример, авто-тунели, подземни премини и други места каде постои голема фреквенција на движење – и своите дела ги изработуваат така што чистат делови од површината, оформувајќи ги, на тој начин, контурите на сликата која ја имаат замислено. Оттаму, нивната главна алатка е, ни помалку ни повеќе, водата. Се разбира, кога ќе се соочат со некои “поупорни” нечистотии, се користат и средства за чистење, разредувачи за боја итн. Исто така, честопати се користат и специјално изработени мостри со издлабени контури (т.н. стенсили [stencil]), кои се аплицираат врз валканите ѕидови, а потоа се чистат. На тој начин, по отстранувањето на стенсилот, она што останува исчистено на површината на ѕидот се само деловите кои биле изрежани на мострата. Повеќе за превртените графити, види: Matt Chapman, “Reverse Graffiti: Street Artist Tag Walls by Scrubbing Them Clean”, in *Inhabitat: Design will Save the World Weblog*, <http://inhabitat.com/reverse-graffiti/>, 03. 03. 2011; и Вангел Ноневски, “Забрането чистење!?”, во *Wine Spirit* (Магазин за вино и животен стил), број 4, Ено Прес ДООЕЛ, Скопје, јули 2010, стр. 84-85.

креативноста, графитите немаше да бидат тоа што се²⁰⁹, туку ќе беа цртани на сликарски платна, со што ќе беа сфаќани како уште едно средство за модернизација на сликарскиот медиум.

Меѓутоа, во случајот на графитите, поткожната апропријација на медиумот станува дотолку побитна, првенствено заради нивната криминализираност. Имено, според сведоштвата на бројни графити уметници, вештините и техниките на цртање со автолак треба да бидат усовершени, за да може што е можно побрзо графитот да биде насликан, без притоа графити мајсторот да биде забележан и уапсен.²¹⁰ И навистина, кога ги гледаме графити цртачите во акција, кога гледаме колку бргу и вешто ја завршуваат својата “работа”, ќе забележиме дека спрејот во нивните раце за нив станува незабележлив. Криминализираноста на графитите предизвикала автолакот за нив да биде продолжение на нивното креативно битие и тие да се безмалу несвесни за неговото постоење. Зашто, кога “работата” треба да биде завршена бргу, секоја друга опција освен поткожна апропријација на спрејот, за графити уметникот не може да биде прифатлива.

Кога, пак, говориме за грамофонот како за музички инструмент, нештата стојат на слични основи. Да се потсетиме дека грамофонот е првата механичка апаратура во историјата на музиката, која преминала од медиум за пасивна репродукција на музика (од носачи на звук) во инструмент за музичка експресија (со носачи на звук). Тоа е првиот инструмент со кој музичарот (DJ-от) ги манипулира (миксува и скречува), прекомбинира и пресоздава веќе постоечките музички композиции (или звуци) во нови форми, за разлика од сите останати инструменти, со кои музичарот создава композиции.²¹¹ Она

²⁰⁹ Види: Johannes Stahl, *Street Art*, h.f. ullmann/Tandem Verlag GmbH, 2009; и пионерскиот документарен филм за графитите *Стилски војни (Style Wars)*: 1983).

²¹⁰ Проблемот на криминализираноста на графитите – доколку воопшто може да станува збор за проблем, зашто попрецизно би било да го сметаме за еден од основните услови кои прават графитите да бидат тоа што се – е особено нагласен во документарните филмови *Озлогласеност (Infamy)*: 2005) и *Внајпре надвор (Inside Outside)*: 2005).

²¹¹ Феноменот на грамофонот како музички инструмент беше темата на мојот магистерски труд, кој е подготвен за печат со наслов *Грамофонот како музички инструмент: од*

што е особено битно кога за грамофонот говориме на тој начин е пореметувањето на неговата строго детерминирана функција: тој да служи за слушање музика. Неговото преминување во музички инструмент, всушност, значеше антинормативна апропријација на медиумот.

Имено, грамофонот несомнено произлегува од културната индустрија на забава и тој претставува релативно лесно употреблив пронајдок, наменет за слушање музика во домашни услови. Него слободно можеме да го “обвиниме” како првата музичко-репродуктивна технолошка иновација, која беше иницирана од еден од најголемите “гревови” во историјата на музиката – нејзиното забележување (скаменување) во материјална форма на носач на звук.²¹²

Меѓутоа, кога се говори за грамофонот во контекст на неговата антинормативна употребливост, секако не се мисли на неговата првично детерминирана функција, на неговата лесна употребливост. Напротив, се мисли на разновидните и сложени импровизирачки процеси на пореметување на вообичаеното преслушување на грамофонската плоча (музички албум или сингл). Всушност, метаморфозата на грамофонот во инструмент за музичка експресија претставува крик на несогласување со неговите строги функционални параметри. Оттаму, феноменот на DJ-от е можен, само доколку се **трансцендира** културната ортодоксност на медиумот грамофон и тој субјективно се **присвои** како средство за музичка експресија. Во случајов – слично како и со проширувањето на употребниот домен на сликарскиот медиум кој го направи Полок – тоа повторно значи усложнување, односно **проширување** на употребниот домен на медиумот. Грамофонот треба да ја

механичка репродукција кон креативна експресија. Затоа, повеќе информации на таа тема треба да се бараат таму. Исто така, да се видат поглавјата “Скречуваниот звук како (е)феномен: семантичко-прагматички проблем” и “Метабриколаж: феноменот DJ микс сесија и артефактот mix tape”, во: Вангел Ноневски, *Музички бриколаж*, стр. 23-50; и 93-105.

²¹² cf. Alex Ross, “The Record Effect: How Technology has Transformed the Sound of Music”, in *The New Yorker*, Condé Nast Digital, http://www.newyorker.com/archive/2005/06/06/050606crat_atlarge, June 6 2005; и Sean Cubitt, “Recording: The Mobilisation of Sound”, in *Digital Aesthetics*, pp. 98-104.

надмине својата лесна употребливост, односно тој треба да стане “тежок”, за да може да го добие статусот музички инструмент.²¹³ Со миксувањето и скречувањето на музиката од носачи на звук, DJ-ите го прават токму тоа. Тие ги надминуваат (трансфункционализираат) границите на културно-детерминираната функционалност на грамофонот, за сметка на неговата потенцијална музичко-композициска отвореност и антинормативност.²¹⁴

Повторно, тоа значи дека грамофонот (медиумот) треба безмалу да ја загуби својата објектност, за да може да стане протетички додаток на DJ-от. Грамофонот треба да биде перцепиран како продолжение на рацете на DJ-от; спиралното движење на грамофонската игла кон центарот треба да се престори во нов визир за аудитивно “гледање” на нештата; за да може грамофонот да влезе во фузија со аудитивното битие на DJ-от. Оттаму,

²¹³ Ограниченоста и крутоста на медиумите се од исклучителна важност за уметноста. Впрочем, уметноста ги манифестира своите потенцијали кога медиумот е “тежок”, само што, кога уметникот го користи, се добива илузија за негова лесна употребливост. Во документарниот филм *Buena Vista Social Club* (1999), на Вим Вендерс (Wim Wenders), перкусионистот на најпознатата кубанска група вели дека неговиот инструмент е многу ограничен, крут и тежок за свирење и дека тој со него треба да се “бори” за да ги отсвири виртуозните ритмички варијации и импровизации. cf. Вангел Ноневски, “Затворен круг”, во *Уџирински весник*, Скопје, 25-26 јуни 2005, стр. 27.

²¹⁴ Се разбира, грамофонот не е единствениот пример на медиум кој доживеал креативна трансфункционализација. Во контекст на музиката, преобразувачки медиум претставува и електричната енергија. Со пронаоѓањето на електричната гитара (Џорџ Бичам [George Beauchamp], 1931 година) или на аналогниот Муг синтисајзер (Роберт Муг [Robert Moog], 1964 година), “ортодоксната” употребливост на музичките инструменти се надминува, за сметка на нивната потенцијална антинормативност. Впрочем, каква ќе беше музиката, доколку музичарите продолжеа да користат инструменти кои произведуваат само вибрации во воздухот? Што ќе беше доколку електричната енергија не почнеше да се користи за создавање музика? Се разбира, музиката немаше да исчезне, меѓутоа, немаше ни да се здобие со нови начини за нејзино пројавување, но и со нови музички форми (рокенрол, фанк, електронска музика, електричен блуз, цез фузија...). Принципот на трансфункционализација на медиумот важи и во тие случаи, со таа разлика што, за разлика од грамофонот, основната намена на инструментот не се менува, туку начинот на неговата употреба. На него сè уште може да се свири, но може да се свири нешто што претходно било незамисливо.

согледбите на Бил Марфи (Bill Murphy) не треба да делуваат воопшто неверојатно:

DJ-ите и тапанарите минуваат низ една мошне евидентна физичка трансформација – наплив на ДНК, кој се јавува како последица на практикувањето на нивната уметност, при што рацете и прстите на DJ-от често се преобразуваат во елегантно тенки, жилави и речиси еластични “апликации”, а дланките и зглобовите на тапанарот стануваат меки и дебели како последица на константното удирање.²¹⁵

Тука не треба да имаме дилеми: трансфункционализацијата на медиумот во рацете на уметникот резултира со две преобразби. – Прво, слично како во случаите кога говоревме за метаморфозите на свеста, кои ги иницираат психостимулативните дроги, фузијата помеѓу уметникот и медиумот несомнено доведува до алтернативни состојби на свеста. Креативната употреба на медиумот предизвикува таквата нова сетилна конфигурација на субјектите иницирани од уметноста, и нивното ново гледање на нештата, длабински да ја поремети субјективната свест за светот. Имено, уметничката перцепција (како што досега забележавме во повеќе наврати) гради сопствена, внатрешна стварност на свеста, која честопати може да биде независна од надворешната стварност на колективната консензуална халуцинација. Со други зборови, по повнатрешнувањето на медиумот, свеста веќе не е онаа истата, во состојба на медиумска “неконтаминираност”, зашто, на крајот од краиштата, создавањето уметност (кога е вистински уметничко) претставува **живеење** уметност.²¹⁶ А доколку е

²¹⁵ Бил Марфи, “Изменети ритми”, во *Уџирински весник*, Скопје, 21. септември 2005, стр. 27.

²¹⁶ Впрочем, креативноста која го опседнува уметникот претставува нешто што не може да се запре (дури ни за миг), да се контролира, да се заузда. Уметникот не е во состојба да си каже: “Сега накратко ќе се одморам од улогата уметник и ќе се вратам во обичниот свет?” Тој никогаш не е регулатор на креативниот процес, туку обратно. Затоа, создавањето уметност не може да се определи како колоквијална дејност, која окупира одредено време. Уметникот не е, само додека слика, пее, пишува (додека твори), ниту, пак, неговата **уметничност** е исцрпена со делата кои тој ги остава зад себе. Напротив, уметноста го опфаќа **сето** битие на нејзиниот создавач. Доколку уметникот е, тогаш уметничкото дело е само едно од можните

така, тогаш таквиот ред на нештата го менува и начинот на кој уметникот ја разбира/чувствува стварноста.

Втората преобразба која се случува со уметникот се манифестира така што трансфункционализацијата на медиумот предизвикува и адаптација на неговото тело, кое неизбежно минува низ разновидни промени (се разбира, во зависност од природата на врската помеѓу него и медиумот) заради фузијата во која стапува со медиумот.

На тој начин, медиумот во рацете на уметникот влијае врз креативниот тоталитет на телото/свеста. Заради тоа, креативната трансфункционализација на медиумот предизвикува ефект сличен на оној за кој говоревме кога се осврнавме на биониката. Таа ги буди вродените капацитети на телото/свеста, кои без медиумската посредуваност би останале неангажирани. Повторно, тоа не значи трансформација, дисторзија или изобличување, туку **метаморфоза** (преобразба или актуализирање на вроденото) на телото/свеста, при што потенцијалите се откриваат, а не фабрикуваат.

* * *

Дигиталната естетика нема друг избор, освен да се занимава со манифестациите на тие киборшки, трансфункционализирачки тенденции на дигиталните медиуми во современата уметност. Впрочем, општо место е дека можностите за поткожно навлегување на машината во телото/свеста се денес подостапни и пораспространети од кога било претходно и дека тие растат експоненцијално. Затоа, во ерата на дигиталноста, киборшката претстава за врската помеѓу уметникот и медиумот конечно може да добие своја органска (а не само фигуративна) заснованост. Зашто, и покрај тоа што креативноста

актуализации и манифестации на уметноста на животот, во пошироката смисла на зборот. Повеќе за нејасната граница помеѓу уметноста и животот, види: Вангел Ноневски, “Уметност на stand by!”, во *Wine Spirit* (Магазин за вино и животен стил), број 2, Ено Прес ДООЕЛ, Скопје, декември 2009, стр. 77-78.

отсекогаш се пројавувала кога медиумот го “ставала под кожа” и го извртувала во своја корист, сепак, во ерата на дигиталноста, таквата практика станува *raison d’etre* на уметноста. Што ќе рече Шон Кабит:

Ниту едно уметничко дело – колку и да е блескаво, како и да е создадено, колку и да е страшно – во себе не ги содржи ниту целта, ниту функцијата на електронските медиуми како една нова културна област. Дострелот на една таква практика е да се создаваат условите според кои орудијата на создавањето постојано се реконструираат.²¹⁷

Она што тука треба да се нагласи е дека дигиталната естетика ја промашува својата цел (и тоа на два начина) доколку се занимава само со изложување и елаборирање примери на уметници кои ги присвојуваат и извртуваат компјутерските медиуми. – Прво, заради тоа што киборшката апропријација на медиумите, како што погоре проследивме, не е *differentia specifica* само на дигиталните уметности, туку таа може да се препознае и во редица други “преддигитални” уметности. И второ (што е побитно), заради тоа што поимот уметник во ерата на дигиталноста не е ист со оној од ерата на модерната. Имено, постојаната реконструкција на медиумите (за која говори Кабит) веќе не е повластена карактеристика само на уметниците. Електронските медиуми кои уметниците денес ги користат сè помалку се разликуваат од медиумите кои ги користиме сите ние. Тие се далеку од состојба на целосна одвоеност од вмрежената хиперпосредуваност, со која се соочува секој компјутерски корисник. Напротив, на негово располагање се истите алатки кои ги користи и уметникот. Со други зборови, стриктно “уметничките” медиуми имаат тенденции сè повеќе да имплодираат во компјутерскиот медиум (алатка погодна за сите работи), кого, заради тоа, можеме да го определиме како **омнимедиум/панмедиум**. А кога е така, кога уметниците веќе сè помалку го имаат ексклузивниот однос кон медиумот (како, на пример, техниката и вештината со која Полок ја користел сликарската четка), кога нивната лична врска со медиумот речиси по ништо не се разликува од нашата врска со истиот медиум, тогаш

²¹⁷ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 145.

потенцијално секој кој стапува во контакт со уметноста е истовремено и нејзин автор или, поточно, нејзин **дореализатор/пререализатор**. Уметничкото дело, пак, на тој начин, станува дело кое – заради вмреженоста во која, сакало, не сакало, е вклучено – може постојано да се **досоздава и пресоздава**, дури и кога е експлицитно насочено кон затвореност.

Значи, она кон што ќе се фокусираме, не само сега, туку и (од поинакви перспективи) до крајот на ова поглавје ќе биде **интерактивното манифестирање на киборжноста** во дигиталната уметност. Затоа, тргнуваме од премисата дека уметникот веќе не е суверен автор на уметничкото дело, ниту според класичната смисла на зборот, ниту според Бартовиот концепт на негово изумирање во референците²¹⁸, туку најмногу заради тоа што сингуларноста на авторството во ерата на дигиталноста сè повеќе се растопува врз сите кои потенцијално можат да се надоврзат на неа. На тој начин, автори стануваат сите кои стапуваат во контакт со уметноста и ја довршуваат, но многу подиректно и понепосредно, отколку според херменевтичкиот третман на уметноста на Ханс-Георг Гадамер (Hans-Georg Gadamer)²¹⁹, или според комуникацискиот дискурс на Умберто Еко (Umberto Eco).²²⁰ Заради сето тоа, да се говори за киборжноста на авторот во дигиталната естетика е дозволиво, само доколку концептот на киборжноста се сфати применливо кон сите кои стапуваат во контакт со уметноста, и доколку авторството се ослободи од сингуларноста и отворено ја прифати својата вмрежена **плуралност**.

Меѓутоа, за да можеме студиозно да говориме за дигиталната интерактивна деавторизација, најпрво треба да се позанимаваме со деавторизацијата предизвикана од механичката репродукција на уметничкото дело – настан кој треба да го сметаме за базичен предуслов на дискурсот на деавторизацијата.

²¹⁸ Види: Roland Barthes, "The Death of the Author".

²¹⁹ Види: Ханс-Георг Гадамер, "Естетика и херменевтика", во Катица Ќулавкова (ур.), *Херменевтика и њоетика*, Култура, Скопје, 2003, стр. 29-37.

²²⁰ Види: Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

4.5 Губењето на аурата на уметничкото дело е онтолошки проблем

Сé до културната какофонија на постмодернизмот, може да се забележи дека преовладувачкото ехо во рецепцијата на уметноста беше следново. – Консумирањето уметнички дела наложува просторно-временски континуум кој треба да овозможи мирна естетска контемплација и медитација. За да се обидеме да го достигнеме идеалот на чиста естетска идентификација со уметничкото дело, потребен ни е мир. Впрочем, “дури и во некоја преполна галерија, ние бараме одредена внатрешна тишина која ја замислуваме со занесената медитација околу естетскиот објект.”²²¹ Се разбира, тоа не важи само за рецепцијата на визуелните уметности, туку и за аудитивните естетски искуства, без разлика дали станува збор за слушање музика или, пак, за уживање во звуците од природата. Дури и т.н. редуцирано слушање, за кое говори Кабит, наложува што е можно поефикасна изолација од неаудитивните дразби и од останатите звуци, за да се овозможи што е можно почиста рецепција на аудитивното искуство: “Она што се слуша при редуцираното слушање е токму она што се споделува: она што сите можат да слушнат, независно од нивните интерпретации.”²²² Значи, целта во редуцираното слушање е во настојувањата да се обезбедат услови за што поавтентична перцепција на аудитивното уметничко дело. Битно е, оттаму, да се обезбедат услови да дојде до израз онтологијата на уметничкото дело. Рецепцијата (евентуалните гносеологистички интерпретации) доаѓа отпосле и таа ќе биде “вистинска” и “автентична”, само доколку онтолошкиот услов е исполнет. Со други зборови, за рецепцијата да е воопшто можна, преовладувачкото убедување е дека перцепцијата треба да биде што е можно

²²¹ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 93.

²²² *Ibid.*, p. 94.

почиста. Затоа, колку почиста естетска перцепција, толку поавтентична рецепција на уметничките дела.

Се разбира, таквиот идеал на чиста, автентична естетска рецепција денес очигледно ја губи својата сила, важност и актуелност. Имено, уште во времето пред Втората светска војна, Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) предупредуваше дека уметничкото дело во добата на својата техничка репродукција ја губи својата аура, која нему му ја овозможува неговата автентична уметничност. Според Бенјамин, аурата е естетички белег на автентичност, на интимност и на недовршеност, која своето довршување треба да го бара во консументот на уметноста. Аурата се губи со репродукцијата, бидејќи таа цели кон скаменување и умножување на уметничкото дело, кон негирање на неговата онтолошка неповторливост, за истото понатаму да може да стане објект за масовна потрошувачка:

Како што техниката ја размножува репродукцијата, така единствената појава на уметноста се заменува со масовната. А со тоа што на репродукцијата ѝ се дозволува да му се приближи на оној кој ја прима во сите негови секојдневни ситуации, техниката го актуализира она што е репродуцирано.²²³

Онтологијата на уметничкото дело станува неважен фактор во ерата на репродукцијата, зашто со умножувањето на едно дело, неговата неповторливост се прогласува за непостоечка, за сметка на неговата потенцијално бесконечна повторливост.

Со репродуцирањето на музиката – на пример, со снимањето на музичките изведби на носач на звук – се ограничува и се става во загради она што во својата суштина никогаш порано не било на тој начин забележувано/ограничувано, туку се пренесувало со неизбежни модификации и, на тој начин, ја еманирало својата аудитивна аура. Меѓутоа, од почетокот на XX век, музиката се соочува со ситуација, во која нејзиното постоење и живеење не се заснова на пренесување преку нејзина интерпретација, туку на

²²³ Walter Benjamin, "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", u *Esseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 119.

пренесување преку нејзина репродукција од носачи на звук.²²⁴ Заради тоа, преку снимањето и репродукцијата, онтологијата на музиката се преобразува, од малеабилна, во фиксна категорија. Со други зборови, снимената музика е “проколната” да звучи секогаш исто, за разлика од нејзините предрепродуктивни миграции, кога нејзиното постоење било детерминирано од несовершеноста (а, со самото тоа, и од аурата) на нејзиното пренесување. Затоа, онтологијата на музиката веќе не се темели толку врз нејзината неповторливост (материјалноста на треперењата во воздухот, импровизираните изведби во живо...), туку врз нејзината подобност да биде постојано снимана и репродуцирана.

Ликовните уметности, исто така, сè повеќе својот *raison d'être* го имаат во можностите за нивна масовна репродуктивност. Во тој контекст, онтолошката пресвртница (од неповторливост и ауратичност, кон неограничена повторливост) во XX век несомнено треба да ја лоцираме во ликовното дело на Енди Ворхол. Прочуен по тоа што создавал огромен број примероци од едно исто дело, доведувајќи ги делата до своите репродуктивни граници (до бесмисленост), Ворхол е првиот уметник во XX век кој одушевено ги инкорпорирал новите можности на технологијата во својата уметност. Затоа, на пример, не треба да бидеме изненадени што Ворхол, од август до крајот на 1962 година, создал приближно 2000 слики.²²⁵ Според германскиот теоретичар на современите уметности, Клаус Хоннеф (Klaus Honnef), Ворхол на тој начин “ја поткопува дотогаш несоборливата значајност на посебноста и оригиналноста, како критериуми за убава уметност – неутуѓиви кон чувството на сепство во современата уметност, без оглед дали таа била авангардна или не.”²²⁶ Но, не само тоа.

²²⁴ cf. Alex Ross, “The Record Effect: How Technology has Transformed the Sound of Music”; и Paul D. Miller, “Cumulus from America; Cartridge Music: Of Palimpsests and Parataxis or How to Make a Mix”, www.djspooky.com.

²²⁵ Klaus Honnef, *Andy Warhol: Commerce into Art*, p. 58.

²²⁶ *Ibid.*, p. 55.

Со помош на техниките за масовна продукција, тој создаде серии слики, кои, примарно заради употребата на таа постапка, можат да се разликуваат една од друга [...] и затоа, тие не само што ја проблематизираат посебноста на “оригиналното” уметничко дело, туку дури и профитираат од умножувањето на оригиналот.²²⁷

Профитирањето за кое говори Хонеф, всушност, ја претставува трансформацијата на онтологијата на уметноста во XX век. По Ворхол, аурата на уметноста веќе не треба толку да се бара во оригиналноста, автентичноста и неповторливоста на уметничкото дело, туку токму во предодреденоста делото да биде умножувано. Што ќе рече Бенјамин, со огромна доза на антиципативност: “Репродуцираното уметничко дело во сè поголема мера станува репродукција на уметничко дело кое и самото е наменето за репродуцирање.”²²⁸ Заради сето тоа, Ворхол можеме да го сметаме за предвесник на ерата во која суштината, онтологијата, ауратичноста на уметноста сè повеќе се доведува во контекст со можноста таа да биде умножувана.

Што се однесува, пак, до филмот, ситуацијата е јасна. – Филмот, уште од самите свои почетоци и во својата онтолошка суштина, е копија. Технологијата на неговата продукција оневозможува постоење оригинален примерок на еден филм. А дури и кога филмскиот оригинал би постоел, тој по ништо не би се разликувал (најмалку по својата ауратичност) од останатите негови копии, кои се дистрибуираат во кино салите. Затоа, за да се говори за евентуалното губење на аурата во филмската уметност, треба да се имаат предвид некои други фактори. За да дојде до нив, Бенјамин филмот го споредува со театарската уметност, поточно со актерската игра:

Театарскиот актер дефинитивно го презентира уметничкото дело на публиката со себе самиот, со својата личност; наспроти тоа, уметничкото дело на филмскиот актер се пренесува преку апаратура. [...] Специфичноста на снимањето во филмско студио се состои во тоа што публиката е заменета од

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ Walter Benjamin, “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, str. 123.

апаратура. [...] Апаратурата, која играта на филмскиот актер ја пренесува на публиката, не е обврзана истата таа игра да ја почитува како тоталитет.²²⁹

Фрагментирањето на тоталитетот на актерската игра во филмот се случува токму заради тоа што карактеристиките на филмско-продукциската апаратура ја определуваат онтологијата на филмот. Методиката на филмската продукција го диктира темпото и агендата на снимањето на актерската игра, а не приказната, како што е случај во театарот. А штом изложувањето на наративната линеарност (или тоталитетот на актерската игра) се суспендира за сметка на продукциската агенда, тоа значи дека токму технологијата на филмската продукција е заснована на премисата тој да биде репродуциран.²³⁰ Филмот, заедно со апаратурата која него го продуцира, е незамислив без таа премиса. А бидејќи технологијата ја презема главната улога на посредник помеѓу актерот и публиката, евентуалната ауратичност на филмот треба да се разгледува имајќи го предвид токму тој однос на нештата:

Бидејќи не ја презентира сам својата игра на публиката, филмскиот актер ја губи можноста која ја има театарскиот актер – својата игра да ја прилагодува на публиката за време на претставата. Апаратурата, на тој начин, доаѓа во положба на оценувач, врз кој не влијае никаков личен контакт со актерот. Публиката се соживува со актерот на тој начин што се соживува со апаратот.²³¹

Бидејќи филмското дело е *par excellence* репродукција на уметничко дело кое и самото е наменето за репродуцирање, тогаш аурата, во класичната, Бенјаминовска смисла на зборот, не може ни да се бара во филмот, зашто

²²⁹ *Ibid.*, str. 129-130.

²³⁰ Во случајот на музиката, нештата стојат на слични основи, и покрај тоа што постоењето на музиката не зависи од технологијата на нејзината репродуктивност, како што е тоа случај со филмот. Меѓутоа, нема да погрешиме доколку констатираме дека современата индустрија и технологија на музичка продукција има поинакви визии за нејзината иднина. Земајќи го урнекот од филмската индустрија, таа е заснована на премисата музиката да биде постојано снимана и репродуцирана. Така, широко прифатеното искористување на можностите музиката да биде забележувана на носач на звук, значи дека нејзината онтологија сè повеќе се свртува кон и зависи од техничките капацитети на музичкото студио.

²³¹ Walter Benjamin, “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, str. 129.

аурата која се наоѓа околу актерот мора да отпадне, а истовремено и аурата околу играниот лик. [...] На филмот му е многу помалку грижа актерот пред публиката да игра некој друг, отколку актерот да се игра себе самиот пред апаратурата.²³²

Затоа, доколку воопшто може да се говори за аура (или за магичност) во филмот, тогаш таа треба да се бара во апаратурата, а не во актерот кој игра пред публика, како што е тоа случај во театарската уметност. Заради сето тоа, ауратичноста на филмот е во технологијата на неговата продукција.

Заради сето тоа, рецепцијата на уметноста во ерата на нејзината механичка репродукција се дестабилизира, бидејќи репродуцираното дело ја загрозува чистотата на естетската перцепција. Згора на тоа, губењето на аурата на уметничкото дело подразбира и дестабилизација на онтологијата на уметничкото дело, во класичната смисла на зборот. А за да имаме каква било естетика, онтологијата треба да се рестабелизира.

4.6 Дигитална реконституција на онтологијата на уметничкото дело низ интерактивноста

Кога се соочуваме со механичка репродукција на едно уметничко дело, ние го имаме знаењето, а истовремено и утехата дека оригиналот, сепак, некаде постои. Знаеме дека неговата репродукција е бледа копија, ама утехата ја наоѓаме во фактот дека неговата онтолошка заснованост е несоборлива, токму заради постоењето на копијата. Всушност, самото постоење на копијата му дава на далечниот оригинал дополнителна естетичка легитимација, зашто само квалитетното вреди да се копира; останатото неизбежно тоне во забрав.

Меѓутоа, кога уметничкото дело денес се соочува со негова дигитална репродукција, тогаш аурата, ниту може, ниту треба да се бара, според класичната смисла на зборот. Впрочем, кога Лев Манович расправа за

²³² *Ibid.*, str. 130.

разликите помеѓу аналогните и дигиталните медиуми, тој забележува дека, “за разлика од аналогните медиуми, кај кои секоја понатамошна копија губи на квалитет, дигитално кодираните информации можат да се умножуваат до бескрај, без деградација.”²³³ Тоа води кон заклучокот на професорот Небојша Вилиќ дека “вистинска репликабилност е возможна токму и исклучиво со дигиталниот запис, особено имајќи го предвид фактот дека самиот дигитален медиум е и осмислен да биде репликабилен во вистинската смисла на зборот.”²³⁴ Кога се соочуваме со таква посредуваност, односно кога уметничкото дело најчесто се создава токму за да биде дигитално репродуцирано, нештата бараат поинаков естетички визир. Оригинаалното уметничко дело одеднаш станува ирелевантен феномен во дигитално посредуваните уметности. Во тој контекст, американскиот уметник и теоретичар на уметностите на новите медиуми, Даглас Дејвис (Douglas Davis), вели:

Уметничкото дело во ерата на дигиталната репродукција е физички и формално камелеонско. Денес не постои јасна концептуална дистинкција помеѓу оригиналот и репродукцијата во речиси секој медиум заснован во филмот, електрониката или телекомуникациите. Што се однесува до убавите уметности, дистинкцијата е поткопана, доколку веќе не е конечно срушена. Фикциите на “оригиналот” и “копијата” се толку испреплетени една со друга, што е невозможно да се одреди каде почнува едната, а каде завршува другата.²³⁵

Имено, кога се соочуваме со дигитални уметнички дела, ние не можеме да го најдеме онтолошкиот спас во утехата дека оригиналот е “таму некаде” и дека ние можеме во секое време да се повикаме на неговите просторно-временски координати, првенствено заради тоа што дури и кога оригиналот би постоел, тој по ништо не би се разликувал од која било негова дигитална копија.

²³³ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 54.

²³⁴ Небојша Вилиќ, “Дигитална реплика: разрешување на спорот помеѓу оригиналот и копијата”, во *A.D.A.: Рефлексии за уметноста во дигиталној доба*, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2006, стр. 82.

²³⁵ Douglas Davis, “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)”, in *Leonardo*, Vol. 28, No. 5, The MIT Press, Third Annual New York Digital Salon, 1995, p. 381.

Станува очигледно дека аурата на дигиталното уметничко дело, доколку таа воопшто постои, треба да се бара на поинаков начин.

Се разбира, кога така стојат работите, тогаш не може ни да се бара недестабилизирана рецепција на уметноста, според класичното сфаќање на овој поим. Затоа, новото сфаќање на поимот треба да го има предвид суштински интерактивниот карактер на медиумите²³⁶ кои ја посредуваат рецепцијата на дигиталното уметничко дело. Од друга страна, суштината на интерактивноста подразбира естетичка рецепција која е наменета да биде дестабилизирана, односно рецепција која е отворена, повеќе од кога било порано, за **досоздавање** и/или **пресоздавање** на уметничкото дело. Сето тоа значи дека “онтолошкото достоинство” на уметничкото дело ќе треба да се бара, имајќи ја предвид и новата смисла на зборот “аура”, која тоа неизбежно ќе ја добие.

Дејвис го навестува тоа ново значење кое аурата треба да го добие, кога забележува дека

еластичната аура се прошири далеку над границите на Бенјаминовото пророштво, во богатата сфера на самата репродукција. Во таа сфера, [...] оригиналноста и традиционалната вистина (симболизирани со неукрасениот фотографски “факт”) се подобруваат; тие не се изневеруваат.²³⁷

Тој ја легитимира оваа констатација со проникливиот заклучок дека

Валтер Бенјамин прецизно ги увиде логичките импликации на механичката репродукција, но ги игнорираше нелогичките. Тој погрешно во претпоставката дека светот ќе ѝ се покори на логиката, дека бескрајната репродукција на една

²³⁶ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 55: “Кога говориме за компјутерски-заснованите медиуми, концептот на интерактивноста претставува тафтологија. Модерните ЧКИ се, по дефиниција, интерактивни. [...] Модерните ЧКИ му овозможуваат на корисникот да го контролира компјутерот во реално време, преку манипулација на информациите кои се прикажуваат на екранот. Штом еден објект е претставен преку компјутер, тој автоматски станува интерактивен.”

²³⁷ Douglas Davis, “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction”, p. 381.

слика или фотографија ќе го ослаби она кое тој го нарече “аура” на оригиналот.²³⁸

Затоа, елаборирањето на последиците од грешката на Бенјамин (кои резултираат со т.н. “интерактивна аура” на дигиталното уметничко дело) станува наша следна преокупација. А преокупацијата со “интерактивната аура” мора да го има предвид новиот **медиолошки амбиент** во кој уметничкото дело денес се наоѓа. Имајќи го тоа во вид, Лев Манович забележува дека просторот во кој современата, дигитална уметност е принудена да навигира е просторот на **базите на податоци**. – “Во компјутерското доба, базата на податоци станува центар на креативниот процес.”²³⁹ Со други зборови, “дигиталниот уметник” веќе не мора да создава, според модернистичката смисла на зборот, ниту, пак, е нужно ограничен од наративната структура на раскажувачките уметности, туку тој најчесто аранжира, уредува, комбинира, компилира од постоечките информации/податоци (или “список на теми”, што ќе рече Манович) кои слободно циркулираат во современиот свет на мрежната поврзаност:

Како културна форма, базата на податоци го претставува светот како список на теми, но не прифаќа да го среди тој список. Наспроти тоа, приказната испишува причинско-последична траекторија на навидум несредени појави (настани). Така, базата на податоци и приказната стануваат природни непријатели.²⁴⁰

Од базата на податоци, се разбира, може да се конструира линеарна, причинско-последична приказна, или, пак, кохерентно, завршено ликовно дело, меѓутоа, таа можност не ги исцрпува креативните потенцијали на базата на податоци. Напротив, барањето линеарност, кохерентност и заокруженост претставуваат само рецидиви од авторското сфаќање на уметничкото дело. Од друга страна, уметностите поврзани со базите на податоци целат кон поинакво разбирање на авторството, дури и кога во

²³⁸ *Ibid.*, p. 384.

²³⁹ Лев Манович, “Базата на податоци како жанр на новите медиуми”, во Небојша Вилиќ (ур.), *Уметноста на Интернет и помеѓу интерактивноста, иразноста и де-авторизацијата*, Сорос центар за современи уметности, Скопје, 1999, стр. 134.

²⁴⁰ *Ibid.*, стр. 133.

некое конкретно уметничко дело ги прифаќаат базичните класични принципи на авторството. Со други зборови, примарната цел и дејност на уметникот денес станува овозможување соодветен пристап (медијаторство) на заинтересираната публика до базите на податоци:

Општо земено, создавањето дело во новите медиуми може да биде сфатено како креирање интерфејс за базата на податоци. Просто речено, интерфејс-от едноставно овозможува пристап до основната база на податоци. На пример, базата на податоци со слики може да биде претставена како страница со минијатурни слики.²⁴¹

Разликата помеѓу интерфејсот на новите медиуми и посредничката врска на старите медиуми е во тоа што во уметностите пред појавата на новите медиуми, “нивото на интерфејсот не постоеше” (делото и интерфејсот беа едно), додека “во новите медиуми, содржината на делото и интерфејс-от се разделија. Со тоа се овозможи да се создадат различни интерфејс-и за еден ист материјал.”²⁴² Сето тоа, пак, води кон нагласениот заклучок на Манович: “Објективо̄т на новӣте медиуми се состои од еден или повеќе интерфејс-и до базата на податоци за мултимедиумскиот материјал. Ако се конструира само еден интерфејс, резултатот ќе биде сличен на традиционалното уметничко дело.”²⁴³ Се разбира, кога ќе се каже “еден ист материјал” тоа значи дека публиката е соочена со постојани преаранжирања и преисчитувања на непрегледниот материјал од базите на податоци, а не дека на увид има постојано исти дела или приказни, “завиткани” во различно руво.

Полскиот теоретичар на медиумите и уметностите, Ришард Клушчински (Ryszard Kluszczyński), исто така, ја нагласува исклучителната важност на интерфејсот за комуникацијата со дигитално посредуваното уметничко дело:

Инвентивноста и креативноста во обликувањето на интерфејсот станаа исклучително важни елементи на креативните стратегии. [...] Ако интеракцијата

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*, стр. 134.

²⁴³ *Ibid.*

меѓу примачот и артефактот е креативниот услов за уметничкото дело, формата на интерфејсот, како нешто што го кодефинира интерактивниот тек, тогаш станува фундаментално прашање. [...] Вредноста на интерфејсот не лежи во поддржувањето на традиционално сфатените вредности, туку повеќе во поттикнувањето на богатите, сложени можности за комуницирање меѓу примачот (интеракторот) и артефактот...²⁴⁴

Според тоа, изразената комуникативна функција која интерфејсот ја има во стварноста на дигитално посредуваното уметничко дело – функција која во преддигиталните уметности беше во тесната сфера на естетичката рецепција и/или херменевтика – станува и негов онтолошки атрибут. Затоа, токму во медијацијата/комуникацијата која интерфејсот ја овозможува треба да ја бараме основата за реконституција на онтологијата на уметничкото дело, кога тоа се соочува со постојани трансформации во базите на податоци.

Сето тоа значи дека публиката веќе не мора нужно да се држи до линеарниот тек на приказните, ниту, пак, до кохерентноста на ненаративните уметности, туку може, по желба, да ја искористи **инхерентната интерактивност** на новите медиуми (зашто, да потсетиме, таа го користи истиот компјутерски омнимедиум/панмедиум како и уметниците) и да талка низ асоцијативните патишта кои дигиталното уметничко дело во себе ги содржи.

Новите медиуми се интерактивни. За разлика од старите медиуми, кај кои редоследот на презентацијата е фиксен, корисникот сега може да комуницира со медиумскиот објект. Во процесот на интеракција, корисникот може да одбере кои елементи ќе ги проследува или кои патишта ќе следи, со што создава уникатно дело. На тој начин, корисникот станува коавтор на делото.²⁴⁵

²⁴⁴ Ришард Клушчински, “Расточено или скриено?: за положбата на интерактивниот уметник”, во Небојша Вилиќ (ур.), *Уметноста на Интернет помеѓу интерактивноста, иразноста и де-авторизацијата*, Сорос центар за современи уметности, Скопје, 1999, стр. 107. Треба да се напомене дека кога Клушчински говори за артефакт, тој мисли на “резултат на креативната интеракција на гледачот со производот на уметникот”, кој е “спротивставен на уметничкото дело”. *Ibid.*, стр. 109.

²⁴⁵ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 55.

Заради тоа, уметникот веќе не е медијатор помеѓу својата инспирација и завршеното дело, туку помеѓу **незавршеното дело и публиката** која делото треба да го внесе во **бесконечниот циклус на довршување**. А бидејќи во светот на базите на податоци, во обестелеснетиот свет на компјутерската вмреженост, барањето оригинално дело претставува апсурден предизвик, публиката може делото постојано да го довршува и таа, на тој начин, станува рамноправен автор на делото. Што ќе рече Дејвис, во неговиот есеј со Бејјаминовски инспириран наслов “Уметничкото дело во ерата на дигитална репродукција” (“The Work of Art in the Age of Digital Reproduction”),

Дигитализацијата ја преместува аурата во индивидуализираната копија. Уметникот и публиката настапуваат заедно. Мртвата реплика и живиот, автентичен оригинал се сплотуваат, како љубовници испреплетени во заемна екстаза. [...] Сликите, звуците и зборовите се примаат, деконструираат, реаранжираат и одново се враќаат во првобитна состојба, секогаш кога ќе бидат видени, чуени и забележани.²⁴⁶

Поинаку кажано, публиката го **доавторизира** и/или **преавторизира** делото кое, во својата **нова онтолошка суштина**, никогаш не ни било наменето, а честопати ниту замислено да биде завршено.

Заклучокот е неизбежен. – Дигитално посредуваната уметност веќе не се заснова толку на објект, колку што се гради со **посредништво** помеѓу публиката и постојаните реконструкции на базите на податоци. Оттаму, клучен аспект на дигиталната уметност станува рецепцијата, поточно **комуникацијата со уметноста**. Всушност, токму во комуникацијата со неа треба да се бара реконституирањето на онтологијата на дигиталното уметничко дело. Имено, токму заради тоа што дигиталната уметност можеме да ја сметаме за своевиден интерфејс помеѓу публиката и машината, аурата (онтологичноста) на дигиталната уметност треба да се бара во меѓусебната (интерактивна) врска помеѓу архитектите на виртуелната стварност на базите на податоци и консументите кои пристапуваат во неа. Затоа Дејвис (со право) вели дека “аурата живее **тука** – не во предметот по себе, туку во

²⁴⁶ Douglas Davis, “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction”, p. 381.

оригиналноста на моментот кога гледаме, слушаме, читаме, повторуваме, преработуваме.”²⁴⁷ (Само што, не е сосем во право кога претходно вели дека аурата денес е еластична. Попрецизно би било да се каже дека е **флуидна**, зашто иако поимот на еластичноста подразбира состојба на растегнување, тој, исто така, значи и неизбежно отпуштање/попуштање, по престанокот/елиминацијата на силата на притисокот. Од друга страна, флуидноста на аурата на дигитално посредуваното уметничко дело посоодветно го опишува новиот ред на нештата, зашто алудира на трансформативноста со која уметничкото дело неизбежно се соочува при интеракцијата со публиката.)

Следствено, пристапот на публиката кон уметничкото дело веќе не е со просторно-временски јаз развоен од уметниците, како кај “преддигиталните” уметности, туку сè повеќе се одвива во **реално време**.²⁴⁸ Затоа, кога базата на податоци се наметнува како универзална естетичка координанта, тогаш доаѓаме до констатацијата која веќе ја навестивме. – Сингуларноста на авторството е загубена, можеби во неповрат. Заедно со неа, загубена е и класичната онтологија на уметничкото дело. На нивно место доаѓа **плуралното авторство**, во кое треба да се бара новата естетичка онтологија на **интерактивната ауратичност** во реално време.

Во продолжение ќе се осврнеме на некои естетички последици од инхерентната интерактивност на дигиталната уметност.

4.7 На патот кон естетиката на ремиксот

На едно место, во својата значајна студија/есеј/критика на структурализмот, “Структурата, знакот и играта во дискурсот на

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 386. (Акцентот е мој – В. Н.)

²⁴⁸ Дигиталната уметност не може да има класични просторно-временски координати, како “вообичаената”, физички детерминирана уметност, зашто природата на интерактивноста неповратно ги релативизира просторот и времето.

хуманистичките науки” (“Structure, signifier et jouer dans le discours des sciences humaines”), Жак Дерида (Jacques Derrida) вели:

Постојат две интерпретации на интерпретацијата на структурата, на знакот, на слободната игра. Едната се стреми кон дешифрирање, сонува да протолкува една вистина или еден извор што е слободен од слободната игра и од правилата на знакот, и кој живее како бегалец со потребата од интерпретација. Другата, која не е веќе свртена кон изворот, ја фали слободната игра и настојува да премине од другата страна на човекот и хуманизмот, а името на човекот е името на она суштество кое низ историјата на метафизиката или на онтологијата сонувало за едно целосно присуство, сигурен темел, извор и крај на играта.²⁴⁹

Нема да погрешиме доколку констатираме дека повеќето дада и пост-дада уметности (намерно или не) ја сквернават семантичката “светост” на оригиналното уметничко дело. Поаѓајќи од легитимната премиса дека ниту еден уметник и ниту едно уметничко дело во себе не го кријат вистинското Значење, кое само чека да биде откриено од “обичните смртници”, дадаистите (и сите останати кои го прифатија нивниот повик) тргнаа да се пресметаат со заблудата дека естетичката семантика се занимава со цврсто фиксирано Значење.²⁵⁰ Според дадаистичките дискурси и практики, не постои нешто подалеку од вистината кога зборуваме за уметноста. Затоа, дадаистите слободно си поигруваат со “Значењето” на елитните уметнички дела²⁵¹, но и

²⁴⁹ Жак Дерида, “Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки”, во Иван Цепароски (ур.), *Естетика на играта*, Култура, Скопје, 2003, стр. 230.

²⁵⁰ Во најрадикалните дада манифести, инсистирањето врз релативизацијата на значењето на уметноста оди дотаму, што резултира со посакувана аболуција на значењето (и покрај практичната невозможност на таквата желба)! Имено, во својот “Дада манифест” од 1918 година, романско-францускиот авангарден поет и перформанс уметник, Тристан Цара (Tristan Tzara), на едно место нагласено изјавува: “Дада не значи ништо!” (Tristan Tzara, “Dada Manifesto”, 23rd March 1918, in http://www.391.org/manifestos/19180323tristantzara_dadamanifesto.htm.)

²⁵¹ Се мисли на познатата графичка интервенција на Марсел Дипан, кога нацртал мустаќи врз една репродукција на портрет на Мона Лиза.

со она на уметноста воопшто²⁵², сметајќи дека семантичката ортодоксност на уметничкото дело е мит, кој треба што поскоро да замине во заборав, зашто таквиот светоглед нема ништо заедничко со изразено **игровниот** карактер на уметноста. Кратко кажано, слободната интерпретација на уметноста, слободната игра која се поврзува со неа, не можат да имаат универзална дешифрирачка матрица, која треба да го обелодени “сигурниот темел” на значењето и на “присуството”, што би рекол Дерида.

Дада движењето, се разбира, укажува на една вистина која важи за сите уметности, од кој било просторно-временски континуум: значењето на едно уметничко дело го определува и го докомплетира публиката (со секое конкретно толкување); тоа никогаш не е содржано во самото дело. Уметничкиот критичар и хроничар на уметноста во XX век, Мајкл Раш (Michael Rush) јасно забележува дека во флуксус перформансите, на пример,

Публиката станува активен учесник (или коавтор), а не само пасивен набљудувач. Флуксус настаните станаа совршени отелотворувања на Дишановото мото дека гледачот го довршува уметничкото дело. Навистина, во флуксус настапите, гледачот не само што го довршува, туку тој/таа проактивно станува уметничко дело, преку неговото/нејзиното директно учество во настанот.²⁵³

Милитантноста, пак, со која дадаистите тргнаа во потенцирањето на партиципативноста, арбитраноста и трансформативноста на естетичката рецепција потекнува од крутоста на културниот и историско-уметничкиот естаблишмент од времето.

Според тоа, темелната постапка на дадаистите и флуксус уметниците е онаа која неколку децении подоцна ќе ја развие Дерида во филозофски дискурс. Имено, според Дерида, значењето на едно нешто – без оглед дали говориме за уметност или за некоја друга (креативна) дејност во која е

²⁵² “Фонтаната” на Дишан, пак, се разбира, нема пародирачки афинитети кон конкретно уметничко дело, колку што има намера да си поигра со убавината, пристојноста и сериозноста на уметничкото дело, воопшто.

²⁵³ Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London, 1999, p. 25.

вклучена игровноста – е секогаш **дефицитарно** и тоа има постојана потреба од дополнување на својата **семантичка празнина**.

Би можело да се рече [...] дека овој механизам на слободна игра која е овозможена од недостигот, од отсуството на центар или на извор, е механизмот на дополнувањето. Не може да се определи центарот, знакот што го дополнува, кој се случува во негово отсуство, зашто овој знак се јавува дополнително како *додашок*, како *дойолнување*. Механизмот на значењето придонесува за нешто чиј резултат е фактот дека секогаш има нешто повеќе, но ова дополнување е менливо, бидејќи тоа заменува, го надополнува недостигот од страна на означеното. [...] Прекумерноста на она што означува, неговиот дополнителен карактер, значи, е резултат на конечноста, т.е. резултат на една празнотија што треба да биде пополнета.²⁵⁴

Нескротливата игра со значењата која изобилува во модерните, пост-дада уметности ја потенцираме за да ја воспоставиме дистингвирачката разлика помеѓу нив, од една страна, и дигитално посредуваните уметности, од друга. Имено, доколку модерните уметности ги толкуваме низ семиолошкиот дискурс на Дерида, ќе заклучиме дека голем дел од нив инсистираат на **деконструкција** на значењата. Главните атрибути на модерната уметност упатуваат на тоа дека, повеќе од кога било претходно, значењето на едно уметничко дело е во дешифрирачкиот апарат на оној кој стапува во контакт со него. Затоа, значенската “празнотија” на модерната уметност²⁵⁵

²⁵⁴ Жак Дерида, “Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки”, стр. 228. Величањето на отворената естетичка семантика (слободната интерпретација во уметноста) го поткрепува и Дејвис, кога го вели следново:

Доколку склопот тенденции, во разни пригоди опишани како “постструктурализам”, “постмодернизам”, “поставангарда” и “апропријација” (заедно со редица други пост-сликарски тенденции со префикс “нео”) имаат една обединувачка нишка, тоа е противречната моќ на уникатната интерпретација или реинтерпретација. Кога значењето го деконструирам, тоа го правам во рамки на еден субјективен контекст кој е неизбежно уникатен, независно колку тој бил суреден или предодреден. (Douglas Davis, “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction”, p. 384.)

²⁵⁵ Тука, пред сè, се алудира на апстрактното сликарство на Казимир Маљевиќ (Казимир Северинович Малевич), Василиј Кандински (Васи́лий Васи́льевич Канди́нский), Пит Мондријан

претставува **повик за довршување**, зашто таа празнотија е наменета, за разлика од предмодерните уметности, да биде дополнувана со значење од страна на публиката.

Иако во интерактивните уметности на дигиталната ера таквата семантичка деконструкција сè уште претставува базичен онтолошки фактор на естетичка легитимација, сепак, таа треба јасно да се разграничи од **виртуелизацијата** на значењата, која е на сила во интерактивните уметности:

Уметничкото дело тука [во хипермедиумската фаза на уметноста] престанува да постои како семантички и станува виртуелен објект. [...] Интерфејсот, артефактот и уметничкото дело тука не се поврзани врз основа на упатувањата на естетското вреднување, туку благодарение на системот на комуникациски односи што ги активира примачот-интеракторот.²⁵⁶

Со други (Деридаовски) зборови, во ерата на дигиталноста уметничкото дело се здобива со своевидна **семантичка експанзија/експлозија**.²⁵⁷ Празнотијата на знакот – која Дерида ја нагласува како исклучително битна за игровноста – во интерактивноста не само што е признаена и широкоградо прифатена; таа е искористена како никогаш порано. Знакот не само што е отворен за бескрајни толкувања (дополнувања); не само што тој е идеализиран како **постојана** “празнотија што треба да биде пополнета”; тој е изложен на **структурни промени во реално време**, според афинитетите/желбите на уметничкиот консумент:

(Pieter Cornelis “Piet” Mondriaan), на минималистичката музика на Џон Кејџ (John Cage), на индустриската музика на германскиот состав **Einstürzende Neubauten**, раното творештво на словенечкиот состав **Laibach**...

²⁵⁶ Ришард Клушчински, “Расточено или скриено?: за положбата на интерактивниот уметник”, стр. 107.

²⁵⁷ Или, што ќе рече кибер-феминистката Дона Харавеј, во еден друг контекст:

Киборшката политика претставува борба за јазикот и борба против совршената комуникација, против единствената шифра која совршено го преведува сето значење. [...] Тоа е причината зошто киборшката политика инсистира на бучавата и се застапува за загадување... (Donna Haraway, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, p. 176)

Интерактивноста станала внатрешен принцип на уметничката комуникација, а гледачот – ако сака да добие конечно дело – мора да почне стратегија на игра/комуникација што ќе резултира со обликување на објектот на неговата перцепција.²⁵⁸

Или, доколку сакаме да бидеме поконкретни и прецизни:

“Интерактивноста” се појави како најинклузивен термин за опишување на уметноста во ерата на дигиталноста. Уметниците содејствуваат со машини (комплексна интеракција со еден “автоматизиран, но интеллигентен” објект) за да предизвикуваат дополнителна интеракција со гледачите кои, или ја прибираат уметноста со сопствени машини, или манипулираат со неа партиципирајќи преку претходно програмирани рутини, кои, пак, можат да варираат во зависност од командите или од простите движења на гледачот.²⁵⁹

Според тоа, Клушчински и Рап (или гласовите на интерактивните уметности) и Дерида (или гласот на деконструктивистичките дада и пост-дада уметности), во основа, имаат слични стојалишта. Всушност, она што се случува во уметностите кои се засновани на интерактивност, претставува доведување на Деридаовската семантичка деконструкција до нејзините евентуални граници (доколку воопшто дозволиме заградување на еден поим кој со сета сила се противставува на концептот на затворањето). Заради тоа, Дерида можеме да го сметаме за предвесник на интерактивната уметност, зашто на едно место тој го вели следново:

Слободната игра е секогаш игра меѓу отсуството и присуството, но, ако се сака таа да се сфати екстремно, тогаш таа треба да се создаде пред алтернативата на присуството и отсуството: битието треба да се сфаќа како присуство или отсуство што тргнува од можноста на играта, а не обратно.²⁶⁰

Ете го магловитиот, суптилен премин од деконструкција кон виртуелизација!
– Доколку естетската игровност сакаме да ја сфатиме екстремно, тогаш,

²⁵⁸ Ришард Клушчински, “Расточено или скриено?: за положбата на интерактивниот уметник”, стр. 109.

²⁵⁹ Michael Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, p. 171.

²⁶⁰ Жак Дерида, “Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки”, стр. 229-230.

според Дерида, треба да ја ослободиме од какви било значенски предусловувања (“пред алтернативата на присуството и отсуството”). Со други зборови, разликата помеѓу деконструкција и виртуелизација се сведува на тоа **како ќе се разбира знакот**. – Дали ќе се сфаќа како празнина отворена за постојани дополнувана, или како можност за бесконечни семантички реструктурирања? Во интерактивните уметности, Деридаовското толкување на знакот доаѓа до своето исходипште, зашто сега уметничкото дело не е веќе фиксно (ниту семантички, ниту структурно, ниту формално), туку тоа, пред сè, претставува **интерактивен контекст**:

Уметникот/авторот веќе не е креатор на смислата на уметничкото дело, зашто сега делото го создава примачот при процесот на интеракција. Задачата на уметникот се состои во градењето артефакт – контекст во кој примачот ја гради темата на своето доживување и неговото значење. Така примачот веќе не е само толкувач на однапред подготвената смисла што чека да биде сфатена, ниту, пак, агент што гледа завршено дело. Структурата на (естетското) доживување зависи од самиот примач.²⁶¹

Според тоа, треба конечно да заклучиме (заедно со Клушчински) дека онтологијата на дигитално посредуваната уметност нема ништо заедничко со онтологијата на логичката ортодоксност на Бенјаминовата меланхолија по загубата на аурата на уметничкото дело во ерата на неговата механичка репродуктивност:

Сето тоа се причини поради кои мора да го смениме онтолошкиот ред на елементи на овој модел на комуникација; она што е прво создадено – од уметникот – е контекстот, а не уметничкото дело во традиционална смисла. Таквото уметничко дело е, всушност, создадено од примачот/интеракторот во контекстот понуден од уметникот. [...] Контекстот сфатен на таков начин е единствената порака на уметникот во комуникацискиот процес карактеристичен за интерактивната уметност.²⁶²

Или, што ќе рече професорот Вилиќ:

²⁶¹ Ришард Клушчински, “Расточено или скриено?: за положбата на интерактивниот уметник”, стр. 109.

²⁶² *Ibid.*, стр. 111-112.

уметникот ги поставува опциите, а на корисникот се остава како ќе ги оствари. Со тоа корисникот не е повеќе реципиент кој еднонасочно ги прима и толкува кодовите и пораките на уметникот, туку тој е нужниот друг пол кој го овозможува интерактивниот процес на остварувањето на делото.²⁶³

Со други зборови, кога на местото на уметничкото дело добиваме контекст-за-уметничко дело или потенцијално уметничко дело, се соочуваме со радикален пресврт, не само во однос кон модерната уметност, туку и во однос кон уметноста воопшто. Според сè што беше изложено досега, јасно е дека акцентот во интерактивните уметности се става врз **комуникацијата** со делото. Само што таа комуникација веќе не е заснована само на толкување, интерпретација, деконструкција на значењето на уметничкото дело, туку многу повеќе на **директно креативно трансформирање** на истото. Уметничкото дело станува основа за пресоздавање, реконструирање, реконтекстуализирање, преформулирање, преоформување... Имајќи го сето тоа предвид, уметничкото дело во ерата на својата дигитална репродукција неизбежно станува предмет на интерес на **естетиката на ремиксот**.

4.8 Естетиката на ремиксот како дигитална естетика

Дискурсот за ремиксот е дискурс за играта. Интерактивноста подразбира содејство – тоа е повеќе од очигледно. Меѓутоа, според сè што беше елаборирано досега, содејството може да биде (и е) естетички амбивалентно, доколку во равенката не биде внесена **игровноста**. Факторот игра, повеќе од кој било друг, може да ни помогне во едно вистинско постулирање на ремиксот како преломна точка, која интерактивноста ќе ја легитимира како феномен достоин за естетичка елаборација. Во спротивно, доколку игровноста не ја внесеме во иследувањето, интерактивноста не само што останува празна од атрибути и бива изедначена со просто механичко

²⁶³ Небојша Вилиќ, “Дигиталниот уметник како гениј”, во *A.D.A.: Рефлексии за уметноста во дигиталноста доба*, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2006, стр. 56.

содејство, туку таа станува и естетички рамнодушна како и секој друг феномен, па дури (ако сакате) и идеолошки амбивалентна. Затоа, интерактивноста – како и секој друг феномен во ерата на дигиталноста, кој произлезе од медиумско-технолошките иновации – нема да поседува естетички означувачи, доколку тие не се препознаат и не се определат како такви. **Ремикс-играта**, како што ќе проследиме, тоа го прави поуспешно од кој било друг заеднички именител на интерактивноста и уметноста.

Наједноставната дефиниција на ремиксот може да се најде на почетокот на документарниот филм *Cé e ремикс (Everything is a Remix: 2010-2011)*, на Кирби Фергусон (Kirby Ferguson): “да се комбинираат или монтираат постоечки материјали за да се создаде нешто ново”. Дефиницијата е коректна, зашто, во случајов, номинално-етимолошкиот пристап кон поимот е сосем доволен. Впрочем, буквалниот превод на англискиот збор “re-mix”, што значи **повторно мешање**, соодветно ја зафаќа суштината на поимот. Според тоа, во естетички контекст, ремиксот ќе претставува повторно промешување на составните делови кои сочинуваат едно уметничко дело (притоа може да се додаде и нешто ново, но и не мора).²⁶⁴

Според тоа, иако секоја манипулација со постоечко дело/артефакт (со што, до одредена мера, се подразбира и интерпретацијата и толкувањето)

²⁶⁴ Тука треба да се спомне дека мексиканскиот теоретичар на уметностите и медиумите во современата култура, Едуардо Навас (Eduardo Navas), прави поделба на три основни видови ремикс. Според него, постои продолжен (extended), селективен (selective) и рефлексивен (reflexive) ремикс. Продолжениот ремикс се карактеризира, како што упатува и самото име, со просто продолжување (екстензија) на делото. Таквиот ремикс е најчесто забележителен во музиката (DJ културата), каде честопати се прават продолжени ремикси на композиции, наменети за клупски настапи. Селективен ремикс на едно дело подразбира додавање и/или одземање одредени делови од оригиналното дело. Тоа значи дека реконтекстуализирачкиот интервенционизам во селективниот ремикс е понагласен отколку кај продолжениот. Рефлексивниот ремикс дополнително ја продолжува и алегоризира естетиката на ремиксувањето, при што ремиксот пројавува тенденци да ја трансцендира автентичноста на оригиналот. Рефлексивниот ремикс наметнува сопствена автономија над оригиналното авторско дело, и покрај тоа што е во голема мера заснован на него. (Види: Eduardo Navas, “The Three Basic Forms Of Remix: a Point of Entry”, retrieved from <http://remixtheory.net/?p=174>, 2007.)

може да се смета за ремикс, сепак, модерните основи на уметничките ремикс постапки треба да се бараат во јамајканската реге (reggae) музика од крајот на 60-тите и почетокот на 70-тите години на XX век. За тоа сведочат еминентните британски историчари и истражувачи на реге музиката, Стив Бароу (Steve Barrow) и Питер Далтон (Peter Dalton):

техниката на ремиксот првпат се појави во Јамајка, уште во 1967 година, првично во потрага по озвучувачка (sound-system) ексклузивност, но набргу почна да се експлоатира како економски и креативен начин за повторна употреба на веќе снимени ритми.²⁶⁵

Во тоа време, продуцентите и инженерите на звук, како Ради Редфорд (Ruddy Redford), King Tubby и Lee “Scratch” Perry почнаа да продуцираат инструментални верзии на вокални реге песни, кои се покажаа како многу поприфатливи за публиката, отколку оригиналните верзии на песните. Таквите, таканаречени даб (dub) верзии, или само верзии (versions), се карактеризираа со целосно (или речиси целосно) елиминирање на вокалите и со нагласување на музиката на инструменталната изведба, честопати збогатена со дополнителни ефекти и други аудитивни третмани.²⁶⁶ (Тие продуцентски техники најчесто се карактеризираат со потенцирање на длабочината на ниските тонови во песните, со додавање одекнувачки ефекти на високите тонови, со намерно одложување/доцнење на ритмот во конечниот микс, со понагласено повторување на главните инструментални мотиви итн.) Таа постапка со текот на годините станала толку популарна, што “зборот ‘даб’ сега се користи низ целиот свет на денс музиката за да се опише ремикс.”²⁶⁷ Според тоа, даб музиката е една од првите музички форми (ако не и првата) која не се темели на создавање оригинална, авторска музика, туку на **преаранжирање, рекомбинирање, ремиксување** постоечка авторска музика. Дабот претставува **манипулирана копија** на музичко

²⁶⁵ Steve Barrow & Peter Dalton, *The Rough Guide to Reggae* (3rd Edition: Expanded and Completely Revised), Rough Guides Ltd., London, 2004, p. 215.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

уметничко дело, никогаш не и авторско дело, per se. (Впрочем, најголемите и најпрочуените даб музичари биле, или музички продуценти, или инженери на звук; многу ретко некој од нив бил композитор.)

Интересни се околностите заради кои токму ремиксуваната даб музика станала популарна и прочуена, најпрво во Јамајка, а потоа и низ целиот свет. Во документарниот филм *Даб ехо (Dub Echoes: 2008)*, Стив Бероу забележува дека јачината на длабоките ниски тонови во даб музиката – јачина која не била толку нагласена во вокалните реге песни – била толку ентузијастички прифатена од тогашната/тамошната публика, бидејќи таа дејствувала како еликсир за тешките животни услови во тогашна Јамајка. Имено, длабоките бас линии во даб музиката биле толку продорни (толку многу, што честопати не можеле да се регистрираат со уво), што се чувствувале со телото.²⁶⁸ Како што сведочат голем број интервјуирани даб/реге музичари во филмот, телата се “полнат” со радост (животот се исполнува со “смисла”) кога се изложени на продорните ниски тонови на даб музиката. Според тоа, колку и да се чувствува празен, човек под дејство на даб музиката може, барем за кратко време, да се “исполни”. Имајќи го тоа предвид, американскиот историчар на реге музиката, Дејвид Кетс (David Katz), забележува дека даб верзиите на реге песните станале толку популарни меѓу јамајканската публика, што на седуминчните грамофонски сингл плочи, покрај вокалната песна, се печателе дури две даб верзии. На првата страна од синглот најчесто имало даб верзија со исто или слично времетраење како и оригиналната вокална песна, додека на другата страна имало продолжена даб верзија, која честопати можела да трае и до 15 минути.

Друга сродна определба на ремиксот треба да се бара во хип хоп музиката од средината на 70-тите до почетокот на 80-тите години на XX век. Хип хоп музиката, слично како и дабот, се појави како резултат на ремикс

²⁶⁸ Покрај увото, коските се вториот дел од човечкото тело кој е најсензитивен на звук, особено на ниски тонови. Спореди со: National Science Foundation, “Hearing Through Your Bones”, retrieved from <http://www.usnews.com/science/articles/2009/05/15/hearing-through-your-bones>, 15th May 2009.

постапките, но овој пат изведувани во живо, со помош на два грамофона поврзани со аудио миксета. Повторно, слично како и во случајот со даб музиката, хип хоп ремиксот се заснова на манипулација со постоечка музика, а не со компонирање нова. Тројцата најпрочуени DJ-и од тоа време – Kool DJ Herc, Grandmaster Flash и Afrika Bambaataa (повторно се работи за музичари кои не биле композитори) – мануелно ги изолирале и подредувале инструменталните делови од соул, фанк, џез и рокенрол песните кои ги презентирале на журките. На тој начин – спојувајќи ги последователно само деловите од песните во кои немало вокална изведба и додавајќи дополнителни звучни ефекти со скречување на грамофонските плочи – тие, всушност, ја оформувале инструменталната основа на музиката која подоцна ќе почне да се нарекува “хип хоп”.²⁶⁹ Според тоа, и кај хип хопот, ремиксот се состои во манипулација со готови композиции: сукцесивно подредување на нивните инструментални делови и изолирање на искршените ритми од песните, кои DJ-ите се обидуваат што е можно повеќе да ги нагласат (да ги направат погласни).

Одговорот на прашањето зошто DJ-ите во тоа време ги изолирале и подредувале само инструменталните делови од презентирани песни и зошто се обидуваат дополнително да ги нагласат е од исклучителна важност за нашата тема. Тој треба да се бара во сведоштвата на британските музички проследувачи Ден и Тим Ирвин (Dan & Tim Irwin), кои детално се занимавале со тој феномен:

Откако [Kool DJ Herc] забележал дека публиката, всушност, најмногу се забавувала во моментите кога се слушале инструменталните делови од соул и

²⁶⁹ Детална анализа на преминот на грамофонот од апарат за механичка репродукција на музика од носачи на звук, во средство за креативна експресија на музичарите (DJ-ите); елаборација на естетичките и културолошките импликации од колажизмот и рециклирањето во музиката; како и иследување на факторите и условите кои довеле до појава на хип хоп музичката форма, може да се најде во мојот магистерски труд: Вангел Ноневски, *Грамофони како музички инструменти: од механичка репродукција кон креативна експресија* (наслов прилагоден за публикација). Види, исто така: Вангел Ноневски, *Музички бриколаж*, стр. 23-50.

фанк песните, тој почнал истите да ги издолжува, манипулирајќи со две копии од иста [грамофонска] плоча.²⁷⁰

Според ова сведоштво и слично како во случајот со даб музиката, хип хоп DJ-ите кои миксувале музика во живо само реагираше на сигналите кои ги испраќала публиката. Вистински креативни субјекти на ремиксот биле крајните консументи на музиката. DJ-ите и даб продуцентите само забележувале што публиката сака и како таа сака тоа да звучи, за потоа да ѝ удоволуваат. Тоа значи дека тие не биле вистинските претставници на новата интерактивна музика, туку само **медијатори на интерактивноста** помеѓу музиката и публиката. Публиката, со своите реакции, праќала пораки во која насока и како треба музиката да се интерпретира, преработува, реструктурира, толкува... кратко кажано, како да се **ремиксува**. DJ-ите и даб продуцентите само го примале сигналот и соодветно реагираше.

Според тоа, ремиксот, на самиот свој зачеток и во својата суштина, претставува интеракција помеѓу публиката (плуралното авторство) и уметничкото дело (даб и хип хоп музиката). Затоа, може да се констатира дека естетиката на ремиксот решително го отфрла митот за повластеното сингуларно авторство, според кое постои јасна дистинкција помеѓу творецот (активниот уметник) и публиката (пасивниот консумент). Штом публиката во практиката и естетиката на ремиксот станува активен чинител на уметничкото дело, тогаш концептот на завршеноста на уметничкото дело станува дефинитивно надминат.²⁷¹ Кога Шон Кабит говори за уметностите кои произлегуваат од дијаспорските култури како за номадски уметности без

²⁷⁰ Ден и Тим Ирвин, “Историја на искршениот ритам”, во *Форум (двонеделен маѓазин)*, Скопје, број 73, 8.–21. декември 2000, стр. 67-68.

²⁷¹ Повторно треба да се нагласи дека завршеноста на уметничкото дело, сфатена како несоодветен концепт за духот на уметноста, беше сериозно развиена со херменевтичката естетика на Гадамер и со естетиката на комуникациската отвореност на Еко. А бидејќи естетиката на ремиксот би била незасновлива во услови кога завршеноста сè уште би била незаобиколив фактор, тогаш концептите на слободно толкување на отвореното уметничко дело несомнено претставуваат предвесници на естетиката на ремиксот.

фиксен просторно-временски континуум, тој, всушност, алудира на естетиката на ремиксот:

Дијаспорските култури пораките ги третираат како што треба: како односи. Ритмите може да потекнуваат од Јамајка, повторно да бидат составени во Сенегал, да доживеат промени во Њујорк, да се пронајдат нови модификации во Лондон, да добијат поинаков аранжман во Куба или во Бразил итн. [...] Клучното во дијаспорските кругови е тоа што не постои затворање на циклусот, бидејќи многу помалку се нагласува интегритетот на пораките. Наместо тоа, акцентот се става на еден импровизациски бриколаж, украсен од надоаѓачките звуци, пред тие повторно да бидат испратени на нивните патувања.²⁷²

Логиката е јасна! – Штом интегритетот на пораките (уметничкото дело) се прогласува за небитен и безмалу се дисквалификува, тогаш не може да постои затворање на циклусот на нивните **рециклирачки трансформации**. Заради сето тоа, да се говори за завршен или конечен ремикс е nonsense, бидејќи потенцијалните трансформации на едно дело се отаде контролата на неговите првични творци. Со воведувањето на **плуралниот ремикс автор** во равенката на уметноста, естетиката на ремиксот се втемелува на убедувањето дека просторно-временски крај на манипулативниот круг со уметничкото дело не може да постои. Впрочем, освртот кон пионерските даб и хип хоп ремикси беше даден, меѓу другото, за да се потенцира дека **партиципативната демократичност** на интеракцијата помеѓу публиката и уметничкото дело (музиката) не можела да биде попречена дури ни пред 40-тина години. Апсурдно би било да мислиме дека денес тоа треба да претставува некаков проблем, со оглед на широката достапност на новите медиуми.

Од овие кратки осврти врз концептите и практиките на даб и хип хоп ремиксот забележуваме дека слободната интеракција со музиката (уметничкото дело) е во сржта на естетиката на ремиксот. Сепак, погрешно би било тврдењето дека практиката на ремиксот постои со зачнувањето на дабот и хип хопот. Концептот на ремиксот постои пред појавата на тие

²⁷² Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 146.

музички форми: во секоја уметност која отворено го прифаќа светогледот според кој уметноста е само кога е интерактивна. Според тоа, естетиката на ремиксот можеме да ја лоцираме уште во палимпсестните ремикси на дада инсталациите, колажите, интервенциите, перформансите...

Повторно го спомнуваме дада движењето за да укажеме на една несомнена вистина кога говориме за естетиката на ремиксот. Дада уметноста покажа дека е потребна репродукција на сликата на Мона Лиза, за отпосле да можат да ѝ се нацртаат мустаќи. Со други зборови, за да можеме да говориме за ремикс, уметноста треба да биде на **располагање**. Потребно е да постои можноста за апропријација на уметничкото дело, за потоа тоа да може да се реконтекстуализира, изврти, ремиксува.

Се разбира, апропријацијата (и сè што следува од неа) е невозможна без постоењето на копијата. Онтологијата на копијата, како што погоре констатиравме, е во основата на онтологијата на дигитално посредуваното уметничко дело. Новите медиуми во ерата на дигиталноста се засновани на овој принцип, според кој слободниот проток на информациите ја детерминира основата на современата култура. Информатичката логика, во тој поглед, е јасна и недвосмислена: информациите **се**, за да бидат на **располагање**.

Денес, со “ослободувањето” на медиумите од традиционалното физичко складирање – хартија, филм, камен, стакло, магнетна лента – елементите на печатениот збор се мешаат и филмскиот интерфејс, кој порано беше поврзан со филмот, станува, исто така, “ослободен”. Дигиталниот дизајнер може слободно да миксува текстуален материјал со виртуелен филм, текстуални содржини со видео материјали, омилени текстови со омилени агли на гледање. Бидејќи веќе не се вградени во конкретни текстови и филмови, тие организациски стратегии сега слободно пловат во нашата култура, достапни за употреба во нови контексти.²⁷³

За разлика од логиката на системот на културна хиерархизација, според кој “светот може да биде сведен на еден логички и хиерархиски поредок, во кој

²⁷³ Lev Manovich, *The Language of New Media*, p. 73.

секој објект има посебно и дефинирано место”, моделот на новите медиуми поаѓа од претпоставката дека “секој објект ја има истата важност како и секој друг и дека сè е, или може да биде, поврзано со што било друго.”²⁷⁴ Кога поаѓаме од такви премиси, пред нас се отвора многу поширок дијапазон на можности, не само во поглед на уметноста. Меѓутоа, тоа, пред сè, значи дека уметноста сфатена како **информација-на-располагање** е дадена во самата природа на новите медиуми, во кои таа не може да биде претставена поинаку, освен како копија наменета за понатамошно копирање и реконтекстуализирање.²⁷⁵

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁷⁵ Една од најжешките дебати кои се водат последниве десетина години се однесува на проблемот на регулација на располагањето со уметноста и со културните производи, пошироко. (Се работи за очигледен оксиморон, зашто упатува на регулирање на нешто што, по својата природа, не може да биде регулирано.) Имено, монополизацијата на авторските права – зад која стои културната индустрија – подразбира и се спроведува со криминализирање на секаков вид цитирање на културните производи (преработка, реконтекстуализација, ремикс на Мики Маус, да речеме). Сево ова се случува во ера во која новите медиуми, парадоксално, се конструирани за експоненцијално либерализирање и демократизирање на комуникацијата со уметноста и со културните производи. Регулацијата/контролата врз културните производи во Западниот свет отиде дотаму, што во полибералните кругови сè почесто се поставува прашањето: “Кој, по ѓаволите, ја поседува културата: монополот или сите ние?” Иако секоја култура живее надоврзувајќи се (преисчитување, реконтекстуализација, ремикс) на своето минато, сепак, идеологијата/моќта на авторските права (која, се разбира, не е кај авторите, туку во рацете на културната индустрија) се заканува да ја парализира виталноста на културата, доколку продолжи да полага право исклучиво на пазарните интереси во културната комуникација. Сепак, слично како и во случајот со појавата на видео рекордерот – кога филмската индустрија се алармираше, заради стравот од маргинализирање или пропаѓање на филмската продукција со пиратските копии на филмовите – искуството вели дека културната индустрија е таа која обично се прилагодува на новите медиумски услови, не обратно. Повеќе за правните аспекти на овој проблем, види: Lawrence Lessig, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury, London, 2008, pp. 1-114; Tom Chance, “Remix Culture: Issues Surrounding Re-use in Creative Commons Licenses”, in *Free Software Magazine*, retrieved from http://www.freesoftwaremagazine.com/articles/focus-music_and_remixing#, 2005; и документарниот

Според тоа, само кога е на располагање, уметноста може да влезе во постојан рециклирачки дијалог, зашто само кога е во еден таков однос, може воопшто да се говори за дигитално посредувана уметност. Даглас Дејвис го има токму тоа на ум, кога вели:

Остварувањата на некои од режисерите-пионери, како Сига Вертов, можат да бидат примени, деконструирани или реаранжирани, а потоа архивирани; подоцна, доколку посакаме, оригиналната верзија може да биде презентирана во првичната состојба.²⁷⁶

Со други зборови, денес секој може, ако сака, да ѝ нацрта мустаќи (или нешто друго) на дигиталната репродукција на Мона Лиза, а притоа оригиналната слика да си остане негибната во музејот Лувр. Или, пак, доколку го следиме контекстот што го поставува Дејвис, денес може да се гледа прочуениот нем филм на Сига Вертов, *Човекој со филмска камера*, со музичка подлога компонирана од **The Cinematic Orchestra**, Biosphere, Мајкл Најман (Michael Nyman) или од редица други современи музички состави и композитори. А може да се гледа и во неговата оригинална верзија. Меѓутоа, она што Дејвис сака да потенцира е од посуштествена природа.

Мултимедијалниот уметник Пол Д. Милер (Paul D. Miller), кој најчесто твори под псевдонимот DJ Spooky, се чини најубаво ја има илустрирано поентата која Дејвис сака да ја нагласи. Неговото “преисчитување” на контроверзниот нем филм *Раѓањето на една нација* (*The Birth of a Nation*: 1915), на Дејвид Грифит (David W. Griffith) од 1915 година, ја зафаќа во сржта естетиката на современиот ремикс. *Преродба на една нација* (*Rebirth of a Nation*: 2007) е насловот на ремикс-филмот на Милер од 2009 година и тој претставува своевидно “прегледување” или ре-визија на оригиналниот филм на Грифит. Она што Милер има направено е аплицирање на ремикс техниките од даб и хип хоп идиомот, во јазикот на филмот. – Воведувајќи спорадична документаристичка нарација за времетраењето на филмот, нова

филм: *Укради го овој филм* (*Steal This Film*: 2007). За општо-цивилизациските и креативните аспекти, види го документарниот филм: *Рип! Ремикс манифест* (*Rip! A Remix Manifesto*: 2009).

²⁷⁶ Douglas Davis, “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction”, p. 384.

музичка заднина и графички интервенции во сцените, Милер го деконструира и си поигрува со оригиналниот филм. А бидејќи е заснован на очигледна расистичка премиса²⁷⁷, *Раѓањето на една нација* по ремикс третманот на Милер, добива консеквентно разобличување и раскринкување на своите стигматизирачки тенденции кон Афро-Американците во САД. Всушност, *Преродба на една нација* претставува радикално извртување или преобратување на оригиналниот филм, како во поглед на формата (времетраењето на филмот е редуцирано, додадена е нова филмска музика, а графичките интервенции во боја коментираат и нагласуваат одредени аспекти во сцените, за сметка на други), така и во поглед на идејата и содржината на филмот (документаристичката нарација дава соодветно толкување и поправање на сите историски непрецизности и малверзации). Повторно, сето тоа е направено со интервенции врз постоечко дело (кое, потоа, доколку сакаме, можеме да го гледаме во неговата оригинална верзија). Според тоа, трансформацијата на филмот *Раѓањето на една нација* во ремикс-филмот *Преродба на една нација* претставува идеален пример за потенцирање на реконтекстуализирачките, доавторизирачки потенцијали на апропријативната ремиксувачка интерактивност на уметноста, кога таа е на располагање (филмот *Раѓањето на една нација* е во јавниот сектор и тој не подлежи на авторски права).

Забележуваме дека потенцијалната интерактивност на дигитално посредуваниот ремикс – зародена и застапувана со отвореноста која ја нуди паролата “секој може да нацрта мустаќи на Мона Лиза” – излегува од простата **интервенција** (во ерата на механичка репродукција) и влегува во

²⁷⁷ Вториот дел на филмот на Грифит, кој се занимава со Ерата на реконструкцијата во САД (1865 – 1877 година), ги прикажува Афро-Американците како насилници, кои по Американската граѓанска војна (1861 – 1865 година) ги злоупотребуваат своите новостекнати права и ги малтретираат белците. Озлогласениот Кју Клуks Клан (Ku Klux Klan), пак, е портретиран како ослободувачко движење на обесправените бели Американци, а нивните расистички анти-црнечки кампањи се легитимирани како одбранбени акции за заштита од црните-насилници.

широката област на **трансформативност** (во ерата на дигитална репродукција). Имено, за разлика од т.н. **палимпсест ремикс**, кој можеме да го лоцираме во дада и пост-дада уметностите, и за разлика од продолжениот и селективниот ремикс, кој е забележлив во даб и хип хоп ремиксите од 60-тите и 70-тите години на XX век, она со што денес се соочуваме е т.н. **трансформативен ремикс**. Таквиот ремикс може слободно да си игра (како фигуративно, така и буквално) со интегритетот на делото, зашто, како што веќе констатиравме, денес “многу помалку се нагласува интегритетот на пораките”.²⁷⁸ А кога претпоставената кохерентност на пораките/уметничките дела може слободно да се фрагментира во човек-компјутер интерфејсот дисплејот на плуралниот дигитален корисник, тогаш не можеме да ги антиципираме потенцијалните трансформации и реконфигурации на делото.

Дури во една таква ситуација – кога слободната игра на ремиксот се ослободува од фиксираноста/зависноста од еден цврст центар/извор; кога делото стапува во потенцијално бесконечниот циклус на реконтекстуализации – може да се насети естетичката релевантност на ремикс-играта...

²⁷⁸ Sean Cubitt, *Digital Aesthetics*, p. 146.

Заклучок:

Ремикс – плурална естетичка киборжност

Како што повеќепати нагласивме, ерата на дигиталноста се диференцира по тоа што во неа уметничкото дело **никогаш** не е завршено, првенствено заради тоа што делото – посредувано од медиуми кои се засновани на лесна употребливост, партиципативност и отвореност (open-endedness) и кои овозможуваат бесконечна дигитална репродукција и дистрибуција – **никогаш** не е ни наменето да биде (еднаш засекогаш) завршено и како такво понудено на јавноста. Меѓутоа, дури и кога е замислено како завршено, делото влегува во една естетичка сфера во која завршеноста претставува рецидив од минатото. Со други зборови, тоа стапува во свет во кој замислената априорност на завршеноста и ортодоксноста на заокруженоста биваат континуирано девалвирани и анулирани од **апостериорноста на интеракцијата**. Како што веќе повеќепати забележавме, денес потенцијално секој корисник (рецепиент) може да интервенира во секое дело (дури и кога делото не е наменето да биде формално дополнувано), само доколку делото е вмрежено.

Затоа, концептот на завршеност постои, само кога тврдоглаво се верува во Бенјаминовскиот мит за недопирливата аура. Меѓутоа, дигиталната интерактивност го надмина (барем засега) девалвираниот централизиран концепт на уметничкото дело, според кој комуникацијата со уметноста е детерминирана со контемплациите и медитациите околу аурата. Се разбира, дури и таквата комуникација, како што проследивме, не мора да биде (и не е) пасивна, туку најчесто вклучува партиципативност, што води кон заклучокот дека секоја уметност своето докомплетирање го добива со неповторливиот процес на нејзино активно доживување. Впрочем, инсистирањето на Дерида врз семантичкото дополнување во слободната игра алудира токму на тоа. – Ние не сме прости набљудувачи и регистратори на архитектониката,

законитостите и структурите кои владеат во светот (светогледот на Леви-Строс), туку сме активни учесници во нивното трансформирање: дури да го забележиме, светот веќе се изменил/сме го измениле. Затоа, иако алудира на слободната игра во модерните уметности, Дерида, сепак, можеме да го сметаме за полноправен предвесник на интерактивната уметност – зашто неговото инсистирање на празниот знак кој има потреба од постојано дополнување е секогаш “пред алтернативата на присуството и отсуството”²⁷⁹, што ќе рече, пред можноста да се определат рамките на нешто што не трпи рамки: слободната игра. Се разбира, дополнувањето на празниот знак е од суштествена важност и за модерната уметност, но Дерида инсистира слободната игра да се сфаќа екстремно: “битието треба да се сфаќа како присуство или отсуство што тргнува од можноста на играта, а не обратно”.²⁸⁰ А кога се тргнува од можноста на играта, тоа значи дека акцентот во процесот решително се става врз апостериорноста на толкувањето и дополнувањето (во широката, интерактивна смисла на зборот), а не врз семантичката априорност на уметничкото дело; тоа подразбира вера и надеж во проширувањето на интерактивните потенцијали кои ги поставија модерните уметности.

Затоа, консеквентното, радикално сфаќање на слободната игра го претставува, всушност, дигиталниот интерактивен расчекор, кој се состои во убедувањето дека аурата во дигиталните репродукции не претставува фиксна категорија. Напротив, аурата е **варијабла**, флуид кој може да се менува во зависност од рецепцијата, интерпретацијата, реконтекстуализацијата, **ремиксот**. Според тоа, фрагментираната аура не е загубена; таа е во рацете на консументот, плуралниот автор.

Следствено, дистинкцијата автор-публика, низ естетиката на ремиксот, се чини, доаѓа до својата разрешница, барем за сега. Бидејќи одговорот делумно веќе го навестивме кога говоревме за преминот од сингуларно кон

²⁷⁹ Жак Дерида, “Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки”, стр. 230.

²⁸⁰ *Ibid.*

плурално авторство низ интерактивноста, сè што сега ни останува е да ги извлечеме крајните последици.

Клушчински забележува дека во интерактивните уметности маневарскиот простор на уметникот е толку стеснет, што единственото што нему му преостанува (во поглед на “создавање” уметничко дело) е **нудењето контекст**.²⁸¹ Професот Вилиќ, пак, ги извлекува логичните последици од таквата контекстуална функција на дигиталниот уметник, кога вели дека “без корисникот делото не постои”, зашто во дигиталните интерактивни уметности “доаѓа до губење на присуството на уметникот”, од чие што создавање “останува само неговото авторство на иницијалното”.²⁸² Значи, вистинската дореализација, авторизација на уметничкото дело доаѓа отпосле, низ процесите на довршување на контекстот од страна на вмрежената публика.

Меѓутоа, и уметникот влегува во класата “публика”! И тој спаѓа во мноштвото љубители на уметност кои можат да довршуваат/ремиксуваат свои или туѓи контексти. Според тоа, не се работи за тоа дека авторството не постои; попрво станува збор за губење на неговата сингуларност во **плуралноста** на креативниот процес. Затоа, веќе не постои јасна дистинкција уметник-консумент; тој дуализам имплодира во својата обединета плуралност. Имајќи го тоа предвид, пред нас се отвора дилемата: на која страна на дихотомијата автор-публика ќе натежне интерактивното плурално авторство? – Или се автори сите кои активно партиципираат во довршувањето на контекстот на уметничкото дело, или, пак, тие спаѓаат во активно-партиципативна публика. Ваквиот оксиморонски однос во дихотомијата упатува кон единствената констатација која може да се насети: дихотомијата автор-публика во ерата на дигиталноста е **неодржлива**. Она за

²⁸¹ Ришард Клушчински, “Расточено или скриено?: за положбата на интерактивниот уметник”, стр. 109-112.

²⁸² Небојша Вилиќ, “За уметникот во дигиталните интерактивни уметности”, во *A.D.A.: Рефлексии за уметноста во дигиталној доба*, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2006, стр. 89.

што можеме да говориме се нијанси на авторство и/или партиципативност, кои ремиксот ги овозможува, но не и за авторство и партиципативност, per se. Се разбира, заради методолошки причини, сè уште може да се говори за автори и публика, меѓутоа, вистината на терен (сè повеќе ќе) упатува кон една состојба во која интерактивноста (ќе) претставува форум за **плурална игра со уметноста**.

“Ќе си поиграам, ќе ја извртам и ќе направам да биде моја!” Кога даб пионерите раскажуваат за појавата на даб ремиксот, тие упатуваат на една универзална состојба која интимизирачката апропријација на уметноста ја нуди кога се прави ремикс. – Тие како да ни велат (парафразирам): “Ми се допаѓа едно дело, ама сега (преку интерактивноста на новите медиуми) можам да си поиграам со него и да направам да ми се допаѓа уште повеќе!” Според тоа, штом уметноста е на располагање (бидејќи е посредувана со медиуми кои се наменети информациите да бидат достапни), штом таа подлежи на слободна апропријација (бидејќи нејзиниот интегритет е фрагментиран), тогаш можностите за **плурална ремикс интимизација** со уметноста експоненцијално (ќе) растат.

А ако има нешто што би можело да се констатира најнакрај, тоа би било следново. – Средствата со кои се создава уметноста веќе не влегуваат само под кожа на “контекст-мајсторите” (уметниците). Тие несомнено стапуваат во ист однос и со публиката, и таа, на тој начин, се интимизира со/пенетрира во уметноста исто колку и оној кој ја создава, зашто суштинска разлика меѓу нив не постои. Сите ние можеме да си играме со уметноста, зашто сите сме потенцијални киборзи!

РЕФЕРЕНЦИ

Библиографија (кирилични изданија):

- Андерсон, Бенедикт – *Замислени заедници: размислувања за пошкклошо и ширењето на национализмот* (ревидирано издание), превод од англиски Ема Маркоска-Милчин, Култура, Скопје, 1998.
- Баумгартен, Александер Готлиб – *Философски медиации за некои аспекти на поешкото дело*, превод од латински и белешки Весна Димовска-Јањатова, Магор, Скопје, 2004.
- Бест, Стивен и Даглас Келнер – *Посимодерна теорија: критички иследувања*, превод од англиски Драган Јакимовски, Култура, Скопје, 1996.
- Бодријар, Жан – *Симулакруми и симулација*, превод од француски Деспина Ангеловска, Магор, Скопје, 2001.
- Болц, Норберт – “Корисничка илузија на светот”, превод Роберт Алаџозовски и Никола Гелевски, во *Маргина: за различности и инмиграции*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 211-217.
- Буџевац, Дејан – “Постхумната гробница на Данило Киш“, во *Глобус* (неделен весник), број 132, Скопје, 27 октомври 2009, стр. 54-8.
- Вилиќ, Небојша – *Anamorphosis: живошни предмети во уметноста на 20. век*, Horizons Unlimited Ltd., Скопје, 1998.
- Вилиќ, Небојша – “Дигиталниот уметник како гениј” (1996), во *A.D.A.: Рефлексии за уметноста во дигиталното доба*, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2006, стр. 53-56.
- Вилиќ, Небојша – “За уметникот во дигиталните интерактивни уметности” (1997), во *A.D.A.: Рефлексии за уметноста во дигиталното доба*, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2006, стр. 85-89.

- Вилиќ, Небојша – “Дигитална реплика: разрешување на спорот помеѓу оригиналот и копијата” (2000), во *A.D.A.: Рефлексии за уметноста во дигиталној доба*, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2006, стр. 79-83.
- Вирилио, Пол – *Сајберсвајт, епистемологија на најлошото* (разговор со Филип Пети), превод од француски Павлина Качураноска, EIN SOF - ALEF, Скопје, 2003.
- Вук-Павловиќ, Павао – *Творештво и музејската естетика: Принципиите на Естетичката лабораторија* (подготвил Кирил Темков), Скопје, Метафорум, 1993.
- Гадамер, Ханс-Георг – “Естетика и херменевтика”, во Катица Кулавакова (ур.), *Херменевтика и естетика*, превод од англиски Јасминка Марковска, Култура, Скопје, 2003, стр. 29-37.
- Граси, Ернесто - *Теорија о лепом у антици*, Српска књижевна заедница, Београд, 1974.
- Дејвис, Ерик – “Дизајнирање на искуството”, превод Роберт Алаџовски и Никола Гелевски, во *Маргина: за различности и индиграции*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 203-210.
- Дерида, Жак – “Структурата, знакот и играта во дискурсот на хуманистичките науки”, превод од француски Јадранка Чупиќ, кај Иван Џепароски (ур.), *Естетика на играта*, Култура, Скопје, 2003, стр. 217-231.
- Дик, Филип К. – “Интервју”, во *Малцински извештај*, Темплум, Скопје, 2005, стр. 83-7.
- Дик, Филип К. – *Малцински извештај*, превод од англиски Владимир Јанковски, Темплум, Скопје, 2005.
- Дик, Филип К. – “За стварноста”, превод од англиски Бојан Ивановиќ, во *Маргина: за различности и индиграции*, година XII, број 70, Темплум, Скопје, 2005, стр. 7.
- Ѓошевски, Мирко – *Основи на теоријата на познанието*, Аз-Буки, Скопје, 2009.

- Жижек, Славој – “Од виртуелната реалност кон виртуелизацијата на реалноста”, во Иван Џепароски (ур.), *Аспекти на друштво: зборник по културологија*, превод од англиски Љубица Арсовска, Евро-Балкан Пресс и Менора, Скопје, 2007, стр. 115-122.
- Ирвин, Ден и Тим – “Историја на искршениот ритам”, превод од англиски Вангел Ноневски, во *Форум (двонеделен маџазин)*, Скопје, број 73, 8.–21. декември 2000, стр. 67-71.
- Јанковски, Владимир – “Белешка за авторот”, поговор кон Филип К. Дик, *Малцински извештај*, Темплум, Скопје, 2005, стр. 89-94.
- Јовковски, Кристофер – “Духот во машината”, во *Арти Рејублика: Месечен маџазин за култура и уметност на живеењето*, број 5, Арти Факти, Скопје, февруари 2006, стр. 94-95.
- Кандински, Василиј – *За духовното во уметноста*, превод од француски Владимир Величковски, Култура, Скопје, 1995.
- Клер, Жан – “Одговорноста на уметникот: авангардите помеѓу насилството и разумот”, превод Пандалф Вулкански, во *Маргина: списание за ширење на децентралистичка култура*, година VIII, број 51/52, Темплум, Скопје, 2001, стр. 15-48.
- Клупчински, Ришард – “Расточено или скриено?: за положбата на интерактивниот уметник”, во Небојша Вилиќ (ур.), *Уметноста на Интернет помеѓу интерактивноста, празноста и де-авторизацијата*, Сорос центар за современи уметности, Скопје, 1999, стр. 103-114.
- Колева, Елена – “Ион или за ентузијазмот и божествената манија”, предговор кон Платон, “Ион”, во *Дијалози*, Култура, Скопје, 1994, стр. 151-174.
- Ландсберг, Алисон – “Протетско сеќавање: *Total Recall* и *Blade Runner*”, превод од англиски Марко Петрушевски, во *Маргина: за различности и интеграции*, година X, број 61, Темплум, Скопје, 2003, стр. 82-96.
- Ласн, Кајл – “Истерувачи на реклами” (интервју со Грант Росенберг за списанието *Gadfly*), превод Владимир Јанковски, во *Маргина: за различности и интеграции*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 246-250.

- Леви-Строс, Клод – *Митологики*, (Том I: Живото и печеното), превод од француски Елизабета Трпковска, Табернакул, Скопје, 2005.
- Лем, Станислав – *Соларис*, превод од полски Григори Поповски, Детска радост, Скопје, 1989.
- Лешниковски, Ладислав – “Киборзите во популарната култура: метафори на постмодерната технокултура”, во *Културен живот: сѝисание за култура, уметносѝ и оѝишесѝвени ѝрашања*, број 4, Скопје, 2005, стр. 48-55.
- Лиотар, Жан-Франсоа – “Одговор на прашањето: што е постмодерната?”, превод од француски Ана Димишковска-Трајаноска, кај Иван Цепароски (ур.), *Есѝеѝика на иѝраѝа*, Култура, Скопје, 2003, стр. 233-246.
- Манович, Лев – “Базата на податоци како жанр на новите медиуми”, во Небојша Вилиќ (ур.), *Уметносѝа на Инѝернеѝ ѝомеѝу инѝеракѝивносѝа, ѝразносѝо и де-авѝоризацијаѝа*, Сорос центар за современи уметности, Скопје, 1999, стр. 128-136.
- Марфи, Бил – “Изменети ритми”, превод од англиски Вангел Ноневски, во *Уѝрински весник*, Скопје, 21. септември 2005, стр. 27.
- МекКерон, Кевин – “Трупови, животни, машини и кукли: сајберпанкот и телото”, превод од англиски Роберт Алаѝозовски, во *Марѝина: за различносѝи и инѝеѝрациѝи*, година X, број 61, Темплум, Скопје, 2003, стр. 97-112.
- Мичел, Вилијам Ц. – *е-ѝоѝија: “урбаниоѝ живоѝ, Цим – но не каков шѝо го знаеме”*, превод од англиски Марија Цонс, Магор, Скопје, 2004.
- Мочник, Растко – *Теорија за денешно време (Леви-Сѝрос, Мос, Диркем: ѝри класика на оѝишесѝвениѝе науки)*, превод од словенечки Елизабета Шелева и Јасна Котевска, Скопје, Магор, 1999.
- Мухиќ, Ферид – *Филозофија на иконокласѝикаѝа: неѝаѝивна уѝоѝија на XX-оѝ век*, Македонска книга, Скопје, 1983.

- Мушиќ, Ферид – “Ориентализмот во Македонија”, во *Дневник*, 18. март 2006, преземено од <http://star.dnevnik.com.mk/default.aspx?pbroj=2308&stID=25531>.
- Ноневски, Вангел – *Музички бриколаж: за елементарните на директното рециклирање во современата музика*, Магор, Скопје, 2003.
- Ноневски, Вангел – “Исток и(ли) запад?: прилог кон генеалогичката на културните соочувања”, во *Маргина: за различности и имиграции*, година XI, број 65, Темплум, Скопје, 2004, стр. 222-238.
- Ноневски, Вангел – “Миграција на музичките форми: руска интерпретација на хип хопот преку примерот на Диджеи Вадим”, во *Клуб 360*, број 36, H2O во корист на Мобимак, Скопје, јануари 2005, стр. 32-33.
- Ноневски, Вангел – “Затворен круг”, во *Утирински весник*, Скопје, 25-26 јуни 2005, стр. 27.
- Ноневски, Вангел – “Што не е в ред со уметниците?”, во *Wine Spirit* (Магазин за вино и животен стил), број 1, Ено Прес ДООЕЛ, Скопје, октомври 2009, стр. 59-60.
- Ноневски, Вангел – “Уметност на stand by!”, во *Wine Spirit* (Магазин за вино и животен стил), број 2, Ено Прес ДООЕЛ, Скопје, декември 2009, стр. 77-78.
- Ноневски, Вангел – “Убавината на исчезнувањето”, во *Wine Spirit* (Магазин за вино и животен стил), број 3, Ено Прес ДООЕЛ, Скопје, март 2010, стр. 92-93.
- Ноневски, Вангел – “Забрането чистење!”, во *Wine Spirit* (Магазин за вино и животен стил), број 4, Ено Прес ДООЕЛ, Скопје, јули 2010, стр. 84-85.
- Ноневски, Вангел – *Грамофонот како музички инструмент: од механичка репродукција кон креативна експресија*, необјавен магистерски труд.
- Остер, Гералд – “Фосфени”, превод Марјан Минов, во *Културен живот: сисание за култура, уметности и општествени прашања*, број 1-2, Скопје, 2007, стр. 66-71.
- Панзова, Виолета – *Универзалната граматика и македонскиот јазик*, Епоха, Скопје, 1996.

- Панзова, Виолета – *Наукаџа како занаетџ*, Филозофски факултет, Скопје, 2003.
- Платон – *Дијалози*, превод од старогрчки, предговори, белешки и објаснувања Елена Колева, Култура, Скопје, 1994.
- Платон – *Полиџеја*, превод од старогрчки, предговор, коментар и белешки Елена Колева, Издавачки центар Три, Скопје, 2002.
- Плент, Седи – “Иднината вирка: проткајување на жените и кибернетиката”, превод од англиски Роберт Алаѓозовски, во *Марѓина: за различносџи и инџеѓрациџ*, година X, број 61, Темплум, Скопје, 2003, стр. 113-136.
- Плент, Седи – “Информациската војна во времето на опасни супстанци (Предавање на Институтот Public Netbase Media-Space, 1998 година)”, превод од англиски Роберт Алаѓозовски и Никола Гелевски, во *Марѓина: за различносџи и инџеѓрациџ*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 183-202.
- Рејнолдс, Сајмон – “Седи Плент и пишувањето за дрогите”, превод од англиски Роберт Алаѓозовски и Никола Гелевски, во *Марѓина: за различносџи и инџеѓрациџ*, година XI, број 63, Темплум, Скопје, 2004, стр. 173-182.
- Саид, Едвард – *Ориентџализам: Зајадни концепциџи за Ориентџоџ*, превод од англиски Зоран Анчевски, Магор, Скопје, 2004.
- Саливан, Пол – “Дигиталното скречување како медиум за креативно усовршување”, превод од англиски Вангел Ноневски, во *Уџрински весник*, Скопје, 29 јуни 2005, стр. 27.
- Саркањац, Бранислав – *Македонски каџахрезис*, 359 – Мрежа за локални и субалтерни херменевтики, Скопје, 2001.
- Сигел, Роналд К. – “Халуцинациџ”, превод Марјан Минов, во *Кулџурен живоџ: сџисание за кулџура, уметџносџи и оџшџесџивени џрашања*, број 1-2, Скопје, 2007, стр. 58-65.
- Старделов, Георги – *Искушенијаџа на есџеџичкиоџ ум: XX век*, Македонска академија на науките и уметностите, Скопје, 2003.

- Тодорова, Марија – *Замислувајќи го Балканот*, превод од англиски Игор Исаковски и Петар Волнаровски, Магор, Скопје, 2001.
- Уелбек, Мишел – *Проширување на полето за борба*, превод од француски Лидија Димитриева, Или-или, Скопје, 2007.
- Хејбер, Хони Ферн – *Ошаде постмодерната политика: Лионар, Рорши, Фуко*, превод од англиски Вангел Ноневски, Институт за демократија, солидарност и цивилно општество, Скопје, 2002.
- Хјум, Дејвид – “За мерилото на вкусот”, во Иван Цепароски (ур.), *Убавина и уметност*, превод од англиски Иван Цепароски, Магор, Скопје, 2005, стр. 163-181.
- Хобсбаум, Ерик – *Нациите и национализмот во 1780 година: програма, мит, стварност*, превод од англиски Мето Јовановски, Култура, Скопје, 1993.
- Чукалковска, Јасмина – “Ghost in the Shell: киборгот во манга анимацијата”, во *Културен живот: списание за култура, уметност и општествени прашања*, број 4, Скопје, 2005, стр. 40-47.
- Цепароски, Иван – *Уметничкото дело во втората половина на XX век*, Култура, Скопје, 1998.
- Цепароски, Иван – “Играта – наша современичка од дамнини”, во Иван Цепароски (ур.), *Естетика на игра*, Култура, Скопје, 2003, стр. 7-36.
- Цигал, Сеад – “Видео играњето или предизвици на животот помеѓу реалното и виртуелното”, во *Арт Рејублика: Месечен магазин за култура и уметност на живеењето*, број 1, Арти Факти, Скопје, август 2005, стр. 94-97.
- Цигал, Сеад – “Дигитална уметност”, во *Арт Рејублика: Месечен магазин за култура и уметност на живеењето*, број 2, Арти Факти, Скопје, септември 2005, стр. 95-97.
- Цигал, Сеад – “Хакери: палавковци, кибер-демократи или нова генерација криминалци”, во *Културен живот: списание за култура, уметност и општествени прашања*, број 4, Скопје, 2005, стр. 10-25.

Џордан, Глен и Крис Ведон – *Културна политика: класа, род, раса и постмодерниот свет*, превод од англиски Драган Јакимовски, Темплум, Скопје, 1999-2000.

Библиографија (латинични изданија):

- Abraham, Dr. Samuel JK – “Biomimetics – NCRM – Nichi-In Classification”, retrieved from <http://www.ncrm.org/biomimetics.htm>, Nichi-In Centre for Regenerative Medicine, 2010.
- Adorno, Theodor V. – *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.
- Andrews, Ian – “Post-digital Aesthetics and the Return to Modernism”, retrieved from <http://ian-andrews.org/texts/postdig.html>, 2000.
- Barrow, Steve & Peter Dalton – *The Rough Guide to Reggae* (3rd Edition: Expanded and Completely Revised), Rough Guides Ltd., London, 2004.
- Barthes, Roland – “The Death of the Author”, retrieved from <http://www.deathoftheauthor.com/>, 2010.
- Beard, Chris – “The Grafical Keyboard User Interface”, retrieved from <https://mozillalabs.com/blog/2007/07/the-graphical-keyboard-user-interface/>, 2007.
- Benjamin, Walter – “Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114-149.
- Bodrijar, Žan – *Savršen zločin*, Beogradski krug, Beograd, 1998.
- Boisvert, Anne-Marie – “On Bricolage: Assembling Culture with Whatever Comes to Hand”, retrieved from <http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?is=8&file=4&tlang=0>.
- Booth, Charlotte – “Alan Kay and the Graphical User Interface”, retrieved from <http://www.lottiebooth.com/pdf/essay.pdf>.
- Bould, Mark – “Cyberpunk”, in David Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction*, Blacwell Publishing Ltd., Oxford, 2005, pp. 217-231.
- Boulware, Jack – “Crash/Ups: Gearhead Hackers Redefine The ‘Hybrid’ Car”, in *Wired*, issue 13. 07, The Conde Nast Publications, San Francisco - New York, July 2005, pp. 122-123.
- Brin, David – *The Transparent Society: Will Technology Force Us to Choose Between Privacy and Freedom?*, Basic Books, New York, 1999 (online version: http://www.perseusbooksgroup.com/basic/book_detail.jsp?isbn=0738201448).

- Britton, Dr. Dave – “Metamorphosis: a remarkable change”, retrieved from <http://australianmuseum.net.au/Metamorphosis-a-remarkable-change>, 2009.
- Bronowski, Jacob – *Porijeklo znanja i imaginacije*, Stvarnost, Zagreb, 1981.
- Budnick, Peter & Rachel Michael – “What is Cognitive Ergonomics?”, retrieved from <http://www.ergoweb.com/news/detail.cfm?id=352>, 2001.
- Chance, Tom – “Remix Culture: Issues Surrounding Re-use in Creative Commons Licenses”, in *Free Software Magazine*, retrieved from http://www.freesoftwaremagazine.com/articles/focus-music_and_remixing#, 2005.
- Chapman, Matt – “Reverse Graffiti: Street Artists Tag Walls by Scrubbing Them Clean”, in *Inhabitat: Design will Save the World Weblog*, retrieved from <http://inhabitat.com/reverse-graffiti/>, 03. 03. 2011.
- Cicconi, Sergio – “Hypertextuality”, in Sam Inkinen (ed.), *Mediapolis*, De Gruyter, Berlin & New York, 1999, pp. 21-43.
- Clynes, Manfred E. and Nathan S. Kline – “Cyborgs and Space”, retrieved from <http://www.scribd.com/doc/2962194/Cyborgs-and-Space-Clynes-Kline?autodown=pdf>, 1960.
- Cubitt, Sean – *Digital Aesthetics*, SAGE Publications, London, Thousand Oaks, New Delhi, 1998.
- Cubitt, Sean – “Good Vibrations: Time as Special Effect”, retrieved from http://digitalsouls.com/2001/Sean_Cubitt_AS.html, 2001.
- Daily Mail Reporter – “Bionic hand that uses wireless technology unveiled”, in *Mail Online* (retrieved from <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-1273258/i-Limb-Pulse-Bionic-hand-uses-wireless-technology-unveiled.html>), 6th May 2010.
- Davis, Douglas – “The Work of Art in the Age of Digital Reproduction (An Evolving Thesis: 1991-1995)”, in *Leonardo*, Vol. 28, No. 5, The MIT Press, Third Annual New York Digital Salon, 1995, pp. 381-386.
- Davis, Erik – “Speaking with the Dead: An ‘Interview’ with Philip K. Dick”, retrieved from <http://www.21cmagazine.com/#359978/Philip-K-Dick-Speaking-with-the-Dead>, 2003.

- Diamond, Sara – “Quintessence: Art History Shake & Bake”, retrieved from <http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?is=8&file=1&tlang=0>.
- Druckrey, Timothy (ed.) – *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, Aperture Foundation, Inc., New York, 1996.
- Eco, Umberto – *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.
- Eno, Brian – “The Big Here and Long Now”, retrieved from http://digitalsouls.com/2001/Brian_Eno_Big_Here.html, 2002.
- Ernst, Bruno – *The Magic Mirror of M.C. Escher*, Taschen, Koln, 2007.
- Fiell, Charlotte and Peter (ed.) – *Designing the 21st Century*, Taschen, Koln, 2005.
- Fischman, Josh – “Era bionike: Stapanje čovjeka i stroja”, u *National Geographic* (Hrvatska), broj 1, Zagreb, siječanj 2010, str. 30-49.
- Freedman, Dan – “Rave On and On...”, in *Knowledge Magazine*, Vol. 2/Issue 53, London, December 2004, pp. 38-41.
- Garner, Philippe – *Sixties Design*, Taschen, Koln, 2003.
- Garnier, Laurent & David Brun-Lambert – *Electrochoc*, ΠΑΑΤΩ, Beograd, 2004.
- Gejman, Nil – *Sendmen: Zemlja snova*, Beli put, Beograd, 2005.
- Gibson, William – *Neuromancer*, Voyager/HarperCollins Publishers, London, 1995.
- Gibson, William – “God’s Little Toys: Confessions of a Cut & Paste Artist”, in *Wired*, issue 13. 07, The Conde Nast Publications, San Francisco - New York, July 2005, pp. 118-119.
- Grlić, Danko – *Estetika 1: Povijest filozofskih problema* (Drugo izdanje), Naprijed, Zagreb, 1983.
- Grosenick, Uta (ed.) – *Art Now, Vol. 2*, Taschen, Koln, 2005.
- Haraway, Donna – “A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, in *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, pp. 149-181 (online version: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>).
- Hebdidž, Dik – *Potkultura: značenje stila*, Rad, Beograd, 1980.
- Hess, Eckard H. – “‘Imprinting’ in Animals”, in *Scientific American*, W. H. Freeman & Company, San Francisco, Vol. 198, No. 3, March 1958, pp. 81-90.

- Hewett, Thomas T., et al. – *ACM SIGCHI Curricula for Human-Computer Interaction*, Association for Computing Machinery, Inc., New York, 1996 (web version <http://old.sigchi.org/cdg/index.html>).
- Hill, Dan – “Architecture and Interaction Design, via Adaptation and Hackability”, retrieved from http://www.cityofsound.com/blog/2006/05/architecture_an.html, May 23rd 2006.
- Hoff, Erika – *Language Development* (3rd Edition), Wadsworth/Thompson Learning Inc., Belmont, USA, 2005.
- Honnef, Klaus – *Andy Warhol: Commerce into Art*, Taschen, Koln, 2005.
- Hooper, Rowan – “Ideas Stolen Right From Nature”, retrieved from <http://www.wired.com/science/discoveries/news/2004/11/65642?currentPage=all>, 2004.
- Horkheimer, Max i Theodor Adorno – *Dijalektika prosvjetiteljstva (Filozofijski fragmenti)*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1974.
- Irwin, William – “Computers, Caves and Oracles: Neo and Socrates”, in William Irwin (ed.), *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, Carus Publishing Company, Chicago, 2002, pp. 5-15.
- Jaus, Hans Robert – *Estetika recepcije*, Nolit, Beograd, 1978.
- Kane, Joshua – “The Panoptic Transition”, retrieved from <http://redseven.wordpress.com/dropping-knowledge/panopticon/>, 2003.
- Kennedy, Shawn G. – “Dr. Gerald Oster, 75, Who Found Op Art In Eye Experiments”, retrieved from <http://www.nytimes.com/1993/10/11/obituaries/dr-gerald-oster-75-who-found-op-art-in-eye-experiments.html?pagewanted=1>, October 11, 1993.
- Kozak, Gisela & Julius Wiedemann (ed.) – *Japanese Graphics Now!*, Taschen, Koln, 2006.
- Kravitz, Bennett – “The Culture of Disease and The Dis-ease of Culture: Re-mem-bering the Body in *Fight Club* and *Memento*”, retrieved from <http://pcasacas.org/SiPC/21.1/26.3/The%20Culture%20of%20Disease%20and%20The%20Dis-ease%20of%20Culture%20-%20Re-memb.pdf>, 2004.
- Ladly, Martha – “Sub-Rosa: Generate/Regenerate/Transform”, retrieved from <http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?is=8&file=0&tlang=0>.

- Lem, Stanislav – *Nepobedivi*, Prosveta, Beograd, 1989.
- Lessig, Lawrence – *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Bloomsbury, London, 2008.
- Liri, Timoti – “Na pragu kibernetičkih 90-ih” (Intervju David Sheff), u Dejan D. Marković (ur.), *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture*, ΠΛΑΤΩ, Beograd, 2003, str. 388-394.
- Lovink, Geert – “Hardware, Software, Wetware”, retrieved from <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-9606/msg00026.html>, 1996.
- Manovich, Lev – *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, 2001.
- Marković, Dejan D. (ur.), *Nije sve to bio samo rock'n'roll: antologija kontrakulture*, ΠΛΑΤΩ, Beograd, 2003.
- Marcuse, Herbert – *Eros i civilizacija: filozofsko istraživanje Freuda*, Naprijed, Zagreb, 1985.
- Markuze, Herbert – *Kultura i društvo*, BIGZ, Beograd, 1977.
- Merleau-Ponty, Maurice – *Phenomenology of Perception*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962.
- Mijušković, Slobodan (prir.) – *Kazimir Maljevič: suprematizam - bespredmetnost (tekstovi, dokumenti, tumačenja)*, Studentski izdavački centar UK SSO, Beograd, 1980.
- Miller, Paul D. – “Cumulus from America; Cartridge Music: Of Palimpsests and Parataxis or How to Make a Mix”, retrieved from <http://www.djspooky.com/articles/cumulus.php>.
- Miller, Paul D. – “Remixing the Matrix (An Interview with Erik Davis)”, retrieved from <http://www.djspooky.com/articles/erikdavis.php>.
- Miller, Paul D. – “Loops of Perception: Sampling, Memory and the Semantic Web”, retrieved from <http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?is=8&art=0&file=3&tlang=0>.
- Miller, Paul D. – “On the Records: Notes for the ‘Errata Erratum’ Duchamp Remix Project at LA MOCA”, retrieved from <http://www.djspooky.com/articles/errata.php>, 2002.

- Milošević, Nikola – *Filozofija strukturalizma*, BIGZ, Beograd, 1980.
- Mink, Janis – *Marcel Duchamp: Art as Anti-Art*, Taschen, Koln, 2004.
- Moren, Edgar – *Duh vremena: esej o masovnoj kulturi*, Kultura, Beograd, 1967.
- Muller-Prove, Matthias – “Hypertext” (2nd Chapter of *Vision and Reality of Hypertext and Graphical User Interfaces*), retrieved from http://www.mprove.de/diplom/text/2_hypertext.html, 2002.
- National Science Foundation, “Hearing Through Your Bones”, retrieved from <http://www.usnews.com/science/articles/2009/05/15/hearing-through-your-bones>, 15th May 2009.
- Navas, Eduardo – “The Latency of the Moving Image in New Media”, retrieved from <http://remixtheory.net/?p=190>, 2007.
- Navas, Eduardo – “The Three Basic Forms Of Remix: a Point of Entry”, retrieved from <http://remixtheory.net/?p=174>, 2007.
- Navas, Eduardo – “Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture (2010 Revision)”, retrieved from <http://remixtheory.net/?p=444>, 2010.
- Negropont, Nikolas – *Biti digitalan*, CLIO, Beograd, 1998.
- Piercy, Marge – *Body of Glass*, Penguin, London, 1991.
- Pinsker, Beth – “QT: King of Thieves”, in *Wired*, issue 13. 07, The Conde Nast Publications, San Francisco - New York, July 2005, pp. 120-121.
- Reynolds, Jack – “Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)”, in *Internet Encyclopedia of Philosophy*, retrieved from <http://www.iep.utm.edu/merleau/>, 2005.
- Robinson, Frank M. – *Science Fiction of the 20th Century: An Illustrated History*, Collectors Press, Portland, 2004.
- Rombes, Nicholas – “The Rebirth of the Author”, retrieved from <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=480>, 2005.
- Ross, Alex – “The Record Effect: How Technology has Transformed the Sound of Music”, in *The New Yorker*, Condé Nast Digital, retrieved from http://www.newyorker.com/archive/2005/06/06/050606crat_atlarge, June 6 2005.
- Rucker, Rudy – *Wetware*, Avon Books, New York, 1988.
- Rucker, Rudy – “What is Wetware?”, retrieved from <http://www.rudyrucker.com/blog/2007/08/25/what-is-wetware/>, 2007.

- Rush, Michael – *New Media in Late 20th-Century Art*, Thames & Hudson, London, 1999.
- Samuels, Ian – “Poetry at the Digital Divide: Remix Artworks, Neo-Orality and Digitopia Blues”, retrieved from <http://www.horizonzero.ca/textsite/remix.php?tlang=0&is=8&file=8>.
- Scaff, Julian H. – “Art and Authenticity in the Age of Digital Reproduction”, retrieved from <http://www.digitalartsinstitute.org/scaff/>.
- Sen-Žan-Polen, Kristijana – *Kontrakultura: Sjedinjene Američke Države, šezdesete godine: rađanje novih utopija*, CLIO, Beograd, 1999.
- Sicko, Dan – *Techno Rebels: The Renegades of Electronic Funk*, Billboard Books, Inc., an imprint of Watson-Guption Publications, New York, 1999.
- Spurgin, Tim – “Reader’s Guide to Foucault’s ‘What is an Author?’”, retrieved from <http://www.lawrence.edu/dept/english/courses/60A/handouts/author.html>, 1997.
- Stahl, Johannes – *Street Art*, h.f. ullmann/Tandem Verlag GmbH, 2009.
- Tatarkjevič, Vladislav – *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd.
- Toop, David – *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Serpent’s Tail, London, 2001.
- Tribe, Mark & Reena Jana – “Art in the Age of Digital Distribution”, in *New Media Art*, Taschen, Koln, 2006, pp. 6-25.
- Tzara, Tristan – “Dada Manifesto”, 23rd March 1918, retrieved from http://www.391.org/manifestos/19180323tristantzara_dadamanifesto.htm.
- Walther, Bo Kampmann – “Questioning Digital Aesthetics”, retrieved from http://www1.sdu.dk/Hum/bkw/digital-aesthetics.htm#_edn1, 2000.
- Weizmann Institute of Science – “Quantum Theory Demonstrated: Observation Affects Reality”, in *ScienceDaily*, 27th February 1998, retrieved from <http://www.sciencedaily.com/releases/1998/02/980227055013.htm>.
- Wood, Houston – “Hawaiians in Cyberspace”, in Nebojša Vilić (ed.), *State_Irwin*, 359 – Network for Local and Subaltern Hermeneutics, Skopje, 2000, pp. 41-67.
- Životić, Miladin – “Aksiologija”, u Milan Matić i Milan Podunavac (ur.), *Enciklopedija političke kulture*, Savremena administracija, Beograd, 1993, str. 1-6.

Žižek, Slavoj – “Welcome to the Desert of the Real”, retrieved from <http://web.mit.edu/cms/reconstructions/interpretations/desertreal.html>, 2001.

Филмографија и мултимедија:

- Солярис* – directed by Andrey Tarkovskiy, written by Andrey Tarkovskiy & Fridrikh Gorenshtein, produced by Viacheslav Tarasov, Mosfilm, Creative Unit of Writers & Cinema Workers & Unit Four, USSR, 1972, 167 mins.
- Человек с кино аппаратом* – written & directed by Dziga Vertov, VUFKU, USSR, 1929, 68 mins.
- A Clockwork Orange* – written, produced & directed by Stanley Kubrick, Warner Bros. Pictures & Hawk Films, United Kingdom & USA, 1971, 137 mins.
- Abre los ojos* – directed by Alejandro Amenábar, written by Alejandro Amenábar & Mateo Gil, produced by Fernando Bovaira & José Luis Cuerda, Canal+ España, Las Producciones del Escorpión S.L., Les Films Alain Sarde, Lucky Red, Sociedad General de Televisión (Sogetel), Spain, France & Italy, 1997, 117 mins.
- Akira* – directed by Katsuhiro Ohtomo, written by Katsuhiro Ohtomo & Izô Hashimoto, produced by Haruyo Kanesaku, Shunzo Kato, Yutaka Maseba, Ryohei Suzuki & Hiroe Tsukamoto, Akira Committee Company Ltd., Bandai, Kodansha, Mainichi Broadcasting System (MBS), Sumitomo Corporation, Toho Company & Tokyo Movie Shinsha (TMS), Japan, 1988, 124 mins.
- Altered States* – directed by Ken Russell, written by Sidney Aaron, produced by Howard Gottfried, Daniel Melnick & Stuart Baird, Warner Bros. Pictures, USA, 1980, 102 mins.
- Andy Warhol: A Documentary Film* – directed by Ric Burns, written by Ric Burns & James Sanders, produced by Ric Burns, Donald Rosenfeld & Daniel Wolf, High Line Productions, Steeplechase Films & Thirteen/WNET, USA, 2006, 240 mins.
- Being John Malkovich* – directed by Spike Jonze, written by Charlie Kaufman, produced by Steve Golin, Vincent Landay, Sandy Stern & Michael Stipe, Gramercy Pictures (I), Propaganda Films & Single Cell Pictures, USA, 1999, 112 mins.
- Blade Runner* – directed by Ridley Scott, written by Hampton Fancher & David Peoples, produced by Michael Deeley, Warner Bros. Pictures, The Ladd Company, Shaw Brothers, Michael Deeley Production & Ridley Scott Productions, USA, 1982, 116 mins.

- Brainstorm* – produced & directed by Douglas Trumbull, written by Philip Frank Messina & Robert Stitzel, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), AJF Productions & SLM Entertainment, USA, 1983, 106 mins.
- Buena Vista Social Club* – directed by Wim Wenders, written by Nick Gold & Wim Wenders, produced by Rosa Bosch, Ulrich Felsberg & Deepak Nayar, Road Movies Filmproduktion, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), Kintop Pictures & Arte, Germany, USA, United Kingdom, France & Cuba, 1999, 105 mins.
- Cube* – directed by Vincenzo Natali, written by André Bijelic, Graeme Manson & Vincenzo Natali, produced by Mehra Meh, Betty Orr & Colin Brunton, Cube Libre, The Feature Film Project, The Harold Greenberg Fund, Odeon Films, Ontario Film Development Corporation, Téléfilm Canada & Viacom Canada, Canada, 1997, 90 mins.
- Dark City* – directed by Alex Proyas, written by Alex Proyas, David S. Goyer & Lem Dobbs, produced by Alex Proyas & Andrew Mason, New Line Cinema & Mystery Clock Cinema, Australia & USA, 1998, 112 mins.
- “*Did You Know?*” *We are living in exponential times* – uncredited video clip, retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=IUMf7FWGdCw>, 2008, 5 mins.
- DJ Trixta 6 Deck Mix* – produced by Julian MacDonald, DJ Magazine, United Kingdom, 1996, 24 mins.
- Drug-Taking and the Arts* – directed by Storm Thorgerson, written by David Gale, produced by Jon Blair, Jon Blair Film Company, United Kingdom, 1994, 104 mins.
- Dub Echoes* – produced & directed by Bruno Natal, written by Chicodub Linhares & Bruno Natal, Videograma, Brazil, 2008, 82 mins.
- Eternal Sunshine of the Spotless Mind* – directed by Michel Gondry, written by Charlie Kaufman, produced by Anthony Bregman & Steve Golin, Focus Features, Anonymous Content & This Is That Productions, USA, 2004, 109 mins.
- Everything is a Remix* – written & remixed by Kirby Ferguson, Goodie Bag TV, USA, 2010-2011, 28 mins.

- eXistenZ* – written & directed by David Cronenberg, produced by David Cronenberg, Andras Hamori & Robert Lantos, Alliance Atlantis Communications, Canadian Television Fund, The Harold Greenberg Fund, The Movie Network (TMN), Natural Nylon Entertainment, Serendipity Point Films, Téléfilm Canada & Union Générale Cinématographique (UGC), Canada & United Kingdom, 1999, 97 mins.
- Freejack* – directed by Geoff Murphy, written by Steven Pressfield, Ronald Shusett & Dan Gilroy, produced by Stuart Oken & Ronald Shusett, Morgan Creek Productions, USA, 1992, 110 mins.
- Ghost in the Shell* – directed by Mamoru Oshii, written by Kazunori Itô & Masamune Shirow, produced by Mitsuhsa Ishikawa, Ken Iyadomi, Ken Matsumoto, Yoshimasa Mizuo & Shigeru Watanabe, Bandai Visual Company, Kodansha & Production I.G., Japan & USA, 1995, 83 mins.
- Ghost in the Shell 2: Innocence* – written & directed by Mamoru Oshii, produced by Mitsuhsa Ishikawa & Toshio Suzuki, Bandai Visual Company, DENTSU Music And Entertainment, ITNDDTD, Kodansha, Production I.G., Buena Vista Home Entertainment & Studio Ghibli, Japan, 2004, 100 mins.
- Google Earth* – <http://www.google.com/earth/index.html>.
- Impostor* – directed by Gary Fleder, written by Caroline Case, Ehren Kruger & David Twohy, produced by Gary Fleder, Marty Katz, Daniel Lupi & Gary Sinise, Dimension Films, Marty Katz Productions, Mojo Films & P.K. Pictures, USA, 2002, 95 mins.
- Inception* – written & directed by Christopher Nolan, produced by Christopher Nolan & Emma Thomas, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures & Syncopy, USA & United Kingdom, 2010, 148 mins.
- Infamy* – directed by Doug Pray, produced by Grant Cihlar & Nancy Cihlar, 1171 Production Group, USA, 2005, 91 mins.
- Inside Outside* – directed by Andreas Johnsen & Nis Boye Rasmussen, produced by Andreas Johnsen, Rosforth, Denmark, 2005, 57 mins.
- Is Alcohol Worse than Ecstasy?* – written, produced & directed by Sophie Robinson, British Broadcasting Corporation (BBC), United Kingdom, 2008, 44 mins.

It's All Gone Pete Tong – written & directed by Michael Dowse, produced by Allan Niblo & James Richardson, Vertigo Films & True West Films, United Kingdom, 2005, 90 mins.

Jackson Pollock – written, produced & directed by Valerie Shepherd, Atlas Media Corporation, A&E Television Networks & The Biography Channel, USA, 2004, 45 mins.

Jacob's Ladder – directed by Adrian Lyne, written by Bruce Joel Rubin, produced by Alan Marshall, Carolco Pictures, USA, 1990, 113 mins.

Last Action Hero – directed by John McTiernan, written by Shane Black & David Arnott, produced by John McTiernan & Steve Roth, Columbia Pictures & Oak Productions, USA, 1993, 130 mins.

Let Us Replay! (CD-ROM) – produced & directed by Coldcut, Robert Pepperell & Stuart Warren-Hill of Hex Media, Ninja Tune Records, London, 1997.

Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon – written & directed by John Maybury, produced by Chiara Menage, British Broadcasting Corporation (BBC), United Kingdom, France & Japan, 1998, 90 mins.

Lynch – directed by blackANDwhite, produced by Søren Larsen, Brynn McQuade, Jon Nguyen & Jason S., Absurda, Hideout Films & Oneblackarm Films, USA, 2007, 84 mins.

Memento – written & directed by Christopher Nolan, produced by Jennifer Todd & Suzanne Todd, Newmarket Capital Group, Team Todd, I Remember Productions & Summit Entertainment, USA, 2000, 113 mins.

Minority Report – directed by Steven Spielberg, written by Scott Frank & Jon Cohen, produced by Jan De Bont, Bonnie Curtis, Gerald R. Molen & Walter F. Parkes, Twentieth Century Fox, DreamWorks Pictures, Cruise/Wagner Productions, Blue Tulip Productions, Ronald Shusett/Gary Goldman & Amblin Entertainment, USA, 2002, 145 mins.

Moon – directed by Duncan Jones, written by Nathan Parker & Duncan Jones, produced by Stuart Fenegan & Trudie Styler, Liberty Films UK, Xingu Films, Limelight & Lunar Industries, United Kingdom, 2009, 97 mins.

Natural Born Killers – directed by Oliver Stone, written by David Veloz, Richard Rutowski & Oliver Stone, produced by Jane Hamsher, Don Murphy & Clayton Townsend, Warner Bros. Pictures, Regency Enterprises, Alcor Films, Ixtlan, New Regency Pictures & J D Productions, USA, 1994, 118 mins.

New Nightmare – written & directed by Wes Craven, produced by Marianne Maddalena, New Line Cinema, USA, 1994, 112 mins.

Pollock – directed by Ed Harris, written by Barbara Turner & Susan J. Emshwiller, produced by Ed Harris, Jon Kilik, Fred Berner & James Francis Trezza, Brant-Allen, Fred Berner Films, Pollock Films & Zeke Productions, USA, 2000, 122 mins.

Rebirth of a Nation – remixed & directed by DJ Spooky, written by Matthew Carpenter, Anthony James & DJ Spooky, produced by Richter Hardig, Starz! Network, USA, 2007, 100 mins.

Rip! A Remix Manifesto – written & directed by Brett Gaylor, produced by Mila Aung-Thwin & Katherine Baulu, Eye Steel Film & National Film Board of Canada (NFB), Canada, 2009, 80 mins.

Rothko's Rooms – produced & directed by David Thompson, British Broadcasting Corporation (BBC) & Reiner Moritz Associates, United Kingdom, 2000, 60 mins.

Scratch – directed by Doug Pray, written by Brad Blondheim, produced by Brad Blondheim & Ernest Meza, Firewalks Film, Magic Lamp & Ridgeway Entertainment, USA, 2001, 92 mins.

Scream 3 – directed by Wes Craven, written by Ehren Kruger, produced by Cathy Konrad, Marianne Maddalena & Kevin Williamson, Craven-Maddalena Films, Dimension Films & Konrad Pictures, USA, 2000, 116 mins.

Source Code – directed by Duncan Jones, written by Ben Ripley, produced by Mark Gordon, Philippe Rousselet & Jordan Wynn, Vendome Pictures & The Mark Gordon Company, USA & France, 2011, 93 mins.

Star Trek: Voyager (series) – directed by David Livingston et al., written by Gene Roddenberry et al., produced by Rick Berman et al., United Paramount Network (UPN) & Paramount Television, USA, 1995-2001, 170 episodes/45 mins.

Steal This Film (Part 1 & 2) – directed by J.J. King, produced by The League of Noble Peers, Peer to Peer Networks, United Kingdom & Germany, 2007, 77 mins.

Still Tickin': The Return of Clockwork Orange –

Style Wars – written, produced & directed by Henry Chalfant & Tony Silver, Public Broadcasting Service (PBS), USA, 1983, 69 mins.

Terminator – directed by James Cameron, written by James Cameron & Gale Anne Hurd, produced by Gale Anne Hurd, Hemdale Film, Pacific Western, Euro Film Funding & Cinema 84, USA & United Kingdom, 1984, 107 mins.

Terminator 2: The Judgment Day – produced & directed by James Cameron, written by James Cameron & William Wisher, Carolco Pictures, Pacific Western Production, Lightstorm Entertainment, Le Studio Canal+ S.A. & T2 Productions, USA & France, 1991, 137 mins.

Terminator 3: Rise of the Machines – directed by Jonathan Mostow, written by John Brancato & Michael Ferris, produced by Mario F. Kassar, Hal Lieberman, Joel B. Michaels, Andrew G. Vajna & Colin Wilson, C-2 Pictures, Intermedia Films, IMF & Mostow/Lieberman Productions, USA, Germany & United Kingdom, 2003, 109 mins.

The Art of Francis Bacon – produced & directed by Illuminations, Illuminations Production, United Kingdom, 2007, 53 mins.

The Birth of a Nation – produced & directed by D.W. Griffith, written by D.W. Griffith & Frank E. Woods, David W. Griffith Corp. & Epoch Producing Corporation, USA, 1915, 190 mins.

The Challenge... A Tribute to Modern Art – written, produced & directed by Herbert Kline, World View, USA, 1977, 104 mins.

The Fly – directed by David Cronenberg, written by David Cronenberg & Charles Edward Pogue, produced by Stuart Cornfeld, Brookfilms, USA, 1986, 96 mins.

The Gods must be Crazy – written, produced & directed by Jamie Uys, CAT Films & Mimosa, South Africa & Botswana, 1981, 109 mins.

The Matrix – written & directed by The Wachowski Brothers, produced by Joel Silver, Warner Bros. Pictures, Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership & Silver Pictures, USA & Australia, 1999, 136 mins.

- The Museum of Modern Art in Our Time* – written & directed by Chesney Blankenstein Doyle, produced by Chesney Blankenstein Doyle & Mark Doyle, Eureka Foundation, American Public Television & Echo Pictures Inc., USA, 2006, 57 mins.
- The Thirteenth Floor* – directed by Josef Rusnak, written by Josef Rusnak & Ravel Centeno-Rodriguez, produced by Roland Emmerich, Ute Emmerich & Marco Weber, Columbia Pictures & Centropolis Entertainment Production, Germany & USA, 1999, 100 mins.
- The Truman Show* – directed by Peter Weir, written by Andrew Niccol, produced by Edward S. Feldman, Andrew Niccol, Scott Rudin & Adam Schroeder, Paramount Pictures & Scott Rudin Productions, USA, 1998, 103 mins.
- This is Modern Art* (series) – directed by Ian MacMillan, Chris Rodley & Philip Smith, written by Matthew Collings, produced by Ian MacMillan & Philip Smith, Oxford Television Company & Channel Four Television Corporation, United Kingdom, 1999, 6 episodes/50 mins.
- Total Recall* – directed by Paul Verhoeven, written by Ronald Shusett, Dan O'Bannon & Gary Goldman, produced by Buzz Feitshans & Ronald Shusett, Carolco Pictures & TriStar Pictures, USA, 1990, 113 mins.
- Videodrome* – written & directed by David Cronenberg, produced by Claude Héroux, Filmplan International, Guardian Trust Company, Victor Solnicki Productions, Canadian Film Development Corporation (CFDC) & Famous Players Limited, Canada, 1983, 87 mins.
- William Gibson: No Maps for These Territories* – written, produced & directed by Mark Neale, Mark Neale Productions, United Kingdom, 2000, 89 mins.
- X-Men* – directed by Bryan Singer, written by David Hayter, produced by Lauren Shuler Donner & Ralph Winter, Twentieth Century Fox, Marvel Entertainment Group, The Donners' Company, Bad Hat Harry Productions, Springwood Productions & Genetics Productions, USA, 2000, 104 mins.
- X2: X-Men United* – directed by Bryan Singer, written by Michael Dougherty, Dan Harris & David Hayter, produced by Lauren Shuler Donner & Ralph Winter, Twentieth Century Fox, Marvel Enterprises, Inc., The Donners' Company, Bad

Hat Harry, XF2 Canada Productions & XM2 Productions, Canada & USA, 2003, 133 mins.

X-Men: The Last Stand – directed by Brett Ratner, written by Simon Kinberg & Zak Penn, produced by Avi Arad, Lauren Shuler Donner & Ralph Winter, Twentieth Century Fox, Marvel Entertainment, Donners' Company, Ingenious Film Partners, Dune Entertainment, Major Studio Partners, X3 Canada Productions, X3 US Productions, XM3 Service & thinkfilm, Canada, USA & United Kingdom, 2006, 104 mins.

X-Men: First Class – directed by Matthew Vaughn, written by Ashley Edward Miller, Zack Stentz, Jane Goldman & Matthew Vaughn, produced by Gregory Goodman, Simon Kinberg, Lauren Shuler Donner & Bryan Singer, Twentieth Century Fox Film Corporation, Marv Films, Marvel Enterprises, Marvel Studios, Donners' Company & Bad Hat Harry Productions, USA, 2011, 132 mins.