

## EKSPOZICIJSKI ČAS, AVRA IN TELEROBOTIKA

MARINA GRŽINIĆ MAUHLER

V tekstu se bom osredotočila na pojmovanje časa in razmerja do napak v odnosu do novih teleprezenčnih tehnologij. Lotila se bom razmerja med časom osvetlitve in fotografsko avro v kontekstu internetne telerobotike. Obravnavam estetski, politični, umetnostni in epistemološki naboj tehnološkega prehoda od večurne osvetlitve (ekspozicije) k takšni, ki zajame zgolj nekaj delcev sekunde; to za Walterja Benjamina pomeni postopno ločitev »avre« od podobe. Poleg tega razpravljam o tem, kako trenutne omejitve telerobotske tehnologije – zamiki pri prenosu, zasedene zveze na strani ponudnikov storitev, »sesuvanje« spletnih iskalnikov – pravzaprav obnavljajo avro, s tem pa tudi naš občutek za prostor in čas.

Torej premišlujem o spoznavnih temeljih Interneta – svetovnega medmrežja danes, in še posebej o tem kako z računalniško vodeno robotiko lahko presegamo meje lastnega vedenja in ustvarjamo nove oblike nematerialne prisotnosti. Zato se tudi govori o telerobotiki in teleepistemologiji, ki bi ju lahko, kot v primeru televizije (ki združuje grško predpono tele – oddaljen in besedo vizija – pogled, iz česar nastane oddaljena oziroma virtualna možnost gledanja), prevedli kot daljinsko vodeni roboti in na daljavo ustvarjeni pogoji spoznanja (teleepistemologija je skovanka iz tele – oddaljen in epistemologija – v filozofiji, znanost o človeškem spoznanju, filozofija znanosti). S tem se odpre tudi tretji člen – teleprisotnost (v angleškem izvorniku *telepresence*), oddaljena oziroma virtualna prisotnost, ki je nova oblika navzočnosti in se ustvarja s pomočjo računalnika, ki gibe in akcije prenaša na daljavo s časovnim procesorjem, ne da bi se dejansko prostorsko premikali.

Eno od večjih razočaranj, ki ga ustvarja interaktivnost na medmrežju je, da teleprisotnost v resnici ni prisotnost. Drži pa, da so nekateri bolj zanimivi medijski projekti spremenili naše predpostavke o prisotnosti, predvsem pa občutek, da smo lahko s pomočjo računalnika morda zares navzoči nekje tam zelo daleč. Vse to je pospešilo debato o kvalitativni drugačnosti med dvema

bistveno različnima načinoma komunikacije in interakcije – simulirano in na daljavo vodeno in tisto intersubjektivno (telo ob telesu) – vsako pogojuje množica faktorjev, kot so tehnologija, razred, rasa, geografija, jezik, itd. »Šum«, ki se ob takšnem razlikovanju ustvarja ni samo zadeva tehnologije, pač pa je tudi družbeno proizveden.

Težave računalniško posredovane komunikacije so delno tudi rezultat težko določljivega statusa telesa v tej interakciji, ali, drugače rečeno, stanja utelesitve. Kako lahko opišemo utelesitev tedaj, ko imamo opravka s tehnologijami kot je Internet?

### 1. Izhlapevanje avre od fotografije do videa

Benjamin v spisih »Mala zgodovina fotografije« (1931)<sup>1</sup> in »Umetniško delo v času svoje tehnične reprodukcije« (1936)<sup>2</sup> trdi, da reproduciranje uniči »avro« objekta. Walter Benjamin razlikuje med družbeno-zgodovinsko izkušnjo fotografske reprezentacije in estetsko kontemplacijo. Avro opredeli kot »enkratni obris daljave, pa naj bo še tako bližnja«<sup>3</sup> in trdi, da je šele razpad avre prinesel moderno, omejeno pojmovanje prostora. To ilustrira z zgledom, v katerem izkusimo minevanje časa v naravi: »Med počitkom v poletnem opoldnevu slediti gorskemu hrbtu na obzorju ali veji, ki meče senco na opazovalca, dokler trenutek ali ura ne postaneta del njunega obrisa – to pomeni dihati avro teh gora, te veje.«<sup>4</sup>

Benjamin se v »Mali zgodovini fotografije« usmeri na to, kako je vprašanje časa zaznamovalo evolucijo zgodnje fotografije. Na tem mestu navajam goščeno, vendar učinkovito predstavitev D. N. Rodowicka:

Ne indeksnost fotografije ne njene ikonske značilnosti Benjamina niso fascinirale tako kot časovni interval, zaznamovan z osvetlitvijo. Benjamin je v tehnološkem prehodu od osvetlitve, ki je zahtevala več ur, do osvetlitve, ki zajame samo nekaj delcev sekunde, videl postopno izhlapevanje avre s podobe. Ideja o avri, o kateri govorimo, je očitno povezana z Bergsonovo *durée*. Po Benjaminu: daljši ko je čas osvetlitve, večja je možnost, da bo avra okolja – zapletena časovna razmerja, vtkana v figure, ki jih predstavlja – pronicala v podobo, se zajedala v fotografsko plošč-

<sup>1</sup> Walter Benjamin, »Mala zgodovina fotografije,« prev. Alenka Mercina, v: *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998, str. 87-111.

<sup>2</sup> Walter Benjamin, »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati,« prev. Janez Vrečko, v: *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1998, str. 147-176.

<sup>3</sup> Benjamin, »Mala zgodovina fotografije,« str. 97.

<sup>4</sup> Prav tam.

čo. (...) Ali določneje, časovna vrednost tega intervala določa kvalitativno razmerje med časom in prostorom na fotografiji. V evoluciji od dolge do kratke osvetlitve so imele delitve časa za posledico kvalitativne spremembe v prostoru: občutljivost na svetlobo, določnejše žarišče, ekstenzivnejša globina polja in, kar je značilno, fiksiranje gibanja. Proti-slovno, toda po Benjaminu je podoba s tem, ko so ikonske in prostorske značilnosti fotografije s krajšanjem osvetlitve postajale čedalje natančnejše, izgubila svojo časovno zasidranost v izkušnji trajanja in tudi fascinantno nedoločnost svoje »avre.«<sup>5</sup>

Zanima me prav to krčenje časa osvetlitve, to pa zato, ker oriše proces brisanja, željo, da bi se znebili gibov, ki jih ni mogoče nadzirati, in nepopolnosti, značilnih za dolge čase osvetlitve. Danes smo priča nenehnemu krajšanju, zgoščanju časa osvetlitve. To krajšanje časa osvetlitve je proces čiščenja, pri katerem puščamo za sabo napake, kot so zamegljenost, nejasno žarišče in druge nepopolnosti, ki se vtihotapijo, kadar imamo opraviti z dolgimi časi osvetlitve.

Zdaj ko je vse več naših podob računalniško ustvarjenih, televizijo in radio pa vse bolj prežema skorajda takojšnja hitrost kalkulacije, smo priča čedalje bolj natančni in popolni estetski sterilizaciji podobe. V virtualni resničnosti se izgubi telesnost povezave med podobo in realnostjo-časom. Zamegljenost in druge nepopolnosti podobe, ki so bile dokaz minevanja časa v realnem svetu, so v celoti izginile iz idealiziranih podob virtualne resničnosti. Nepopolnosti zgodnje fotografije so opazovalcu omogočale, da je našel načine, kako ustvarjati prostor v času. Toda s kolapsom časa osvetlitve (v primeru računalniško ustvarjenih podob virtualne resničnosti ga tako rekoč ni več) gre podoba skozi proces popolne sterilizacije. Benjamin je predvidel prihodnost fotografije, njeno nezmožnost, da bi opravila z neuspehom, napakami, škartom:

Toda zdaj skušajmo slediti bodočemu razvoju fotografije. Kaj vidimo? Bila je čedalje bolj prefinjena, čedalje modernejša, to pa ima za posledico, da je nezmožna fotografirati stanovanjsko hišo ali kup smeti, ne da bi ju preoblikovala. Če rečnega jezua ali tovarne električnih kablov niti ne omenjam: zdaj lahko fotografija pred njima reče samo: »Kako čudovito.« »Svet je čudovit« – tako se glasi naslov znamenite Renger-Patscheve knjige slik, v kateri si lahko ogledamo novo Fotografijo objektivnosti na njenem vrhuncu.<sup>6</sup> Uspelo ji je, da je skrajno revščino, s tem ko jo je obravnavala na

<sup>5</sup> D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham in London, 1997, str. 8-9.

<sup>6</sup> Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist Schön*, ur. Carl Georg Heise, Kurt Wolff Verlag, München, 1928. Za novejšo objavo Renger-Patschevih fotografij glej Ann in Jurgen Wilde (ur.), *Albert Renger-Patzsch: Photographer of Objectivity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.



moden, tehnično popoln način, spremenila v objekt užitka. Kajti če je ekonomska funkcija fotografije v tem, da ob pomoči modnega procesiranja oskrbi množice s stvarmi, ki so se prej izmikale množični potrošnji – Pomlad, znani ljudje, tuje dežele –, tedaj je ena od njenih političnih funkcij, da z modnimi tehnikami od znotraj obnovi svet, kakršen je.<sup>7</sup>

Tendenca, ki jo je zaznal Benjamin, se je s prihodom digitalnih medijev le še okrepila. Podobe, ki se pojavljajo na naših videomonitorjih, so jasne, čiste in neogrožajoče. Digitalno podobje s svojo omejeno ločljivostjo, z živahnimi barvami in s stiliziranimi podobami pomeni nadaljevanje procesa sterilizacije, ki ga je Benjamin opazil že pri fotografiji.

Proces sterilizacije je dosegel vrhunec konec osemdesetih let 20. stoletja z abstraktnimi podobami zalivske vojne, že desetletje po tej vojni pa je sledilo nadaljevanje: ne moremo »pozabiti« posega Zahoda, ko je šlo za Kosovo. Temu procesu strateške evakuacije posredovane podobe bi zlahka dodali Natovo bombardiranje Jugoslavije kot poseg, katerega razlogi niso bili specifični ekonomsko-strateški interesi, marveč preprosto dejstvo, da je Srbija kruto kršila temeljne človekove pravice albanske manjšine, živeče na Kosovu, ozemlju, ki je del Srbije. Danes smo priča nadaljevanju celega niza evakuacije podob v tako imenovani postmoderni vojni. Carlo Formentí tako meni, da o zalivski vojni ne bi smeli razmišljati kot o tretji svetovni vojni, marveč kot o prvi postmoderni vojni.<sup>8</sup>

Obilje takšnih »čistih« podob je v ostrem nasprotju s pomanjkanjem informacij o »umazani« in še kako realni vojni v Bosni in Hercegovini (1992–1997); pri poročanju o tej vojni so namesto živih uporabljali stare televizijske podobe in glasove radioamaterjev. Travmatična lekcija zadnjih ameriških vojaških posegov – od operacije Puščavska lisica proti Iraku s konca osemdesetih let 20. stoletja do poznejšega bombardiranja Jugoslavije – je v tem, da nakazujejo novo dobo, ko gre za raven vidnosti, umazanosti in števila žrtev v postmodernih vojnih bitkah, v katerih sila, ki napada, deluje pod nenehnim pritiskom, da lahko opravi brez žrtev, da lahko opravi brez podob neposrednega uničenja, krvi in mrtvih teles.

To je razlog, zakaj se moramo vprašati, koliko pravzaprav izvemo s teh podob o zalivski vojni ali recimo o vojni na Kosovu. Večerna poročila nam prikazujejo žive, napete podobe iz teh vojn. Toda podobe so v celoti premeš-

<sup>7</sup> Walter Benjamin, »The Author as Producer,« v: Charles Harrison in Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900-1990*, Blackwell, Oxford in Cambridge, 1992, str. 486-487.

<sup>8</sup> Cf. Carlo Formentí, »La guerra senza nemici« (»Vojna brez sovražnikov«), v: Tiziana Villani in Pierre Dalla Vigna (ur.) *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo (Virtualna vojna in realna vojna: refleksija zalivske vojne)*, A.C. Mimesis, Milano, 1991, str. 29. Formentí se pri razvijanju te historizacije opira na tekst Jeana Baudrillarda, ki ga je ta tik pred začetkom zalivske vojne napisal za francoski časnik *Liberation*. Cf. Baudrillard, »Zalivska vojna se ni zgodila,« v: *Liberation*, Pariz, 4. januar 1991.

čene, tako časovno kot prostorsko. Natovi bombni napadi so potekali ves dan – ko smo spali, ko smo bili v službi, doma ... Toda podobe napadov so lično zapakirane in predstavljene v primernih petminutnih segmentih med večernimi poročili. Televizijsko pokrivanje dogajanja nemudoma in zlahka skače od Kosova in Beograda do letalonosilke in letalske kabine bombnika *stealth*. Mar se nam res sploh sanja, kje in kdaj se dogajajo ti dogodki? Spomnimo se samo, kaj se je v zalivski vojni dogajalo med končnim ameriškim napadom na iraške črte: nobenih fotografij, nobenih poročil, samo šušljanje, da so se tanki z buldožerji pred sabo valili čez iraške jarke ter preprosto pokopavali na tisoče mož v zemljo in pesek.

To nakazuje, da utegne biti učinek sterilizacije inherenten samemu mediju. Če sledimo razmišljanju Petra Weibla, lahko o tej vojni razmišljamo v razmerju do ideje o tem, kaj pomeni, če zapustimo zgodovinsko določeno pozicijo, ki (celo v umetnosti) posnema naravni svet naših čutov.<sup>9</sup> Naša izkušnja prostora, položaja itn. je odvisna od tega, čemur pravimo naravni vmesnik: telo, denimo, je naravni vmesnik, potemtakem je naš pristop k prostoru in času naraven. Naša razlaga medijev temelji na doživljanju prek naravnih vmesnikov. Naše čute in organe kanalizira in posreduje ideologija naravnosti, ki se ne zmeni za artifičnost medijev. Toda mediji današnjega časa kažejo, da nam je na voljo umetni vmesnik – mediji. Weibel meni, da je McLuhan pri opredelitvi medijev kot človekovega podaljška zgrešil, ker jih ni poimenoval *umetni* podaljšek.<sup>10</sup> Ko gre za ta umetni medijski prostor, je temeljno vprašanje, kako se konstruira prostorska in časovna artifičnost.

Razvoj medijske tehnologije poganja prav želja, da bi umetno (in vendar privlačno) konstruirali prostor in čas. Dimitris Eleftheriotis takole opiše razvoj tehnologije, zasnovane z namenom, da bi odpravila neenakomerno, odsekano gibanje, kakršno je tako značilno za ljubiteljske videoposnetke:

»Stabilizator videopodob« je priljubljena možnost, ki jo ponujajo številni novejši kamkorderji. Deluje tako, da digitalno analizira vsak kader ter zazna in odpravi »nenormalne« gibe. Vizualna tehnologija nadzora je podobno odvisna od zaznavanja »nenormalnih« ali »nepravilnih« gibov, ki zmotijo »normalni« tok ljudi na ulici, v nakupovalnem središču ali v veleblagovnici – najnovejše raziskave si prizadevajo odkriti načine, kako bi zaznavanje nenormalnega gibanja vgradili v sistem kot avtomatsko potezo.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Cf. Peter Weibel, »Ways of Contextualisation, or The Exhibition as a Discrete Machine,« v: Ine Gevers (ur.), *Place, Position, Presentation Public*, Jan van Eyck Akademie in De Balie, Maastricht in Amsterdam, 1993, str. 225.

<sup>10</sup> Prav tam.

<sup>11</sup> Dimitris Eleftheriotis, »Video poetics: technology, aesthetics and politics,« v: *Screen*, letnik 36, št. 2, 1995, str. 105.



Če upoštevamo vse te napore, vložene v »čiščenje« podob, ki smo jim priča, kaj pravzaprav sploh še vemo o stanovanjskih hišah, kupih smeti, vojnah, ulicah in veleblagovnicah, ki jih prikazujejo sodobne tehnologije upodabljanja? Tehnologije, ki so bile zasnovane z namenom, da bi nam ponudile »jasnejšo« sliko, namreč dosežejo prav nasprotno. S tem ko sanirajo subjekt, nam onemogočijo spoznati stvarnost. Izgubimo občutek za čas in prostor, ostane nam zgolj obupno sterilizirana in idealizirana predstava o resnici.

## 2. Telerobotika in vrnitev avre

Zgodovina tehnologij upodabljanja od fotografije do videa je bila priča izhlapevanju avre, enkratnega pojava časa in prostora, kot ga je zajela fotografska podoba. Želim pokazati, da je o telerobotiki mogoče reči, da je ta trend obrnila. Telerobotika v svoji zdajšnji obliki predstavlja način, kako povrniti avro, kako povrniti občutek časa in prostora, ki ga izraža podoba.

Telerobotske podobe so v nekaterih pogledih zelo podobne drugim vrstam podob in trpijo za enakim izhlapevanjem avre. Ker podobe, ki jih proizvajajo telerobotske naprave, na splošno proizvedejo navadne video- ali digitalne fotografske kamere, med telerobotskimi in drugimi digitalnimi tehnologijami upodabljanja ni pomembnih razlik, ko gre za čas osvetlitve. Torej se telerobotika od drugih tehnologij ne razlikuje po *osvetlitvi*.

Obstaja pa razlika, ko gre za čas *prenosa*. Telerobotske podobe so žive podobe, ki jih uporabnik prejme na osnovi zahteve. Toda te podobe se ne prenesejo hipoma, niti ne s hitrostjo televizijskega ali radijskega prenosa. Omejitve, povezane s pasovno širino, pomembno upočasnijo čas prenosa, zato podobe prispejejo več sekund ali celo minut po tem, ko jih je uporabnik zahteval in so bile odposlane.

Zamik, ki ga povzročijo omejitve pasovne širine, pomeni praktične težave za telerobotske instalacije. Časovni zamik povzroči, da je teleoperacije na daljavo težko, če ne celo nemogoče nadzirati. Včasih je težavo mogoče odpraviti s tehniko, imenovano »supervizorski nadzor.« Če naj presežemo učinke časovnega zamika, se je treba osredotočiti na pojem zamujene-realne paradigme.

»Operater mora uporabiti strategijo 'premakni-in-počakaj', pri kateri po vsakem najmanjšem gibu počaka na rezultate giba, preden se loti nadaljnjega delovanja. Premisa takšne raziskave je, da je mogoče časovni zamik, ki je lasten teleoperaciji na velike razdalje, preseči s tem, da je operaterju na voljo interaktivna simulacija nadzorovanega sistema, ne pa časovno zamaknjeni video- in telemetrični podatki.« (...) »Simulacija poteka več sekund pred realnim časom (zato ji običajno pravijo 'na-

povedniški prikaz'), tako da operaterjevi odzivi in ukazni inputi na simulacijo pravočasno prispejo do oddaljenega mesta. Simulacija oblikuje dinamiko in obnašanje dejanskega sistema in odzivov ter se nemudoma odzove na operaterjeve inpute, s tem pa odpravi potrebo po strategiji premakni-in-počakaj. Pri tem je ključno poskrbeti, da je simulacija 'sinhronizirana' z realnostjo.«<sup>12</sup>

Te praktične težave prinašajo tudi nov kontekst, v katerem je mogoče razumeti Benjaminovo pojmovanje avre. Kot sem že omenila, Benjamin razume avro kot enkratni obris daljave, pa naj bo še tako bližnja. Telerobotski časovni zamik prinese prav takšen obris ali podobnost. Spominja nas na razdaljo, ki nas ločuje od subjektov, katerih podobe vidimo. Prisili nas k razmišljanju o mreži modemov, usmerjevalnikov, strežnikov in telefonskih linij, ki jo mora prepotovati podoba, če naj prispe do nas, s tem pa znova potrdi naš občutek za časovna razmerja med temi subjekti in nami, gledalci.

V nekem globljem pomenu časovni zamik okrepi naš občutek za čas in razdaljo do subjektov podobe. Pomislimo samo na videopodobe, ki prihajajo od oddaljene videokamere, dosegljive na Internetu. Ker je hitrost osveževanja znatno počasnejša kot pri filmu ali navadnem videu, je gibanje odsekano in nenaravno. Gibljivi objekti poskakujejo od točke do točke, pojavljajo se in izginjajo v pretrganem trajektoriju. Vemo, da je to posledica počasnega osveževanja. Toda obenem vemo, da je to tudi posledica minevanja časa. Ko gledamo podobo in čakamo, da jih bo prišlo še več, za subjekte s teh podob čas mineva še naprej.

Tako kot pridobimo občutek za čas, pridobimo tudi občutek za prostor. Pretrganost gibanja nas ne spominja samo na minevanje časa, temveč tudi na gibanje skozi prostor, ki poteka v tem času. Tako kot nas zamegljenost fotografije spominja na gibanje sence ali otrokovo nepričakovano kihanje, tako nam diskontinuiteta živih internetnih videodogodkov v trenutku prikaže celotno razsežnost gibanja, ki poteka med nalaganjem. Vidimo lahko celostnost gibanja, kakršne ne moremo zaznati, kadar gledamo gladek, kontinuiran video.

Dolgi zamiki spadajo med najbolj zoprne lastnosti Interneta. Včasih je nepopisno zoprno imeti opravka z dolgimi časovnimi zamiki in s počasnim osveževanjem – tako kot je lahko zoprno pozirati v primeru dolgega časa osvetlitve ali gledati zamegljeno fotografijo. Toda prav v teh pomanjkljivostih – prav v teh »nepopolnostih,« ki nas jezijo in frustrirajo –, leži naša zmožnost, da cenimo vse bogastvo subjekta na podobi. Naš občutek za čas in prostor omejuje to, da imamo opraviti z ovirami, ki se nanašajo na našo lagodnost, ugodje. Časovni zamik je priča nečemu, kar leži pod podobo, in tako začne

<sup>12</sup> Navedek s [http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/2...op\\_telerob.html](http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/2...op_telerob.html).



obnavljati avro objektov, njihovo razdaljo. Nepopolnosti prenosa podatkov in tudi tehnologije upodabljanja s tem, ko vračajo avro, ki se je zdela, vsaj sodeč po nekaterih Benjaminovih razpravah o fotografiji, za vselej izgubljena, učinkujejo na novo znanje s področja telerobotike.

Na Internetu utemeljena instalacija, *Dislokacija intimnosti* (*The Dislocation of Intimacy*),<sup>13</sup> se izrecno ukvarja s časom osvetlitve in avro v povezavi s teleepistemologijo. Sistem instalacije *Dislokacija* je nameščena v škatli, neprepustni za svetlobo; škatla vsebuje fizične objekte in nekateri med njimi se sami od sebe gibljejo znotraj sistema. Gledalci lahko ob pomoči gumbov upravljajo s temi objekti. Izberejo lahko katerokoli kombinacijo gumbov, ti pa sprožijo kombinacijo osvetljevalnih naprav in vrnejo digitalni posnetek posledične sence. *Dislokacija* izhaja iz knjige *Nepopolne odprte kocke* (*Incomplete Open Cubes*, 1974) Sola Lewitta, v kateri je 511 fotografij ene same kocke, avtor pa uporabi »devet virov svetlobe in vse njihove kombinacije,« s tem pa poda končno, skupno izjavo o fetišizmu površin, podano v divjem, agresivno moškem jeziku modernizma. *Dislokacija* s svojo čudno mehaniko nemudoma napove, da se ne bo ukvarjala s pojmi optičnega gestalta, marveč z zapletenejšimi razmerji, ki se odvijajo v času.

V *Dislokaciji* se čas razkriva skozi na moč nepopolno, pretirano premeščeno osvetlitvijo. Zamegljena, nejasna podoba uteleša filozofijo časa, časa, ki se razkriva, prikazuje na površini podobe. *Dislokacija* kaže, kako je mogoče nepopolnosti telerobotskih podob uporabiti za razvijanje nove estetike in konceptualnih strategij. Antiorp zapiše:

»Na splošno gledano (ljudje) ne anticipirajo napak, dekonstrukcije brskalnika ali zavračanja storitve. Če vse to vključimo v programiranje, proi-zvedemo element intrige, zapeljevanja in frustracije. Napaka je zname-nje višjega organizma in predstavlja okolje, v katerem je človek vabljen k interakciji ali morda celo nadzoru.«<sup>14</sup>

Prav na tej točki stika, tega vmesnika med teleprezenco in realnim, je uporabnik povabljen, naj pusti svoje prstne odtise in, kar je še pomembnejše, svojo telesno in časovno navzočnost. Vmesnik lahko razumemo kot nepopolnost ali madež, ki uporabnika nenehno opominja na njegovo/njeno nezmožnost, da bi v celoti postal(a) del teleprezენტnega okolja. Enako velja za časovne zamike, za odsekanost telerobotskih videopodob in celo za signale zasedenosti, ki so endemični za internetne storitve. Zamiki prenosa in počasno osveževanje so kot prstni odtisi na filmu, kot kapljica vode na lečah – dokaz ranljivosti podobe, opomnik naše prostorske in časovne razdalje od subjekta našega zanimanja.

<sup>13</sup> [Http://www.dislocation.net](http://www.dislocation.net).

<sup>14</sup> Cf. /cw4t7abs/ (1998).