

Zdi se, da je v zgodovini evropske filozofije dvajsetega stoletja navkljub splošno razširjenemu upoštevanju vidnega in vizualnega prevladujoč antiokularocentričen diskurz, ki utemeljuje sodobno zahodno filozofsko tradicijo onstran njene osrediščenosti na oko: Husserl, Heidegger, Sartre, Lacan, Foucault, Irigarayeva, pozni Lyotard. V tako začrtanem kontekstu zavzema filozofija Mauricea Merleau-Pontyja, pa čeprav lahko tudi v njej zasledimo prvine antiokularocentrizma, posebno mesto: je poskus zastavitve temeljev »alternativnega« režima percepcije, ki se postavlja nasproti kartezijskemu perspektivnemu sistemu ter skuša oko in pogled integrirati v drugačen sistem zaznavanja. Merleau-Pontyjeva filozofija skuša vizualnemu in videnju postaviti nove temelje, če ne celo novo ontologijo.<sup>1</sup> To pa ima hkrati daljnosežne posledice za razumevanje telesa in telesnosti.

Osnovna teza, ki sem jo skušala konceptualizirati v pričujočem besedilu je, da je mogoče z virtualno realnostjo na eni strani in pojmovnim fenomenološkim aparatom, ki izhaja iz Merleau-Pontyjeve filozofije na drugi strani, problematizirati in na novo zapopasti nekatere osnovne trditve o

<sup>1</sup> Martin Jay je v knjigi *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* umestil filozofijo Merleau-Pontyja v kontinuiteti zgodovine francoskega filozofskega antiokularocentrizma dvajsetega stoletja, pa čeprav je Jay tisti, ki govori o »novi ontologiji« videnja pri Merleau-Pontyju. Prim. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles in London 1993.

V omenjeni knjigi Jay kritično reflektira predvsem Merleau-Pontyjevo delo na področju zaznavanja, vidnega in nevidnega, poudarjajoč pri tem Merleau-Pontyjevo samozavedanje o pomankljivosti fenomenologije, kateri je pripadal več kot dvajset let in ne nazadnje vplive lingvistike in psihoanalize (Lacan) na njegove modificirane trditve o percepciji, telesu in vidnem. V Jayevi interpretaciji sta reflektirani tako t. i. prvo obdobje Merleau-Pontyjeve filozofije (*La structure du comportement/Struktura vedenja* (1942) in *Phénoménologie de la perception/Fenomenologija percepcije* (1945)), kjer je Merleau-Ponty zastavil osnove svojega koncepta percepcije, razumljenega kot nove možne postkartezijske filozofije, kakor tudi drugo, ki zajema njegova dela v obdobju od 1960 do 1961, ko se je prek lingvistike in psihoanalize lotil ponovnega preučevanje koncepta percepcije in fenomenologije. To obdobje zaznamujejo dela *Signes/Znaki* (1960), »Oko in duh« (1961) ter posthumno objavljeno delo *Le visible et l'invisible/Vidno in nevidno* (1964).

subjektu, njegovi identiteti in razlikah med realnim in realnostjo. Zato sem posebno pozornost posvetila odnosu med »novo« ontologijo videnja in telesnostjo v Merleau-Pontyjevi filozofiji in novimi tehnologijami (virtualna realnost) ter novimi elektronskimi mediji. Zaznavo, telo in utelešenje percepcije sem primerjala s podobnimi vzporednimi teoretičnimi in konceptualnimi zastavki predvsem v teoretičnem delu Scotta Bukatmana<sup>2</sup>, ker menim, da je prav pojmovanje in rekapitulacija razvoja subjekta, kot jo opisuje Merleau-Pontyjeva fenomenologija podobna tisti v kiberprostoru. Vzpostavila sem primerjavo tudi z nekaterimi tezami o pomenu Merleau-Pontyjevega razumevanja reflektirane misli za oblikovanje subjekta v delu Slavoj Žižka<sup>3</sup>, kar mi je omogočilo, da še bolj natančno premislim spremembe na ravni subjektive identitete – samoidentitete, ki je konstitutivna prav za čas, ki ga živimo.

## I.

Merleau-Ponty zapiše:

»Opišimo najprej prostorskost lastnega telesa. Če je moja roka naslonjena na mizo, nikakor ne mislim reči, da je *ob* pepelniku kot je pepelnik ob telefonu. Obris mojega telesa je neka meja, ki je običajne prostorske relacije ne prekoračijo. Razlog je, da njegovi deli niso razpostavljeni drug poleg drugega, ampak drug v drugem zaobjeti.«<sup>4</sup>

Na osnovi tega opisa subjektivega prehoda skozi svet, ki ga označuje nenehni proces orientacije in adaptacije, je fenomenologija zaznava predstavljena kot opredelitev človeškega izkustva in njegove logične posledice – nadzora nad njim. To je nevarnost, ki se je Merleau Ponty zaveda, ko piše: »Funkcijo živega telesa lahko razumem samo, če jo sam izpolnjujem in do tiste mere, do katere sem neko telo, ki se dviga v svet.«<sup>5</sup> Tako subjekt kakor tudi telo nista že vnaprej dana, noben od njiju ne preeksistira. Merleau-Ponty je zapisal, da se zaznava zgodi s celotnim telesom in ne v preprostem odnosu do skupka diskretnih čutnih elementov. V njegovi fenomenologiji je zaznava specifična oblika soočanja s prej

<sup>2</sup> Prim. Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham in London 1993.

<sup>3</sup> Prim. Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder*, Verso, London in New York 1996.

<sup>4</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Editions Gallimard, Pariz 1945, str. 114. Vse citate iz francoskega originala je poslovenil Vojo Likar.

<sup>5</sup> *Isto*, str. 90.

<sup>6</sup> *Isto*, str. 180.

totalizirajočo kakor fragmentirajočo zaznavno aktivnostjo. »Naš stalni cilj je predočiti prvoredno funkcijo, s katero pripravimo prostor, objekt ali instrument, da za nas eksistira, da ga privzamemo, in opisati telo kot mesto te prilastitve.«<sup>6</sup> Če centralizirana resnica kartezijanskega *cogita* ni dovolj da bi lahko zasidrali človekovo izkustvo, kot trdi Merleau-Ponty, potem lahko rečemo, da je ta nezadostnost še bolj izražena v času postmoderne realnosti.

»Telesni prostor lahko zares postane fragment objektivnega prostora, samo če vsebuje v svoji singularnosti telesnega prostora dialektični ferment, ki ga bo preoblikoval v univerzalni prostor. (...) In, konec koncev, čeprav moje telo zame še zdaleč ni zgolj fragment prostora, zame prostora ne bi bilo, če ne bi imel telesa. Če tvorita telesni in zunanji prostor neki praktičen sistem, pri čemer je prvi ozadje, na katerem se lahko izpostavi, ali praznina, pred katero se lahko *prikaže* objekt kot cilj našega delovanja, je očitno delovanje tisto, v katerem se izpolni prostorskost telesa, analiza lastnega gibanja pa nam mora omogočiti, da jo bolje razumemo.«<sup>7</sup>

Vse to pa je podobno specifičnemu razumevanju kiberprostora, tistemu, ki izpostavlja predvsem tehnološko uokvirjanje tega prostora, nekaj o čemer se do zdaj ni veliko razpravljalo. Toda, da bi bolje razumeli dogajanje v virtualnih okoljih in/ali v kiberprostoru, si lahko pomagamo tako, da vzpostavimo vzporednice z dogajanjem v žanru znanstvene fantastike.<sup>8</sup> Kiberprostor predstavlja, opisuje in zgoščuje navidezne prostore znanstvene fantastike – prostore, v katerih se dekonstruira transparentnost govornice in zavračajo fiksirana mesta subjektive identifikacije. Z žanrom znanstvene fantastike se poskuša utemeljiti proces, s katerim se skuša po eni strani kompenzirati izgubo subjektive identitete v telematičnih labirintih, tako da se ga transformira v objekt nadzora, po drugi pa, kot se dogaja v kiberpunku, se nove znanstveno-fantastične zgodbe utemeljujejo na povezovanju človeškega in terminalnega, tako da terminalni prostor postaja osnovni del človeškega okolja. V obeh primerih, smo priče projekciji ali prenosu človeškega v neskončno mrežo digitaliziranih podatkov s hkratno konstrukcijo prostorskega simulakra. Kiberprostor, kot poudarja Bukatman, se tako osrediča na umestitve človeškega telesa v doslej breztelesnem kontekstu terminalnega prostora.<sup>9</sup> Te naracije vzpostavljajo nov pogled na McLuhanovo dožemanje povnanjenja človeškega živčnega sistema v elektronskem okolju, saj namenjajo temu procesu, ki je hkrati zasidranje in izpah človekove izkušnje v teh okoljih, posebno pomembnost.

---

<sup>7</sup> Isto, str. 118-119.

<sup>8</sup> Prim. Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, str. 150-160.

<sup>9</sup> Isto, str. 18-19.

V določenem smislu kiberprostor sploh ni prostor, ampak konstrukt, ki ga inicirajo ali oblikujejo programi in podatkovne računalniške baze. J. David Bolter poudarja, da lahko prav zato lažje dojamemo delovanje elektronskega prostora, kakor delovanje njegovega »realnega dvojnika«, ker je pač »artefakt, ker je to konstruirani prostor, ki deluje na popolnoma predvidljiv način, da bi lahko zadovoljil pripisane mu tehnološke namene.«<sup>10</sup> Bolter je definiral matematično razumevanje elektronskega prostora na način amalgama platonskega in kartezijskega prostora hkrati. Za Grke je bil prostor seštevek materije in univerzuma – ni obstajal prostor brez substance. Celo atomisti, ki so sicer priznavali obstoj praznega prostora, so šli tako daleč, da so prostor utemeljili le kot mesto, kjer se gibljejo atomi. Descartes je, po Bolterju, vzpostavil koherenten odnos med evklidsko geometrijo in muslimansko algebro, kar pa je rezultiralo v radikalnem utemeljevanju prostora kot »neskončnega spleta brezrazsežnih točk«.<sup>11</sup>

Terminalna ali kiberkultura se tako definira kot tista, če se sklicujemo na Jeana Baudrillarda, kjer je digitalno nadomestilo taktilno, pa čeprav tudi on poudarja, da predstavlja človekov vstop in bivanje v kiberprostoru »strategijo univerzalne komunikacije – ki združuje tako polje taktilne kakor taktične simulacije«.<sup>12</sup> Z Baudrillardom lahko rečemo, da predstavlja virtualna realnost simulacijo utelesene prisotnosti, s čimer se ustvarja prevara, zmota, ki subjektu še dodatno prekriva oblike nadzora nad njim.

Jean Baudrillard in drugi so ustvarjali pripovedi o kiberprostoru, ki se utemeljujejo ali osrediščajo v človeški intencionalnosti in zaznavi in imajo kumulativen učinek, da bi tako lahko inicirali in inavgurirali novega subjekta – virtualnega subjekta, ki se je zmožen premikati skozi dotedaj breztelesni prostor elektronskega kiberokolja. O njem se v kiberprostoru govori tudi kot o kibernetu, ki, kot opozarja Timothy Leary, napotuje »na pilota in tako umešča samo-nanašajočo se prisotnost osebe v kiberprostoru v določeno zanko.«<sup>13</sup> Oblikovanje kiberprostorskega subjekta se tako utemeljuje na zaznavanju, ki ga določajo kinetika in kinestetični občutki. Procesi zaznavanja v kiberprostoru pa opisujejo priprave subjekta za bolj neposredno, telesno sodelovanje.

Da bi lahko konstituirali elektronski prostor kot *noemo*, kot predmet mišljenja, se Jean Baudrillard, William Gibson in drugi, sklicujejo na

<sup>10</sup> David J. Bolter, *Turing's Man: Western Culture in the Computer Age*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, N.C. 1984, str. 98.

<sup>11</sup> *Isto*, str. 93.

<sup>12</sup> Jean Baudrillard, *Simulations*, Semiotext(e), New York 1983, str. 124.

<sup>13</sup> Timothy Leary, »The Cyber-Punk: The Individual as Reality Pilot«, v: *Storming the Reality Studio* (ur. L. McCaffery), Duke Press, Durham 1992, str. 252.

metafore človeške zaznave in mobilnosti, ki govore prav o specifični fenomenološki pecepciji subjekta v kiber in/ali virtualnem okolju. Čeprav se lahko sprašujemo, ali je kiberprostor realen ali ne, je naša izkušnja elektronskega prostora realna. Premagovanje kiberprostora vedno implicira gibanje. Če smo namreč del virtualnega »aparata«, je kot da bi bivali na dveh ravneh hkrati in medtem ko bo »materialno« telo ostalo v realnem svetu, bo fenomenalno projicirano v terminalni realnosti. Z nekakšnim pretiravanjem Merleau-Pontyjevega fenomenološkega modela lahko rečemo torej, da sta svet in telo v nenehni regeneracijski zanki in proizvajata t.i. terminalno identiteto, ne da bi bila pri tem določena njena končna postaja. Človek postane tako dramatični center, aktivni dejavnik v elektronski prostorskočasovni realnosti, iz katere se zdi da je bil do zdaj velikokrat kruto izključen.

Merleau-Ponty je definiral pomen subjektive mobilnosti takole:

»Prisotnost in odsotnost zunanjih predmetov nista drugega kot variaciji znotraj nekega polja prvobitne prisotnosti, nekega zaznavnega območja, ki ga obvladuje moje telo. Permanenca mojega telesa ne le da ni poseben primer permanence v svetu zunanjih objektov, marveč je slednjo mogoče razumeti samo skozi prvo; perspektiva mojega telesa ne le da ni poseben primer perspektive objektov, temveč je perspektivno prezentacijo objektov mogoče razumeti samo skozi odpor mojega telesa proti vsaki perspektivni variaciji.«<sup>14</sup>

To je stanje normalnega subjekta (kot poudarja Merleau-Ponty, da bi ga ločil od apraksije, torej od nezmožnosti subjekta za delo ali za kake telesne gibe – o kateri tudi govori v *Fenomenologiji percepcije*), ki prežema objekt s pomočjo zaznavnega dejanja, ta pa mu v zameno podeljuje telesno prisotnost. Nameni in pomeni so prevedeni v aktivnosti, ki se definirajo kot odnos med subjektom in objektom. Tudi kiberprostor eksistira kot okolje, ki dovoljuje subjektu asimilirati njegovo strukturo v lastno substanco, kar omogoča subjektu izkusiti svet, ki mu govori o njem samem in dodeljuje njegovim mislim mesto v tem svetu. Pomen tega za razumevanje pozicije kibersubjekta ali kibernavta v kiberprostoru je ključno. Potovanje v kibernetičnem prostoru in posredno konstrukcija novega kiberprostorskega subjekta sta namreč odvisna od percepcije in kinetike; gre za potovanje kot obliko neskončne zanke, kjer, se potencialno izkorišča energija premikajočega se telesa, medtem ko v fenomenologiji prav takšen proces fiziognomske percepcije (percepcija + kinetika) aranžira okrog subjekta svet, ki mu govori o njem samem in dodeljuje njegovim mislim mesto v tem svetu.

---

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, str. 108.

Čeprav je računalnik v kiberprostoru razumljen kot protetični podaljšek »človeške genetske strukture«, in ji je domnevno predpostavljen, omogoča ta telesu, da postane mesto vpisa in zaznav posledic t.i. postmoderne subjektive disolucije. V virtualnem svetu namreč uporabnik uporablja obleko-stroj, ki omogoča računalniku, da uporabnikove gibe odkriva in nanje odgovori. Telo obstaja tukaj samo fenomenološko – zaznava in se premika. Računalnik tako generira in razvršča v realnem času interaktivne in vizualno-slušne podatke okolja. Tako je dvojnost med razumom in telesom odpravljena, nadomeščena z novo formacijo, ki kaže razum kot utelesen. To je reduktivna in utopična verzija Merleau-Pontyjevega modela konstrukcije subjekta, ki razvija, čeprav gre za različno funkcionalna prostora, t.i. klasičnemu umetniškemu prostoru podobno estetiko; oba pa se utemeljujeta prav v opisanih fenomenoloških implikacijah.

V odnosu do kiberprostora je normalen prostor mesto odtujitve. S pomočjo računalnika, vznikne zdaj možnost razuma, ki je neodvisen od biologije teles, razuma, ki je osvobojen »smrtnih omejitev človeškega mesa«, in ki v kiberprostoru definira človeka kot zavest ali telo. Telo se kaže kot vmesnik med razumom in izkustvom, kar je podobno Merleau-Pontyjevega pojmovanju, da je telo medij, ki dovoljuje zavest sveta, oz. »zavedanje telesa in duša sta tako potlačena, telo znova postane tisti lepo očiščeni stroj, pri katerem je dvournemu pojmu obnašanja spodletelo, da bi ga zbrisal iz spomina«. <sup>15</sup> Merleau-Ponty podeljuje telesu torej pomembno mesto v procesu subjektivega spoznanja sveta. »Motoričnost torej ni nekakšna služabnica zavesti, ki prenese telo v tisto točko prostora, ki smo si jo sprva predstavili. Da bi mogli naše telo premakniti proti nekemu objektu, mora objekt najprej zanj eksistirati, naše telo torej ne sme pripadati regiji 'nasebstva'.« <sup>16</sup> Spoznati svet pomeni zanj v prvi vrsti imeti telesni stik s svetom, in ker so objekti, kakor tudi telo, strukturirani na zelo kompleksen način, ne bomo razumeli, kaj se dogaja v teh procesih s pomočjo konceptualnega znanja nikoli. Karkoli izberemo, vedno bo ostala na voljo še ena determinanta, vedno je več tistega, kar lahko vidimo, kakor tistega, kar lahko gledamo. Nekaj podobnega lahko rečemo o nas samih kot zaznavajočih telesih. Merleau-Ponty je zapisal: »Bližamo se torej drugi definiciji sheme telesa: to ne bo več preprosti rezultat med izkustvom vzpostavljenih asociacij, temveč globalno ovedenje mojega položaja v intersenzoričnem svetu.« <sup>17</sup> S tem, da fenomenologija gleda na konstitucijo Biti, kot na obliko ali posledico aktivnosti vmesnika, navaja na misel, da status Biti ni nek

<sup>15</sup> *Isto*, str. 90.

<sup>16</sup> *Isto*, str. 161.

<sup>17</sup> *Isto*, str. 116.

absoluten pogoj, temveč nekaj, kar se spreminja v skladu s spremembami v realnem.

V »ontologiji kiberprostora«, peklu zahodne misli po Loretta Todd, je napetost med vedeti vse, emulirati *visio Dei* in omejenostjo telesa in čutil fizičnega sveta, ustvarila potrebo – po novi umestitvi človeškega srca in duha.<sup>18</sup> Skorajda trendovsko postaja, da v našem svetu zavrzemo delitev na telo in razum, duha in srce. Telo je duh, razum je srce, pa čeprav sta, kot poudarja Toddova, na primer v filmih o *Terminatorju* srce in razum na novo rojena v stroju, ali pa stroj sovraži človeštvo in zahteva njegovo uničenje.

Razumevanje telesa, katerega položaj v kiberprostoru skušam določiti, ni preprosto dodatni reprezentacijski imperativ, ki ga uravnava domnevni kolaps telesa v hiperrealno domeno simulacije, temveč gre za razumevanje, ki se vzpostavlja med različnimi registri: naravni svet, projicirana subjektivnost, človeško-strojne povezave, itd. Razumevanje telesa v kiberprostoru, ki ga rišem sklicujoč se na Merleau-Pontyjevo filozofijo, se v prvi vrsti skuša vrniti k Freudovi paradigmi »telesa, ki misli«<sup>19</sup>; ta pa ne samo da ne dovoljuje dvojnosti razum/telo, temveč ravno nasprotno, vztraja pri neki skrivnostni telesni reprezentacijski dinamiki, ki jo lahko opišem tako, da si od Jean-Francoisa Lyotarda sposodim spoznavno zanko, ki se glasi takole: »Misel je neločljiva od fenomenološkega telesa, pa čeprav je spolno določeno telo ločeno od misli, in sproža misel.«<sup>20</sup>

Merleau Pontyjeva eksistencialna fenomenologija priznava realnost objektivnega sveta, poudarja interakcijo, ki se dogaja med zaznavnim fizičnim objektom in zaznavajočim premikajočim se subjektom, in ki vzpostavlja subjektovo zavest. Da bi to še dodatno osvetlili si bomo pomagali z Žižkom, ki pravi, da, se mora subjekt, če hoče kot takšen, kot subjekt doseči minimum samospoznanja tudi pripoznati; zato pa se mora odtujiti – povnanjiti. Navadno pozabljamo, kot poudarja Žižek, na ključno premiso Heglove logike refleksije, da vsak tovrstni poskus, da bi dosegli popolno mediacijo neposredne vsebine, spodleti, kajti proizvaja svoj lastni presežek ne-reflektirane neposrednosti.<sup>21</sup> To trditev pa Žižek utemelji prav s ponovnim branjem Merleau-Pontyja, ki je po njegovem že pred desetletji

---

<sup>18</sup> Prim. Loretta Todd, »Aboriginal Narratives in Cyberspace«, v: *Immersed in Technology: Art and Virtual Environments* (ur. Mary Anne Moser in Douglas MacLoed), The MIT Press, Cambridge, Mass. in London 1996, str. 181.

<sup>19</sup> Prim. Monique David-Menard, *Hysteria from Freud to Lacan: Body and Language in Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca 1989, str. 8.

<sup>20</sup> Jean-Francois Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Stanford University Press, Stanford 1991, str. 23.

<sup>21</sup> Prim. Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder*, str. 50–52.

razvil kritiko refleksivnosti, torej preden je ta postala tako modna. Merleau-Ponty je zapisal:

»Iskanje pogojev možnosti je v principu poznejše aktualnemu izkustvu, iz česar sledi, da čeprav skušamo naknadno strogo določiti *sine qua non* tega izkustva, ga ne bomo nikoli mogli oprati tega izvornega madeža, da smo ga spoznali *post festum* in da nikoli ne bo postal to, kar to izkustvo pozitivno utemeljuje. (...) Nikoli torej se refleksivna filozofija ne bo mogla umestiti v duha, ki ga razkriva, da bi od tam videla svet kot svoj korelativ. Natanko zato, ker je refleksija, po-vrnitev, ponovna osvojitve ali repriza, si ne more laskati, da bo enostavno koincidirala s konstitutivnim načelom, ki je že na delu v spektaklu sveta, in da bo, izhajajoč prav iz tega spektakla, ubrala natanko tisto pot, ki mu je konstitutivno načelo sledilo v nasprotni smeri. To pa je prav tisto, kar bi morala narediti, če je zares ponovna vrnitev, se pravi, če je njena točka prihoda hkrati tudi njen začetek.«<sup>22</sup>

Z Žižkom rečeno, klasični motiv prvobitne predrefleksivne izkušnje sveta ne more biti nikoli pridobljen nazaj s pomočjo refleksije, kar pomeni, da se moramo vprašati, kaj je tisto, kar pravzaprav refleksija želi ponovno pridobiti, pa ji uhaja? Merleau-Ponty se je izognil skušnjavi postvariti ta presežek, ki ga ne moremo rekuperirati v pozitivno predrefleksivnost na sebi, tako, da je formuliral edini možni odgovor na zgoraj zastavljeno vprašanje, da je tisto, kar v zadnji instanci uhaja refleksiji sam njen akt:

»Trenutek povračila, rekuperacije, vrnitve k sebi, napredovanja k notranjim razmerjem, resnični napor da bi sovpadli z *naturans*, ki prihajajo po tem, načelno ne morejo biti zrcalna podoba njene notranje konstitucije in njene vzpostavitve (...) refleksija rekuperira vse razen same sebe kot njenega rezultata, pojasnuje vse razen svoje lastne vloge.«<sup>23</sup>

Kot poudarja Žižek je ta Merleau-Pontyjeva aporija daleč od tega, da bi predstavljala grožnjo Heglu, kot si je to mislil sam Merleau-Ponty, kajti formuliral jo je že sam Hegel, ko je kritiziral nasprotja med zunanjo in pozicijsko refleksijo: v prehodu med pozicijsko k zunanji refleksiji, se mesto neposrednosti, ki uhaja refleksivni rekuperaciji, premesti od refleksije k njeni zunanji predpostavki, ali v njeno začetno točko.

»Način, kako predremo ta začaran refleksivni krog, ni to, da se po eni strani zatečemo k nekemu pozitivnemu neposrednemu pred-refleksivnemu nosilcu, ki je izključen iz refleksivnega vrtinca, temveč nasprotno, da postavimo pod vprašaj prav samo zunanjo izhodiščno točko refleksije, to je, samo neposredno življenjsko izkušnjo, ki baje uhaja refleksivni rekuperaciji: ta neposredna življenjska izkušnja je namreč že

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Editions Gallimard, Pariz 1964, str. 69. Vse citate iz francoskega originala je poslovenil Vojo Likar.

<sup>23</sup> *Isto*.



vseskozi prekrita z refleksijo, ali, če ponovimo Heglovo natačno formulacijo: vrnitev k neposrednosti ustvarja tisto, k čemur se vračamo. Zavedati se moramo da realno, tisti nedeljivi preostanek, ki se upira lastni refleksivni idealizaciji, ni oblika zunanjega jedra, ki se upira simbolizaciji, oz. katerega simbolizacija, idealizacija ne more požreti, internalizirati, ampak je to sama iracionalnost, oziroma norost same utemeljitvene geste simbolizacije/idealizacije.«<sup>24</sup>

Povedano lahko še dodatno radikaliziramo tako, da ga povežemo, kajpada sklicujoč se na Merleau-Pontyja, s širšim konceptom človeške izkušnje v odnosu do kritične kvalitete umetnosti in tudi do antiracionalnih značilnosti znanosti in moderne tehnologije. Merleau-Ponty ugotavlja:

»Vse, kar vem o svetu, celo prek znanosti, vem izhajajoč iz mojega pogleda ali iz nekega izkustva sveta, brez katerega simboli znanosti ne bi nič pomenili. Ves univerzum znanosti je zgrajen na doživljajskem svetu in če hočemo samo znanost misliti s strogostjo, natančno oceniti njen smisel in doseg, moramo najprej obuditi to doživljanje sveta, katerega drugotni izraz je.«<sup>25</sup>

Praktična razsežnost zapisanega leži torej predvsem v okrepitvi izkustva, ki je zasidrano v subjektivnosti, ki pa lahko zazna nasprotja v družbenem telesu, zato ker raziskuje lastne želje in vzgibe. Lahko rečemo, da nam umetnost ponuja privilegirano pozicijo, da lahko izkusimo alternativno podeželje, ali, celo lahko rečemo, da nam umetnost ponuja privilegirano pozicijo, da lahko izkusimo alternativne divjine ali terene.<sup>26</sup>

Preden nadaljujem bom skušala podati nekaj tez, ki so lahko zastavki nadaljnje interpretacije Merleau-Pontyjeve filozofije:

---

<sup>24</sup> Žižek, *The Indivisible Remainder*, str. 51-52.

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, str. II-III.

<sup>26</sup> Prim. tudi Paul Crowther, *Art and Embodiment: From Aesthetics to Self-Consciousness*, Oxford University Press, London in New York 1993 in Paul Crowther, *Critical Aesthetics and Postmodernism*, Oxford University Press, London in New York 1993.

Crowther s specifičnim branjem Merleau-Pontyja, kakor tudi Kanta in Heidegggra, utemeljuje zahtevo po spoznanju spremenjene funkcije umetnosti, ki naj bi v nasprotju z individualnimi utelesitvami ponujala brezmejno družbeno zavedanje o tem, kaj so lahko danes subjekti in kaj lahko še postanejo. Crowther, poudarjajoč nekakšno univerzalno razsežje umetnosti, interpretira to kot razločevalno obliko družbene produkcije, ki nam odpira alternativne poti imaginacije za razliko od konsenzualno določenih družbenih omejitev. Merleau-Ponty nam, v Crowtherjevi interpretaciji, omogoča, da se osredotočimo na različne individualne utelesitve ter nam tako odpira pot za prepletanje individualnih odnosov s specifičnimi zgodovinskimi okoliščinami. Po mojem mnenju je pomembno, da se zavedamo tega, da so simbolične umetniške vsebine hkrati nadaljevanje individualnega eksistencialnega prostora.

1. Za razliko od epistemologije zunanjega gledalca moramo temazirati gledalca kot notranjega agenta, akterja, in sicer zato, ker omogoča vzpostavitev zaznave kot aktivne kategorije definicijo gledalca, ki ni nič več zunanji opazovalec, kakor je izhajalo iz dvojnega kartezijskega odnosa med objektom in subjektom. Problematizirati je treba »perspektivnost videnja« z zahtevo, da je treba, prav izhajajoč iz Merleau-Pontyja, kritiko videnja kot pogleda na svet zamenjati s pogledom – videnjem v svet.

»Nekaj v prostoru se izmika našim poskusom, da bi ga preleteli. Resnica je, da nobeno doseženo izrazno sredstvo ne rešuje problemov slikarstva, ne preobraža slikarstvo v tehniko, kjer nobena simbolična oblika nikoli ne funkcioniira kot spodbuda: kjer je delovala in učinkovala, pa je delovala z vsem kontekstom dela, in nikakor ne s sredstvi optične prevare. Jezika slikarstva ni 'utemeljila Narava': treba ga je zmerom na novo ustvarjati. Renesančna perspektiva ni umetnija, ki ji nikoli ne more spodleteti: pač pa je samo poseben primer, neki datum, neki moment v nekem pesniškem informiranju sveta, ki se nadaljuje po njej«<sup>27</sup>.

In že prej:

»Slika je ploska stvar, ki nam umetno daje, kar bi v prisotnosti stvari videli 'v različnih razdaljah' ker nam daje ustrezno višini in širini zadostna diakritična znamenja dimenzije, ki ji manjka. Globina je tretja dimenzija, izpeljana iz drugih dveh. Ustavimo se pri njej, to je vredno truda. Najprej je na njej nekaj paradoksalnega: vidim objekte, ki se drug drugega skrivajo in ki jih torej ne vidim, saj so drug za drugim. (...) Zmerom si tostran globine ali pa onstran nje. Nikoli niso stvari druga za drugo. (...) Stvari segajo druge v drugo, ker so druga zunaj druge.«<sup>28</sup>

2. Problematizirati moramo povzdigovanje vida nad ostale čute. To lahko utemeljimo z razvijanjem koncepta utelešenja percepcije oziroma z nadaljnjim razvijanjem specifičnega pojmovanja telesa in telesnosti pri Merleau-Pontyju.

3. V delu *Vidno in nevidno* se je Merleau-Ponty, potem ko je zavrgel gestalt psihologijo, osredotočil na vidnost in nevidnost kot tisti področji, ki nam omogočata odgovoriti tudi na vprašanja Biti. V okviru vse bolj poudarjajoče »anonimne vidnosti«, kjer je vidnost razumljena kot splošna kategorija, se je treba, ob problematiki gledalca in gledanega objekta, ustaviti pri konceptu »tretjega očesa pogleda«. Če parafraziramo Merleau-Pontyja lahko rečemo, da smo v nekaj tisočletjih smo izgubili obskurno vero v zaznavo ki je postavljala pod vprašaj naša nema življenja, tisto kombinacijo sveta in nas samih, ki predhodi refleksiji.

<sup>27</sup> Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, *Perspektive* št. 32, DZS, 1963-64. str. 232.

<sup>28</sup> *Isto*, str. 231.

4. Raziskati je treba drugačno pojmovanje časovnosti in prostorskega pri Merleau-Pontyju: časovnost v njegovem pojmovanju videnja in vseobsegajoče telesnosti percepcije poudarja potapljanje, poglobljanje in sondiranje. Videnje razume na način sonde in ne kot pogled od zgoraj, medtem ko se njegova časovnost v postevklidskem svetu, ki je drugačen od Descartovega, nanaša tudi na drugačno pojmovanje prostorskega. Ta je po Merleau-Pontyju danes »izračunan prostor«, ki se začne, kot je zapisal, »od mene kot ničte točke in se nadaljuje v svet, ki ga živimo od znotraj in v katerega sem potopljen – svet pa je okrog mene«. Torej upoštevati moramo Merleau-Pontyjevo teorijo kompleksne »časovnosti prostorskega«<sup>29</sup>.

## II.

V nadaljevanju se bom osredotočila prav na to specifično »časovnost prostorskega« in na funkcijo videnja, kakor sta pojmovani v Merleau-Pontyjevem delu in formulirani na osnovi odnosa, ki ga je vzpostavil Merleau-Ponty, med fotografskim medijem in slikarsko prakso. To pa bom povezala tudi z dogajanjem v kiberprostoru.

Ko Vivian Sobchack razpravlja o fenomenoloških razlikah med fotografskimi, filmskimi in elektronskimi realnostmi, zapiše, da je prostor slednjih diskreten, ahistoričen in breztelesen. Kot sta opazila že Roland Barthes in Christian Metz, je fotografija objekt, zapis človeškega videnja in njegove prisotnosti, zamrznjen trenutek zgodovine, za razliko od filma, ki sproža sedanji čas izkušnje fizično-telesno-prostorske realnosti. Toda ko razpravlja o elektronskem prostoru, se Sobchackova oddaljuje od teh pojmovanj, ki so večinoma utemeljena na filmski teoriji Andrea Bazina, da bi poudarila prostorske in časovne redukcije, ki so značilne za računalniško generirane simulacije:

»Digitalne elektronske tehnologije atomizirajo in abstraktno she-  
matizirajo analoške fotografske in filmske značilnosti v diskretne piksele

---

<sup>29</sup> Rosalind Krauss v knjigi *Originalnost avantgarde in drugi modernistični miti* problematizira časovnost prostorskega. Kraussova vzpostavlja vzporednico med fenomenološko oznako percepcije, ki je pojmovana hkrati kot vzrok in učinek gledalca, ter je povezana tako z intencionalnostjo subjekta kakor tudi objekta, in problematiko prostora v umetnosti, še posebej kiparskega prostora. To vzporednico je Kraussova utemeljila z drugačnim pojmovanjem časovnosti in prostorskega pri Merleau-Pontyju, ki ju je možno utemeljiti tudi na način specifičnega utelešenja percepcije oziroma spremenjenega pogleda na telo in telesnost. Prim. Rosalind Krauss v *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1985.

in bite informacije, ki se prenašajo serijsko, vsak bit, diskontinuiran in absoluten, je predvsem 'na sebi', pa čeprav je del sistema.«<sup>30</sup>

Tudi Merleau-Ponty je, čeprav iz drugačnih premis, opozoril na arteficialno razsežnost fotografske podobe v odnosu do slikarstva: »Fotografija ohranja odprte trenutke, ki jih pritisk časa brž spet zapre, fotografija uničuje prestopanje, uzurpacijo, 'metamorfozo' časa, ki na sliki ravno narobe postane vidna (...).«<sup>31</sup> »Slikarstvo«, po Merleau-Pontyju namreč, »ne išče zunanosti gibanja, temveč njegova skrivna znamenja.«<sup>32</sup> Merleau-Ponty poudarja slikarsko povezavo s telesnim ko zapiše: »Morebiti zdaj bolje čutimo vse tisto, kar nosi ta besedica: videti. Gledanje ni določen modus mišljenja ali prisotnost v sebi: ampak je sredstvo, ki mi je dano zato, da sem odsoten od samega sebe, da se od znotraj udeležujem cepljenja Biti; šele ob končni meji tega cepljenja se zaprem vase.«<sup>33</sup>

Merleau-Ponty utemeljuje fotografijo v odnosu do bolj kompleksne časovnosti slikarske prakse. Slikarski prostorski prijem in časovne metamorfoze imata za posledico močnejši občutek telesne investiture kot fotografija: »Četudi se v skladu z obdobji in v skladu s šolami bolj oklepamo otipljivega ali monumentalnega gibanja, ni slikarstvo nikoli popolnoma izven časa, ker vedno tiči v telesnem.«<sup>34</sup> Če umetnost zastavlja vprašanja, ki se tičejo telesa, postavljajo umetnostne tehnike in tehnologije vprašanja, ki se tičejo same umetniške oblike in razlikovanja med njenimi praksami. Pravzaprav lahko v soglasju z Viriliojem zapišemo, da sredstva za videnje ne potrebujejo telesa dokler je svetloba tista, ki oblikuje podobo.

Za hipec se bomo ustavili ob Merleau-Pontyjevem razlikovanju med slikarstvom in fotografijo, ki se pri tem sklicuje na pojmovanje fotografije z začetka stoletja:

»Kakor je ustvarilo latentno črto, si je slikarstvo priskrbelo tudi gibanje brez spremembe kraja, z vibriranjem ali izžarevanjem. To je pač potrebno, saj je slikarstvo, kakor pravimo, umetnost prostora, bodisi da nastaja na platnu ali na papirju, in se ne more zatekati v izdelovanje gibljivih del. Vendar bi negibna slika lahko sugerirala spremembo kraja, kakor mi sled zvezdnega utrinka na mrežnici sugerira neko prehajanje, neko gibanje, ki ga ta sled ne vsebuje. Slika bi mojim očem dajala skoraj isto, kar jim dajejo realna gibanja: trenutne prizore v zaporedju, primerno zmešane, z nestalnimi držami, če gre za živo bitje, v negotovosti

<sup>30</sup> Vivien Sobchack, »The Scene of the Screen: Towards a Phenomenology of Cinematic and Electronic Presence«, *Post-Script* 10, 1990, str. 56.

<sup>31</sup> Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, str. 240.

<sup>32</sup> *Isto*, str. 240.

<sup>33</sup> *Isto*, str. 241.

<sup>34</sup> *Isto*, str. 240.

med nekim poprej in nekim potem, skratka zunanjo plat spremembe kraja, ki bi jo gledavec razbral v njeni sledi. Prav tu odkrije svoj pomen znamenita Rodinova pripomba: trenutni prizori, nestalne drže okamnijo gibanje – kakor kaže toliko fotografij, na katerih je atlet za vedno odrevenel.«<sup>35</sup>

Merleau-Ponty se tukaj navezuje na zgodbo o fotografiji z začetka tega stoletja (1911), ko je bila fotografija obravnavana kot izključni verodostojno-dokumentarni zapis. Auguste Rodin je v pogovoru s Paulom Gsellom kategorično zavrnil njegovo trditev, da je fotografija akcije njen neizpodbitni dokument, zatrdil je namreč, da okamenelo gibanje na fotografiji laže, kajti sodil je iz perspektive kronološkega, linearne in nenehno minevočega časa.<sup>36</sup>

Toda skoraj stoletje po tem lahko zadeve zastavimo tudi drugače. Latentna fotografija se porodi prav v trenutku, ko sprožimo fotografski aparat, v trenutku osvetlitve. Ekspozicijski čas, čas osvetlitve, v katerem se latentna fotografija generira, prinaša po Viriliu radikalno spremembo fotografske definicije časa. Čas osvetlitve ni več kronološki čas, ki vseskozi mineva, marveč je predvsem čas, ki razodeva samega sebe, ki se kaže tako rekoč na površini fotografije. Ekspozicijski čas, ki je zamenjal tistega (časovno) zaporednega, je tako ekspaniran, da Paul Virilio predlaga, da preučevanje »časovnosti«<sup>37</sup> prihodnosti, sedanjosti in preteklosti fotografije zamenjamo z njenim ekspozicijskim časom; in ta čas Virilio imenuje kronoskopija.<sup>37</sup> Govorimo namreč o podekspaniranju, nadekspaniranju in ne samo o ekspoziciji.

Če bi Rodin, in tudi Merleau-Ponty, pojmovala čas osvetlitve tako, kot ga pojmuje Virilio, potem ne bi prezrla, da ta čas ni samo kondenziran, ampak tudi dokumentiran čas fotografije. Torej se v kronoskopiji razmik med časom in prostorom vpisuje s pomočjo svetlobe, zato je čas osvetlitve fotografske plošče čas izpostavljanja njenega fotosenzitivnega materiala hitrosti svetlobe, frekvenci svetlobnih valov.<sup>38</sup> To pa po Viriliu pomeni

---

<sup>35</sup> *Isto*, str. 239-240.

<sup>36</sup> Prim. Paul Gsell, Auguste Rodin, *L'Art: Entretiens réunis par Paul Gsell, Grasset/Fasquelle*, Pariz 1911.

<sup>37</sup> Gre za vzporednico s kronoskopom (krono + skop), ki je električna priprava za merjenje majhnih časovnih enot (do tisočinke sekunde). Kronoskopija naj bi bila torej oblika merjenja majhnih časovnih enot.

<sup>38</sup> Teorije o naravi svetlobe so se razvijale in spreminjale skupaj z odkritjem različnih svetlobnih fenomenov. I. Newton je tako predpostavljal, da svetloba sestoji iz množice drobnih delčkov, ki se gibljejo s hitrostjo 299 km na sek. (korpuskularna teorija, 1672). Ta teorija in Newtonov ugled sta popolnoma zasenčila teorijo C. Huyghensa, ki je svetlobne pojave opisal kot valovno gibanje (valovna teorija). V 19. st. je bila valovna teorija svetlobe po zaslugi eksperimentov T. Younga in A. Fresnela rehabilitirana. Končni udarec Newtonovi korpuskularni teoriji svetlobe je bil zadan

reducirati učinek realnosti na večjo ali manjšo natančno svetlobno izločanje; znanstvena utemeljitev za to je v Einsteinovi teoriji.<sup>39</sup> Glede na redukcijo od tridesetih minut fotografskega eksponiranja pri Nicéphoru Niepceju v letu 1829 do 20 sekund pri Nadarju leta 1860 se zdi, da je čas začel eksponirati samega sebe neodvisno od fotografije.

Ti postopki postavljajo pod vprašaj tudi pojmovanje, da je vsaka fotografija z obilico podrobnosti, s tem, kako je narejena, neizpodbitno dejstvo, potrdilo naše navzočnosti v neki pretekli ali polpretekli realnosti.<sup>40</sup> Virilio pravi, da bodo tri oblike odločilne akcije, preteklost, sedanost in prihodnost, nadomeščene z dvema časoma, z realnim in zamujenim/odloženim časom (ki se zdi, kot da bi ga že zapravili), prihodnost pa bo medtem zbežala s pomočjo računalniškega programiranja. Torej bomo (smo) priče procesa popačenja t.i. realnega časa, ki vsebuje hkrati del sedanosti in del neposredne prihodnosti,<sup>41</sup> toda skoraj nič več (povsem) oddaljene preteklosti.

Če se vrnemo k fotografiji. Fotogram, brez (optične) leče posneta fotografija, je več kot memento oddaljene preteklosti, je želja angažirati prihodnost in ne samo predstavljati preteklost. Takšna fotografija pa je,

---

leta 1849, ko je bilo z merjenjem hitrosti širjenja svetlobe v različnih presojnih sredstvih dokazano, da se hitrost svetlobe razvija drugače, kot je dokazoval Newton v svoji teoriji. Maxwellova elektromagnetna teorija svetlobe (1873) je združila vse do tedaj znane teorije o hitrosti in širjenju svetlobe v eno. Toda leta 1888 je Hallwachs odkril pojav, da svetloba, ki pada na površino kovine, sprošča elektrone (fotoefekt). Leta 1905 je A. Einstein po odkritju fotoefekta ponovno zastavil teorijo svetlobe na korpuskularnih temeljih. Dualistično naravo svetlobe, ki se kaže na eni strani v pojavih interference in na drugi fotoefekta, razlaga danes kvantna teorija svetlobe. Po tej teoriji nastaja svetloba s kvantnimi prehodi elektrona iz enega energetskega stanja v atomu v drugo. Tako emitirani paket (kvant) energije se razširja po prostoru v obliki elektromagnetnega vala. Kvantna teorija tolmači procese emitiranja in absorpcije svetlobe korpuskularno, širjenje svetlobe in pojave, ki so povezani s tem, pa tolmači valovna teorija.

<sup>39</sup> Prim. Paul Virilio, *The Vision Machine*, British Film Institute in Indiana University Press, London, Bloomington in Indianapolis 1994, str. 22. Prim tudi M. Gržinič, *V vrsti za za virtualni kruh. Čas, prostor, subjekt in novi mediji v letu 2000*, poglavje »Paul Virilio: hitrost svetlobe«, ZPS, Ljubljana 1996, str. 71 – 78.

<sup>40</sup> Če se poglobimo v fotografijo, lahko izvemo veliko stvari, tudi takšnih, ki neposredno ne zadevajo fotografskega medija. Roland Barthes v *Camera Lucida* pravi, da mu je nekoč neki fotograf poslal portret, in čeprav se je trudil, se ni mogel spomniti, kdaj ga je posnel. Pazljivo si je ogledoval kravato in jopico, ki ju je tedaj nosil, da bi se spomnil, ob kakšni priložnosti se je tako oblekel, a ni nič pomagalo. Ker pa je to bila fotografija, ni mogel zanikati, da ga ni bilo tam (čeprav ni vedel, kje). Prim. Roland Barthes, *Camera Lucida*, Hill in Wang, New York 1981.

<sup>41</sup> Virilio, *The Vision Machine*, str. 66.

čeprav izhajajoč iz nekega fotografskega realizma, lažna, vsa usmerjena v prihodnost, saj nima več referenta v preteklosti.

Hitrost svetlobe omogoča Viriliu tudi še nekaj drugih nastavkov, ki si jih je vredno ogledati prav zaradi povezave z novimi tehnologijami. Virilio govori o transparenici, a jo preformulira v »trans-appearance«, neologizem, ki naj bi pomenil »prekoračitev videzov«. <sup>42</sup> Izraz je skoval ob iznajdbi revolucionarnih očal, ki so jih izdelali raziskovalci NASA in Inštituta za oftalmologijo Univerze Johns Hopkins v Baltimorju. Očala z optoelektričnim sistemom so nameščena na dveh miniaturnih video kamerah, ki v celoti registrirata videnje osebe; namesto korektivnih leč imata torej miniaturna zaslona. Če ta video očala primerjamo z bolj spektakularnimi raziskavami v NASA, kot je denimo izum čelade, ki simulira virtualno interaktivno okolje (prenosni simulator, ki ga uporabljajo v letalstvu za napad), je to samo skromen primer tistega, kar naj bi bilo v osnovi raziskav na področju okularne optike v prihodnosti. In čeprav so ti vizualni nastavki samo eden od številnih stranskih produktov novodobnih vojaških raziskav t.i. »strojev za gledanje« odsevajo tendenco nekakšne avtomatizacije zaznavanja, nadomestitve neposrednega s podprtim zaznavanjem. To naj bi bila vrsta posredne percepcije, ki naj bi bila dosežena s hitrostjo elektronov namesto žarkov sonca ali električne svetlobe.

Ko skuša Virilio za nazaj začrtati pogoje, ki so omogočili optiko realnega časa, se sprašuje, kaj se zgodi s transparenco realnega prostora stvari, ki nas obkrožajo, ko se razdalje manjšajo in puščajo prosto pot trenutnemu sprejemanju? In drugič, kaj se zgodi, ko optoelektrična sprememba nadomesti klasično optično komunikacijo? Če je transparenca tisto, kar je lahko prehojeno s svetlobo, potem vidimo, da se je z drugačnim pojmovanjem vmesnika v realnem času narava transparence spremenila. Transparenca ni nič več sestavljena iz svetlobnih žarkov (sončnih ali električnih), marveč iz osnovnih delcev (elektronov in fotonov), ki se prenašajo s svetlobno hitrostjo. Svetloba je tista, ki nam razodeva tisto, kar je očitno, jasno, vidno našim očem, toda svetlobna hitrost je tista, ki to realnost osvetljuje in nam jo tako daje v videnje. Transparenca ni nič več vprašanje objektov, ki so v vidnem polju v trenutku gledanja, zato Virilio tudi predlaga izraz »prekoračitev videza« realnega časa namesto transparence realnega prostora.

Ta premestitev pa obenem kaže, da je ob pasivni optiki – teleskopa, mikroskopa in leč kamere, možno govoriti tudi o aktivni, ki je rezultat razvoja v radijski in opto elektroniki. Pri tem prehodu od pasivne optike v

---

<sup>42</sup> Prim. Virilio, »Trans-Appearance«, *Artforum*, str. 10, poletje 1989, brez paginacije.

aktivno pa je najpomembnejše to, da so se te nove optične značilnosti razvile v povezavi z računalniškim programiranjem. Pri aktivni optiki namreč optična korekcija vida ni samo zadeva geometrije leč, ampak gre za podobo, sestavljeno od točke do točke s pomočjo računalnika, vstavljenega v omrežje radijske postaje z istim programom kot oddajnik. Tudi tukaj je premoč svetlobne hitrosti kot sposobnosti osvetlitve postavljena nad svetlobo žarkov. Zato ni svetloba, ampak hitrost tista, ki je potrebna za gledanje, merjenje in razumevanje realnosti videzov. Visoka definicija realnega je torej bolj ali manj odvisna samo od hitrosti prenosa videzov in nič več od transparence atmosfere ali drugih materialov. In če se skupaj z Viriliom vrnemo k filozofski definiciji hitrosti, potem hitrost ni fenomen, je odnos med fenomeni; z drugimi besedami, Virilio zagovarja relativnost samo na sebi. Gledalec je sedaj podrejen in zaradi neposrednosti vmesnika neločljivo povezan z gledanim objektom.

Svetloba časa ali »čas svetlobne hitrosti«, kot zapiše Virilio, je osvetlil naše okolje do točke, ko se našim očem zdi tudi vsak enostaven način reprezentacije, ki ga Virilio vzporeja s slikarstvom, skulpturo, gledališčem – informacija. Od tega izvira napredek informacijskega sistema, v katerem je merjenje izenačeno s količino informacij, ki jo prenaša sporočilo. Podoba zato ostaja najbolj sofisticirana oblika informacije.

Če torej strnem: Virilio skuša vseskozi konceptualizirati nekakšen »stroj za gledanje«, ki bo zmožen spoznati konture oblik in popolnoma interpretirati vidno polje, toda tako, da bo videokamero, ki bo nadzorovala to polje, nadzoroval računalnik in ne človek.<sup>43</sup> Vse to naj bi bilo priprava za avtomatizacijo percepcije, konceptualizacijo t.i. umetnega gledanja, ko bo analiza objektivne stvarnosti povsem prepuščena stroju; slepota človeka naj bi bila potemtakem v osrčju takšnega stroja za gledanje.<sup>44</sup>

Industrializacija gledanja, ki je po Viriliu logična posledica avdio-vizualnega razvoja in razvoja virtualnih podob, je etapa v logistiki percepcije, kot jo zastavlja Virilio. Pomeni pravzaprav vso kompleksno mrežo industrijsko proizvedenih kamer in drugih oblik elektronsko in računalniško vodenih sistemov za gledanje in ni povezana samo z vse popolnejšimi sistemi nadziranja, s katerimi je ta proizvodnja doživela svoj vrhunec, ampak tudi z vprašanji obstoja več gledališč in delitve okolja na žive subjekte in objekte (gledajoči stroji).<sup>45</sup> S tem ko v prihodnosti ne bo več potreben vnos grafičnih ali videografičnih podatkov, bodo avtomatični perceptivni

---

<sup>43</sup> Virilio, *The Vision Machine*, str. 59.

<sup>44</sup> *Isto*, str. 72-73.

<sup>45</sup> *Isto*, str. 59-60.



stroji funkcionirali kot oblika mehaniziranega imaginarija, iz katerega bo sedanji čas popolnoma izključen. Če se bo to zgodilo, bomo morda lahko zavrgli dejansko naravo naših mentalnih podob in se začeli spraševati, kaj je izbral stroj za gledanje. Po Viriliu bomo v prihodnosti priče mutaciji preprostih filmskih in video posnetih podob v računalniško vodenem stroju za gledanje.

Pred to fuzijo/konfuzijo gledanja in percepcije si moramo zastaviti vprašanje etike obče percepcije, saj se zdi, da v današnjem času prav zaradi tehnično sprejetih nastavkov na očesu (zaradi zaslonov vseh vrst) izgublamo pozicijo dobesedno okularne priče, pozicijo očividca. Ti nastavki delajo iz nas hendikepirana bitja, soočeni smo z neko vrsto paradoksalnega slepila, hkrati pa se z neverjetnim pospeškom približujemo popolnemu pogledu stroja. To slepilo je izzvano, kot poudarja Paul Virilio, s podaljšano ekspozičijo vidnega in z razvojem vidnih strojev brez pogleda, ki uporabljajo neposredno svetlobo elektrooptike.

Metafora videnja nas torej sili, da raziskujemo različne aparate vizualne produkcije, s tehnološkimi nastavki vred, ki danes interferirajo z našimi biološkimi očmi in možgani. Do sedaj je obstajala obrt gledanja, določena umetnost videnja, danes pa že lahko govorimo o industrializaciji gledanja. Po avtomatizaciji proizvodnje in revoluciji na polju transmisije smo se znašli na pragu avtomatizacije opazovanja sveta. V situaciji, ko videnje ne pomeni, da lahko vidiš več, ampak tudi, da ne moreš videti.

Človek je umeščen v terminalnem prostoru kot čisti, totalizirajoči pogled. Meje ekrana so zbrisane in kibernski polje postane povsem fenomenalno, občutljivo/dovzetno za gledanje in delovanje. Ekran, tista meja, ki razdvaja terminalno in fizično realnost, postane prepustna in prostor za njim postane tangibilen ter ga lahko nadzorujemo. Tako se drugost kiberprostora kaže kot v krajnji instanci določena metafora, kot poskus spoznati in preseči tehnološko odtujitev elektronske dobe in hkrati kot poskus utemeljiti subjekt kot njegove temeljne sile. Z Merleau-Pontyjevim besedami: »Gledanje ni določen modus mišljenja ali prisotnost v sebi: ampak je sredstvo, ki mi je dano zato, da sem odsoten od samega sebe, da se od znotraj udeležujem cepljenja Biti; šele ob končni meji tega cepljenja se zaprem vase.«<sup>46</sup> Gledanje vzpostavlja vmesnik z objekti sveta in je tako prihod mišljenja, prisotnost jaza, ki je oblika istočasnih projekcij in introjekcij, ki določajo naše gledanje.

Digitalna, procesirana grafika elektronske tehnologije po drugi strani proizvaja nenehno transformacijo, ki se razlikuje od metamorfoze

---

<sup>46</sup> Maurice Merleau-Ponty, »Okno in duh«, str. 241.

človeškega časa in njegove/njene izkušnje. Reprezentacijske funkcije teh dekorativnih in raztegljivih podob na računalniškem ekranu proizvajajo nestalen občutek o zgodovini, trajnosti, ali telesnih investiturah. S kibernetično raztelevstviyo, ki se utemeljuje v nanosekundah časovnih razmerij in eksplodira v neskončnosti kiberprostora, se odpira nova pot rekonstitucije fenomenološke Biti. »Ta bit z dvema dimenzijama, ki mi kaže neko drugo dimenzijo, je predrta bit, kot so rekli ljudje renesanse, okno.... Ampak okno navsezadnje gleda samo na *partes extra partes*, na višino in širino, ki se pokažeta šele iz kake druge smeri, na absolutno pozitivnost Biti.«<sup>47</sup> Zato lahko rečemo, da je interes, ki ga vzbuja kiberprostor, prej zadeva njegovih fenomenoloških lastnosti, kakor matematične elaboracije elektronskega prostora.<sup>48</sup> Te lastnosti se konstituirajo z dejanjem vizualizacije, ki hkrati decentrira in osredišča subjekt, podobno kot je to formuliral Merleau-Ponty: »Vsak vizualni kaj, četudi je še tako močno individuum, deluje tudi kot dimezija, ker je dan kot rezultat razpoka Biti. To slednjič pomeni, da je posebnost vidnega v tem, da ima podlogo nevidnega v strogem smislu, ki je prisotna kot določena odsotnost.«<sup>49</sup> Da bi še dodatno podkrepil to svoje pojmovanje, ga Merleau-Ponty, izhajajoč iz Paula Kleeja<sup>50</sup>, predstavi takole:

»Obstoji tisto, kar prihaja do očesa od spredaj, frontalne lastnosti vidnega – pa tudi tisto, kar prihaja k očesu od spodaj, globoka latenca v drži, v tej latenci se telo vzdigne, da vidi – in obstoji tisto, kar prihaja v gledanje od zgoraj, vsi pojavi letanja, plavanja, gibanja, ki se jih gledanje udeležuje, ne več s težo izvora, pač s svobodnimi izpolnitvami.«<sup>51</sup>

Merleau-Ponty torej misli, da obstaja v vsakem dejanju gledanja nekaj nevidnega, nekaj kar dela videnje za delno operacijo, in prav ta delna nevidnost je tista, ki določa eksistenco sveta objektov, ki obstajajo neodvisno od človeške zaznave in spoznanja.<sup>52</sup>

<sup>47</sup> Isto, str. 231.

<sup>48</sup> »Digitalizacija omogoča, da se vsak podatek lahko preobrazi v serijo ničel in enic, tj., da se oblikuje kot matrica števil, ki jo nato po želji memoriramo, na novo konstituiramo in lahko manipuliramo. Pikel, digitalna točka, ki jo v celoti definirajo prostorske in časovne koordinate, izračunane s pomočjo računalnika, je radikalno spremenil naše dožemanje strukture časa in prostora. Namesto modela, ki omogoča vzpostavitev analogije, je izhodišče matrica števil; podatkovni procesor producira podobo, ki ne referira na realnost. Kot smo že zapisali, jesinteza *ex nihilo*. Čeprav digitalna podoba pomeni predvsem podobo, sintetizirano iz matrice števil, lahko digitaliziramo tudi grafične, fotografske, filmske in videografske podobe.« v: Marina Gržinič, *V vrsti za virtualni kruh*, str. 51.

<sup>49</sup> Maurice Merleau-Ponty, »Okno in duh«, str. 241.

<sup>50</sup> P. Klee, *Conférence d'Iéna*, 1924, cit. v: Merleau-Ponty, »Okno in duh«, str. 245

<sup>51</sup> Merleau-Ponty, »Okno in duh«, str. 242.

<sup>52</sup> Martin Jay poudarja, da je Merleau-Ponty z enačenjem zrcalnega stadija in idealnega

Merleau-Pontyjeva definicija gledanja in njena vse obsegajoča fizičnost zaznave poudarja potopitev, ki gre v globino. Merleau-Ponty razume gledanje na način čutne preiskave, in ne kot na gledanje od zgoraj, tudi njegovo pojmovanje časa v postevklidskem svetu, se razlikuje od Descartesovega in povratno učinkuje na pojmovanje prostora. Prostor je po Merleau-Pontyju: »po sebi, ali bolje, je v pravem pomenu besede nekaj po sebi, njegova definicija je, da je po sebi. Vsaka točka prostora je in je mišljena tam, kjer je, ta tu, ona tam, prostor pomeni očiten kje. Orientacija, polarnost, ogrinjanje so v njem izpeljani pojavi, zvezani z mojo prisotnjo. Prostor sam temelji popolnoma v sebi, je povsod enakovreden sebi, homogen, in njegove dimenzije na primer so po definiciji nadomestljive.«<sup>53</sup>

---

jaza ali super ega zgrešil Lacanovo teorijo (Lacan je namreč zavrgel Merleau-Pontyjevo fenomenološko pojmovanje ega, ki naj bi obstajalo pred cogitom), pa čeprav je Merleau-Ponty spoznal, da je zrcalni stadij izvor odtujenega jaza. Po Jayu je Merleau-Ponty pravilno zaznal dualnost med percepcijo in govorico, ki je ni mogoče dokončno rešiti. Toda to, kakor tudi njegovo spoznanje, da vidno nosi v sebi svoj nevidni okvir oziroma, da je nevidno skrivnostni del vidnega, sta šla v pozabo, ko se se francoski intelektualci, v svoji antiokularocentrični vnemi v šestdesetih letih spoprijeli s Saussurovo lingvistično teorijo. Prim. Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* in Jacques Lacan, *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.

Opozorila bi še na odklonilne umetniško-filozofske poglede na Merleau-Pontyjevo delo, ki segajo od kritike surrealistov, da je vidni svet pri Merleau-Pontyju spremenjen v homogeni svet ter povsem oropan enigem, do Michela Foucaulta, ki je Merleau-Pontyjevo iskanje izgubljenih korenov obsodil ter ga imenoval za transcendentalni narcisizem, pa vse do kritike Merleau-Pontyja s strani francoskih feministk. Luce Irigaray je v *Ethique de la différence sexuelle* »popolnoma nesporno obarvanega Merleau-Pontyja« obtožila, da se je prepustil pretiranemu privilegiranju vidnega, ter njegovo filozofijo videnja znova označila za narcisizem. Prim. Luce Irigaray, *Ethique de la différence sexuelle*, Pariz 1984.

<sup>53</sup> Isto, str. 231.

# Auslegung

a journal of philosophy

AUSLEGUNG is a journal published two times a year at the University of Kansas. The journal is a forum for the expression of any and all philosophical perspectives. The editors are primarily interested in publishing the work of new Ph.D.'s and students pursuing the Ph.D. degree, but all papers of philosophical interest will be considered.

AUSLEGUNG gratefully acknowledges the financial support which it receives from the Student Senate and the Graduate Student Council of the University of Kansas.

Yes! I want to subscribe to *Auslegung*.

Student	\$8.00
Individual	\$10.00
Institution	\$20.00

Enclosed is my check for: \_\_\_\_\_

Name \_\_\_\_\_

Address \_\_\_\_\_

City \_\_\_\_\_

State/Zip \_\_\_\_\_

AUSLEGUNG  
Department of Philosophy  
University of Kansas  
Lawrence, Kansas 66045