УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА У НОВОМ САДУ

Марија Барна-Липковски

Конструисање личног идентитета језиком и хронотопом интернета: уметничко дело сценског дизајна

Докторски уметнички пројекат

Нови Сад, 2021

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ **ОБРАЗАЦ – 5а**
НАВЕСТИ НАЗИВ ФАКУЛТЕТА ИЛИ ЦЕНТРА

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА[1]

Врста рада:	Докторска дисертација
Име и презиме аутора:	Марија Барна-Липковски
Ментор (титула, име, презиме, звање, институција)	Др Миа Давид, ванредни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
Наслов рада:	Конструисање личног идентитета језиком и хронотопом интернета: уметничко дело сценског дизајна
Језик публикације (писмо):	Српски, латиница
Физички опис рада:	Унети број: Страница 168 Поглавља 11 Референци 98 Табела 0 Слика 71 Графикона 0 Прилога 0
Уметничка област:	Сценски дизајн
Ужа научна област (научна дисциплина):	Сценска архитектура, техника и дизајн – сценски дизајн
Кључне речи / предметна одредница:	Сценски дизајн, лични идентитет, интернет, перформативно предавање, дигитални медији
Резиме на језику рада:	Предмет докторског уметничког пројекта „Конструисање личног идентитета језиком и хронотопом интернета: уметничко дело сценског дизајна“ јесте уочавање и анализа скривене архитектуре, дизајна и историје интернета, као и његових психо-социолошких ефеката који овакав дизајн има на доживљено искуство личног идентитета појединца. Теоријска анализа представља саставни део уметничког процеса, а резултати анализе служе као директна уметничка грађа. Први део рада представља ток интердисциплинарног теоријског истраживања. Студије случаја пет специфичних и међусобно испреплетаних интернет-феномена представљају примену теоријских концепата на конкретне друштвене појаве на интернету. Други део рада фокусира се на уметничко обликовање сакупљеног теоријско-критичког материјала. Крајњи резултат је уметничко дело сценског дизајна у форми перформативног предавања под насловом „Где сам ту/о ја?“, које преиспитује границе између виртуелног и стварног.

[1] Аутор докторске дисертације потписао је и приложио следеће Обрасце:
5б – Изјава о ауторству;
5в – Изјава о истоветности штампане и електронске верзије и о личним подацима;
5г – Изјава о коришћењу.
Ове Изјаве се чувају на факултету у штампаном и електронском облику и не кориче се са тезом.

Датум прихватања теме од стране надлежног већа:	1.12.2019.
Датум одбране: (Попуњава одговарајућа служба)	
Чланови комисије: (титула, име, презиме, звање, институција)	Председник: др Татјана Дадић-Динуловић, редовни професор, Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Романа Бошковић Живановић, ванредни професор, ФТН, Универзитет у Новом Саду Члан: др ум. Иван Правдић, редовни професор, Академија уметности у Новом Саду Члан: др Ана Мартиноли, ванредни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду Члан, ментор: др. ум Миа Давид, ванредни професор, ФТН, Универзитет у Новом Саду
Напомена:	

UNIVERSITY OF NOVI SAD
FACULTY OR CENTER

KEY WORD DOCUMENTATION[2]

Document type:	Doctoral dissertation
Author:	Marija Barna-Lipkovski
Supervisor (title, first name, last name, position, institution)	Mia David, PhD in Arts, Assistant Profesor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad
Thesis title:	Construction of Personal Identity through Language and Chronotope of the Internet - A Scene Design Artwork
Language of text (script):	Serbian language, latin script
Physical description:	Number of: Pages 168 Chapters 11 References 98 Tables 0 Illustrations 71 Graphs 0 Appendices 0
Artistic field:	Scene design
Scientific subfield (scientific discipline):	Scene architecture, technology and design – scene design
Subject, Key words:	Scene design, personal identity, Internet, performative lecture, digital media
Abstract in English language:	The theme of the doctoral art project "Construction of Personal Identity through Language and Chronotope of the Internet - A Scene Design Artwork" is to observe and analyze the hidden architecture, design, and history of the Internet and the psychological and social impact it has on the lived, everyday individual experience of personal identity. The first part of this work is devoted to interdisciplinary theoretical research. The case studies of five specific and interrelated Internet phenomena represent the application of theoretical concepts to actual, real-world processes. The theoretical analysis presented in the first part is a constitutive part of the artistic process, thus the results of the analysis serve as direct material for artistic creation, which is why the second part of the elaborate focuses on the artistic elaboration of the collected material. The final result is a scene design artwork in the form of a performative lecture entitled "Where is it I?", which questions the boundaries between reality and fiction
Accepted on Scientific Board on:	1.12.2019.

[2] The author of doctoral dissertation has signed the following Statements:
5б – Statement on the authority,
5в – Statement that the printed and e-version of doctoral dissertation are identical and about personal data,
5г – Statement on copyright licenses.
The paper and e-versions of Statements are held at he faculty and are not included into the printed thesis.

Defended: (Filled by the faculty service)	
Thesis Defend Board: (title, first name, last name, position, institution)	President: Tatjana Dadić Dinulović, PhD in Arts, Full Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Romana Bošković Živanović, PhD in Arts, Assistant Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad Member: Ivan Pravdić, PhD in Arts, Full Professor, Academy of Arts, Novi Sad Member: Ana Martinoli, PhD, Assistant Professor, Faculty of Drama, University of Arts, Belgrade Member, mentor: Mia David, PhD in Arts, Assistant Professor, Faculty of Technical Sciences, University of Novi Sad
Note:	

Istina: još zarađujem za život.
Ali verujte mi: pukim slučajem. Ništa
Od svega što činim ne daje mi za pravo da se sit najedem.
Slučajno sam pošteđen. (ako me napusti sreća,
Biću izgubljen.)

Kažu mi: Jedi i pij! Budi srećan što imaš šta!
Ali kako da jedem i pijem
Kad ono što pojedem otimam gladnome,
A čaša vode koju popijem nedostaje žednome?
A ipak jedem i pijem.

Bertolt Breht, *Rođenima posle nas*

We can read as many facts as we like, but they often refuse to become a system

Geert Lovink

Možemo pročitati koliko god želimo činjenica, one često odbijaju da postanu sistem.

Gert Lovink

I Uvod 6
II Istraživačko-metodološki okvir 10
1. **Predmet istraživanja** 10
2. **Cilj istraživanja** 12
3. **Metodologija istraživanja** 14
3.1. Fenomenologija 14
3.2. Transdisciplinarni modusi 15
3.3. Dijalektičko-didaktički metod 16
3.4. Metodi dekonstrukcije i negativne dijalektike 17
4. **Polazne pretpostavke** 19
5. **Pregled prethodnih istraživanja** 19
5.1. Digitalne tehnologije 19
5.2. Društvena teorija i kritika 20
5.3. Psihologija, psihoanaliza, lingvistika 24
5.4. Umetnost – teorija, istorija, praksa 26
III Teorijsko istraživanje 34
1. **Dijagnoza savremenog društva** 34
1.1. Prvi simptom: sveprožimajuće načelo izvedbe 34
1.2. Drugi simptom: skrivena rigidnost poretka moći 36
1.3. Treći simptom: kapital je jedini meta-jezik 36
1.4. Četvrti simptom: propast društvenosti. 37
1.5. Peti simptom: pobeda vremena. 38
1.6. Šesti simptom: kognitarijat, nova društvena klasa. 39
1.7. Sedmi i poslednji simptom: simulacija. 40
2. **Filosofski temelji: Da! i Ne!** 40
2.1. Da! Procesna filosofija i dijalektika 41
2.2. Da! Materijalizam i humanistički pragmatizam 42

2.3. Ne! Redukcionizam, determinizam, pozitivizam 43
3. **Identitet i/ili ličnost** 44
3.1. Identitet, ponavljanje 44
3.2. Individualna psihologija, grupna psihologija 46
3.3. Ličnost, razlika 46
4. **Digitalni hronotop** 47
4.1. Internet kao hronotop 47
4.2. Prostor-vreme nauke 48
4.3. Prisustvo/odsustvo 53
4.4. Fenomeni 55
5. **Dizajnirati jezik(om)** 60
5.1. Jezik, biće, Drugo 60
5.2. Zaključavanje jezikom 62
6. Arhitekte 2.0 64
7. Software – ideologija: zaključak 67
7.1. Era izvedbe – era softvera 67
7.2. Softver je ideologija 69
7.3. Ideologija simulakruma 70
IV Studije slučaja 72
1. My.replika.ai - veštačka intiligencija 72
2. Facebook.com- javni prostor 74
3. Tviter - revolucija 76
4. LifeNaut.com - besmrtnost 78
5. Upwork.com – rad i dokolica 80
V Umetničko istraživanje 82
1. Teorijsko istraživanje kao umetničko istraživanje 82
2. Intimni dnevnik 83

3. Dijalektičko istraživanje 86
4. Istraživanje tehnologije 86
VI Performativno predavanje *Gde sam to/u ja?* 88
1. Poetički problem 88
2. Osnovni poetički koncept 89
3. Koncept izvođenja 89
3.1. Izložba 89
3.2. Predavanje 91
4. Proces pripreme 103
5. Umetnička izražajna sredstva 103
5.1. Performativnost: istinitost događaja 103
5.2. Akademski elementi: predavanje i prezentacija 104
5.3. Pozorišni elementi: dramski sukob i multiplikacija ličnosti 104
5.4. Virtuelni prostor: video i čet-soba 106
6. Odnos prema prostoru 108
7. Realizacija rada 109
7.1. Vremenski okvir 109
7.2. Opis izvođenja 110
8. Percepcija i recepcija publike 111
9. Dokumentacija 116
9.1. Teorijsko-umetničko istraživanje 116
9.2. Umetnička izražajna sredstva – predavanje 130
9.3. Umetnička izražajna sredstva – izložba 145
VII Zaključak 156
VIII Literatura i izvori 158
IX Spisak fotografija 164
X Spisak korišćene tehnologije 166

1. **Hardver**.....166
2. **Softver**.....166
XI Biografija kandidata.....168

I Uvod

Internet je postao kičma digitalne tehnologije. Čovek više ne koristi internet da bi međusobno povezao kompjutere, već koristi kompjutere, pametne telefone, tablete, satove, pa čak i čipove da bi se povezao na internet. Bez uspostavljanja ove veze postalo je praktično nemoguće vršiti bilo kakve operacije na kompjuteru. Softver koji koristimo za rad više ne kupujemo, već ga iznajmljujemo putem ličnog ili poslovnog 'onlajn'[1] naloga; igrice kojima se zabavljamo usmerene su ka masovnim okupljanjima igrača na mreži, a kôd kojim su pisane ne čuva se više na našim kompjuterima već na 'onlajn' serverima; za skladištenje ličnih digitalnih podataka sve više koristimo 'oblak'[2], a sve manje ih čuvamo na sopstvenim fizičkim uređajima; više se ne trudimo da zapamtimo činjenice, već ih svakog trenutka potražujemo od interneta; pomoću internet-alata upravljamo našim imenicima, kalendarima, poštanskim sandučićima i rokovnicima, prepuštajući im potpuni pregled našeg vremena. Problem kojim se bavi ovaj rad može se sažeti rečima čuvenog američkog pisca Džonatana Frenzena (Jonathan Franzen): jedno je dozvoliti svojoj ženi da se seti sestričinog rođendana, a drugo je prepustiti svoje osnovne funkcije pamćenja globalnom korporativnom sistemu kontrole.[3]

---

[1]*eng.* 'online' – na liniji. Koristi se u značenju 'biti aktivno povezan sa internetom', biti 'na mreži'.
Napomena: pisanje o digitalnoj tehnologiji iziskuje korišćenje obilja engleskih termina, jer je engleski jezik digitalne tehnologije. To je jezik na kome mahom komuniciramo sa digitalnom tehnologijom i jezik na kome se o digitalnoj tehnologiji piše. Ukoliko u upotrebi postoji adekvatan srpski termin, koristiću njega. Ukoliko postoji direktan i smislen prevod engleskog termina, koristiću njega. Ukoliko ne postoji, prednost dajem transkripciji engleskog u odnosu na proizvoljno prevođenje koje može dovesti do nerazumljivosti

[2]*eng.* 'Cloud'. Wikipedia: „Računarstvo u oblaku predstavlja isporuku računarskih resursa i skladišnih kapaciteta kao uslugu za heterogenu grupu krajnjih korisnika. Koncept računarstva u oblaku se oslanja na deljenje resursa preko mreže, najčešće interneta. Krajnji korisnici pristupaju aplikacijama u oblaku preko veb-pregledača ili aplikacije na mobilnom telefonu, dok se softver i korisnički podaci nalaze na serverima na udaljenoj lokaciji."
https://sr.wikipedia.org/wiki/Računarstvo_u_oblaku
(10.09.2021)
Napomena: Na nekoliko mesta u ovom radu odlučila sam se za korišćenje definicija sa Vikipedije. Ne koristim je kao izvor informacija već za definisanje ‚zdravorazumskih' i upotrebnih pojmova iz računarske tehnologije. Budući da predstavlja izraz ‚kolektivne intiligencije', a da je uređuju aktivni korisnici digitalnih tehnologija, u ovom pogledu smatram je relevantnim izvorom.

[3]Johnathan Franzen, „What is the matter with the modern world", *The new inquiry,* 16. септембар 2013, https://thenewinquiry.com/whats-the-matter-with-the-modern-world-jonathan-franzen/

Rođena sam 1989. godine, iste godine kada je rođena i svetska mreža – internet. Moglo bi se reći da smo vršnjaci. Moje detinjstvo proteklo je u svetu u kome ponekad nije bilo ni struje, u kome sam uz svetlost sveće čitala bezbroj puta iste knjige, isključena iz stvarnosti. Krajem istih tih ’90-tih godina prošlog veka, na drugom kraju planete internet je već započeo svoju sopstvenu ’digitalnu revoluciju’.

Moje adolescentske godine bile su obeležene mogućnostima i slutnjama 'mladog' interneta: obećanjima anonimnosti i alternativne realnosti. Volela sam da provodim svoje vreme razmenjujući misli i rečenice sa ljudima koje ne poznajem, koje nikada neću ni upoznati. Na četovima[4] i forumima mogla sam da delujem starije, zrelije, pametnije nego što sam bila. Mogla sam neometano da maštam, lažem i izmišljam bezbroj identiteta. Digitalni svet, koji je tada još uvek bio više fokusiran na reč nego na sliku, podsećao me je na svet knjiga u kome sam mahom provela detinjstvo i zato mi je delovao mnogo sigurnije u odnosu na stvarni. U stvarnom svetu sam se osećala detinje usamljeno i uplašeno, ali i adolescentski nesigurno u svoj izgled, pojavu, glas, prisustvo.

Za razliku od mene, internet je za ovih tridesetak godina pokorio svet. Postao je posrednik najvećeg dela međuljudske komunikacije. Usisao je u sebe veliki broj kulturnih sadržaja. Neizostavan je deo svakog radnog mesta. Internet je postao medij svih medija. Pripadam generaciji čije je sazrevanje pratilo uspon, rasprostranjenje i, konačno, dominaciju digitalnih tehnologija. To znači da su mi one dovoljno bliske da bih sa njima raspolagala bez preteranog prilagođavanja, ali i da svesno pamtim svakodnevnicu čije one nisu bile deo. Ova specifična brehtovska pozicija aktera sa distancom[5] daje mi ne samo pravo, već i obavezu da kritički analiziram oblik u kome se digitalne tehnologije danas nalaze.

Kao proizvod modernizma, digitalne tehnologije produbljuju generacijski jaz. Imam potrebu da se suprotstavim strahu koji moja ’izgubljena generacija’ oseća pred mladim ljudima koji su odrasli u digitalnoj džungli. Ne želim da se trkam trci koja je za sve nas unapred izgubljena. Da manično klikćući po Fejsbuku i Instagramu zaboravim da ja, sada, htela to ili ne, svojim postupcima krojim svet u kome će neko sutra živeti. A taj svet će, kako stoje stvari, u velikoj meri biti digitalan. Iako smo još do pre nekoliko godina zamišljali da će se nove

[4]*eng.* ’chat-room’ – čet soba. Virtuelni prostor u kome se učesnik pojavljuje samo putem izabranog nadimka.

[5]Više o Bertoltu Brehtu i tome šta ova pozicija zapravo predstavlja pisaće u 3.3. Dijalektičko-didaktički metod.

generacije rađati već ’digitalno pismene’, iskustvo nam pokazuje da to nije slučaj. Kao i svaka pismenost, digitalna pismenost ne stiče se pravom rođenja, već obrazovanjem. Digitalno opismenjavanje ne bi smelo da bude usmereno ka što bržem snalaženju u softveru koji je ionako već prilagođen brzom snalaženju. Tehnologija se stalno menja, te će u tome đaci uvek biti napredniji od profesora. Ono što možemo i treba da ponudimo ‘rođenima posle nas’[6] je upravo ta distanca. Digitalna pismenost znači mogućnost promišljanja i kritičkog posmatranja digitalnih alata, svest o njihovoh unutrašnjoj strukturi, kao i svest o njihovoj poziciji u odnosu na ekonomsko-politički sistem. Doktorski umetnički projekat *Konstruisanje ličnog identiteta jezikom i htonotopom interneta – umetničko delo scenskog dizajna* rezultat je moje želje da definišem kakvo je to društvo čije tehnologije koristimo da bismo se izražavali digitalno, da preispitam sopstvenu poziciju unutar tog društva i da dam svoj transdisciplinarni umetničko-kritičko-teorijski doprinos digitalnoj pismenosti.

Značaj digitalne pismenosti nije vezan samo za aktivne korisnike digitalne tehnologije. Rečima Džona Mekenzija (John McKenzie): „Ako pak imamo u vidu višedesetljetna demografska istraživanja ekonomista, socijalnih radnika, zdravstvenih delatnika i humanitaraca, kao i baze podataka koje danas održavaju finansijske agencije, trgovinski savezi, vlade, odbrambene službe, nevladine organizacije, znanstveno istraživački zavodi i sveučilišta brzo ćemo doći do zaključka da su se čak i oni – ili baš oni – koji žive u bedi i/ili izolaciji već odavno pretvorili u objekte izvedbene moći i znanja. Ne morate biti raketni tehnolog da biste se našli na udaru nuklearne bojeve glave, kao što ne morate biti programer da bi drugi digitalno vukli presudne životne poteze na vaš račun.“[7]

---

[6]*Rođenima posle nas* naslov je Brehtove pesme. Preveo sa nemačkog Slobodan Glumac Iz knjige *Izabrane pesme*. (Nolit, Beograd, 1979.)

[7] John McKenzie, *Izvedi ili snosi posledice. Od discipline do izvedbe* (Zagreb: CDU, 2006), 246.

II Istraživačko-metodološki okvir

1. Predmet istraživanja

Predmet doktorskog umetničkog projekta *Konstruisanje ličnog identiteta jezikom i hronotopom interneta – umetničko delo scenskog dizajna* jeste uočavanje i analiza skrivene arhitekture, dizajna i istorije interneta, kao i njegovih psiho-socioloških efekata na doživljeno iskustvo ličnog identiteta pojedinca. Teorijska analiza predstavlja sastavni deo umetničkog procesa, a rezultati analize služe kao direktna umetnička građa. Prvi deo rada će predstaviti tok interdisciplinarnog teorijskog istraživanja u kome ću internetu prići iz različitih naučnih vizura, dok ću umetnički rad posmatrati iz aspekta referentnih umetničkih dela. Studije slučaja pet specifičnih i međusobno isprepletanih internet-fenomena predstavljaju primenu teorijskih koncepata na nekoliko konkretnih pojava na internetu. Drugi deo rada fokusira se na umetničko oblikovanje sakupljenog teorijsko-kritičkog materijala.

Krajnji rezultat je umetničko delo scenskog dizajna u formi performativnog predavanja pod naslovom *Gde sam tu/o ja*? Pitanje ličnog identiteta „šta sam to ja u stvari?“ u kontekstu digitalnih medija prepliće se sa pitanjem „šta je uopšte ’u stvari’?“ Preispitivanje granica između virtuelnog i stvarnog predstavlja osnovni fokus mog dosadašnjeg pozorišnog umetničkog rada[8], a doktorski umetnički projekat svojevrsnu sintezu, ali i nadgradnju ove teme u digitalnom okruženju. Kao početnu tezu uzimam tvrdnju: “Internet je, u kombinaciji sa telekomunikacijama, sa sobom doneo novu revoluciju u percepciji virtuelne stvarnosti. Zapravo, on sa sobom donosi jedan reverzibilni proces: ne samo da virtuelnu stvarnost uzimamo kao realnu, već virtuelnom stvarnošću simuliramo realnu.”[9]

Internet posmatram kao neku vrstu paralelne dimenzije koja postoji istovremeno unutar naše svakodnevnice i naporedo s njom. Prostor i vreme interneta nisu nezavisni od neposredno

---

[8] Prvenstveno mislim na predstave: “Čekajući Godoa” S. Beketa (FDU, 2011) u kojoj istražujem stvarnost situacije čekanja u pozorištu; “Emigranti” po motivima istoimene drame S. Mrožeka (Tri Groša, 2014) u kojoj se kao reditelj i izvođač bavim odnosom privatnog i scenskog; “Prosidba” A.P. Čehova (Tri Groša i Dorćolsko narodno pozorište, 2017) kroz koju isprobavam mogućnosti improvizacije u odnosu na utvrđenu partituru; “Ovde piše naslov drame o Anti” I. Martinića (Tri Groša i KOMUNA, 2017) kroz koju ispitujem emocionalnu realnost glumaca i likova.
Više o predstavama sajtu: https://marijalipkovski.wixsite.com/marijabarnalipkovski

[9] Marija Lipkovski, “Od naivnog gledaoca do naivnog performera”. *Letopis Matice Srpske*, knj. 115, sv. 1 (mart 2017): 258-274.

doživljenog prostora i vremena svakodnevnog ljudskog iskustva, ali im nisu ni istovetni, već nerazmrsivo isprepletani. Definicija fizičkog prostora koju daje Tatjana Dadić Dinulović je: "Fizički prostor predstavlja prostor materije koji se manifestuje u obliku predmeta, to jest objekata, pa ga zbog toga možemo nazvati i egzistencijalni ili stvarni prostor"[10]. Iako ukorenjen u fizičkom prostoru, odnosno hardveru[11] i u stvarnim subjektima, odnosno korisnicima, subjekti i objekti interneta nisu materijalni u strogom smislu te reči, već digitalni. Iako ne samo fizički, internet dopušta da bude interpretiran kao stvaran prostor-vreme, jer podrazumeva interakciju među stvarnim i digitalnim subjektima i/ili objektima. Kolokvijalno rečeno, internet je prostor jer se u njemu nešto događa. Ovaj digitalni događaj ne predstavlja samo medijski posredovanu sliku ili narativ o događaju, kao što je to slučaj sa filmom, književnošću, televizijom. To 'nešto' što se događa na internetu nije reprezentacija događaja, jer se ne događa nigde drugde. Upravo zato je o internetu potrebno govoriti kao o 'dimenziji', a ne prosto kao o još jednom mediju.

Budući da sam po pozivu pozorišni reditelj, pojedinac i njegov doživljaj stvarnosti su u žiži mog interesovanja. Zato prostor-vreme interneta u svom radu definišem kao hronotop. Hronotop je termin koji u lingvistici označava način na koji se vreme i prostor pojavljuju u jeziku i diskursu. To znači da se 'vreme' i 'prostor' ne tretiraju kao fizičke veličine, niti je u pitanju sama njihova medijska reprezentacija, već se analizira način na koji se oni pojavljuju u pojedinačnom, doživljenom ljudskom iskustvu.

Ako internet menja način na koji doživljavamo vreme i prostor, to ga nužno određuje kao deo šire društvene promene koja redefiniše samo društvo. Pojedinac i društvo se ne mogu posmatrati jedno bez drugog. Odnos pojedinac-društvo okosnica je kako teorijskog tako i umetničkog istraživanja, što znači da je ovaj rad zasnovan na dijalektičkom sučeljavanju. U umetničkom radu ovaj se odnos manifestuje kroz jukstapoziciju izvođača-pojedinca i publike-društva. Ovo sučeljavanje je multimedijalno i odigrava se istovremeno putem različitih platformi, na više nivoa i preko nekoliko kanala komunikacije. Igra reči *Gde sam tu ja?* i *Gde sam to ja?* naglašava da se identitet posmatra u odnosu sa prostorom njegove aktualizacije, koji je u ovom slučaju istovremeno kako fizički, tako i digitalni prostor.

---

[10] Tatjana Dadić Dinulović, Scenski dizajn kao umetnost (Beograd/Novi Sad: Clio/SCEN 2017), 82

[11] *eng.* hardware. Wikipedia: "Računarski hardver je skup fizičkih elemenata koji čine jedan računaraki sistem". https://sr.wikipedia.org/wiki/računarski_hardver

2. Cilj istraživanja

U svakodnevnom iskustvu, ali i u umetničkom i akademskom diskursu, digitalne tehnologije uzimaju se najčešće 'zdravo za gotovo'. One se upotrebljavaju, ali se njihovi skriveni procesi ne diskutuju i ne problematizuju. Rad *Konstruisanje ličnog identiteta jezikom i hronotopom interneta – umetničko delo scenskog dizajna* postavlja pitanje: kako je činjenica da je veliki deo naše svakodnevnice preseljen u digitalnu dimenziju uticala na način na koji mi doživljavamo sebe i društvo? Smatram da tek kada odgovorimo na ovo pitanje možemo da govorimo o tome kakav je to svet koji uopšte mogu da stvore ljudi koji svakodnevno projektuju svoj identitet i doživaljavaju društvo posredstvom digitalnih tehnologija.

Teorijsko istraživanje ima za cilj lociranje veze između ekonomsko-društvenih okolnosti pod kojima internet nastaje, njegove unutrašnje arhitekture, spoljašnjeg dizajna i efekata koje on ima na ljudski doživljaj sopstvenog identiteta. Sakupljeni materijal služi kao osnova za akademski nivo umetničkog dela, odnosno za sam tekst predavanja, ali i za visceralni nivo, odnosno njegovo prostorno-vremensko raslojavanje.

Cilj studija slučaja je da sakupljeni teorijski materijal kritički primeni na aktuelne fenomene koji su vezani za današnji internet. Fenomeni su izabrani na osnovu povezanosti sa posredovanjem ličnog identiteta putem digitalne tehnologije. Sa svakim od fenomena stupila sam u direktnu komunikaciju, proveravajući tako teorijski materijal sopstvenim iskustvom.

Kroz umetničko istraživanje otkrivam načine na koji se teorija može umetnički uobličiti i prevesti na jezik doživljenog iskustva, a da se pri tome izbegne zamka ilustrativnosti. Kao polaznu tačku koristim Brehtov (Bertolt Brecht) dijalektički i didaktički pristup pozorištu[12], i istražujem načine na koji se on može upotrebiti za sučeljavanje sa digitalnom tehnologijom.

Lični cilj istraživanja je formulacija sveobuhvatne koherentne filosofsko-teorijsko-etičke umetničke poetike. Ovaj cilj podrazumeva sistematizaciju sopstvenih misli, stanovišta, osećanja, koju sledi preispitivanje sopstvene pozicije u društvu. Nakon analitičkog rada, sledi sintetički: (re)definisanje sopstvenog umetničkog stava i integriteta. U okviru umetničkog rada ovaj cilj sveobuhvatnosti se ispoljava kao želja za potpunom artikulacijom jednog umetničkog dela. Svi aspekti ovog umetničkog dela scenskog dizajna – tekst, koncept, režija, izvođenje, tehnička priprema, snimanje, montaža, kostim, tehnička realizacija – isključiva su odgovornost jednog autora i nalaze se u granicama mojih ličnih tehničkih i izvedbenih mogućnosti.

[12]Više o Brehtu u poglavlju 3.3. Dijalektičko-didaktički metod.

Cilj umetničkog dela scenskog dizajna, performativnog predavanja *Gde sam tu/o ja?* je projektovanje autorskog doživljaja digitalnog prostor-vremena u materijalnu dimenziju, pojmljivu publici. Publika prati transformaciju lika predavača-intelektualca. On prelazi put od prepotentne samouverenosti sa kojom stupa u digitalni svet misleći da on služi samopotvrđivanju i samopromociji, do potpune dezintegracije ličnosti koja se raslojava na agresivnu, programatsku, digitalnu, verbalnu personu na internetu i nesigurnu, zbunjenu, dezorijentisanu korporealnu personu u prostoriji. Ovo delo scenskog dizajna treba da predstavlja sintezu i nadgradnju mojih dosadašnjih pozorišnih istraživanja na temu odnosa između virtuelnog i stvarnog: šta je ono što doživljavamo kao stvarnost? Kako povlačimo granicu između stvarnosti i ne-stvarnosti? Umetnički rad postavlja pitanje: ako ne možemo biti sigurni da li je ono sa čime opštimo čovek ili mašina, kako možemo biti ubeđeni u sopstvenu ljudskost?

3. Metodologija istraživanja

Osnovni metod koji koristim kao polazište kako za umetničko, tako i za teorijsko istraživanje je fenomenološki pristup. Teorijsko istraživanje zasnovano je na transdisciplinarno-modularnom metodu koji je razvio Bruno Latur (Bruno Latour). Fenomen interneta razmatra se sa stanovišta različitih disciplina: psihologije i psihoanalize, semiologije i semiotike, filosofije i ekonomije, društvene teorije i antropologije, pa čak – u okvirima sopstvenih ograničenja u razumevanju ove nauke – i subatomske fizike. Umetničko istraživanje utemeljeno je na dijalektičkom i didaktičkom pozorištu Bertolta Brehta (Bertolt Brecht), a stvaranje teksta samog predavanja inspirisano je metodom negativne dijalektike koji je razvio Teodor Adorno (Theodor W. Adorno).

3.1. Fenomenologija

Budući da se teorijsko i umetničko istraživanje fokusira na 'doživljenom ljudskom iskustvu', baviću se prvenstveno fenomenološkim istraživanjem. Fenomenološki metod u humanističkim naukama, prvenstveno u kulturnoj antropologiji, dobija na značaju početkom XXI veka kao svojevrsni odgovor na postmodernizam[13]. Skandinavski kulturni antropolozi Jonas Frikman (Jonas Frykman) i Nils Gilje (Nils Gilje) pišu: „Nakon lingvističkog i semiotičkog obrata u znanostima koje se bave kulturom, javlja se razumljivo zanimanje za ljude kao *one koji doživljavaju*, a ne samo *primaju* različite vrste poruka; kao *tvorce značenja*, a ne samo kao *interpretatore*. Javlja se nakana da priđemo stvarima kakve jesu da bi smo uvidjeli kako priroda i materijalnost utječu na ideje i postupke u znatno većoj mjeri nego što ovi potonji uspijevaju projicirati u njih"[14]. 'Stvari kakve jesu' nisu 'stvari po sebi' koje postoje bez obzira na pojedinca koji ih posmatra, koristi, stvara ili zamišlja. Termin 'fenomen' označava način na koji se 'stvar' kulture, bio to društveni odnos, proces, ili materijalni objekat, manifestuje u ljudima. Reč je, dakle, o zanimanju za stvari kakvima ih ljudi neposrednu doživljavaju. U svojoj knjizi *Scenski*

[13]U tumačenju digitalnog sveta će se post-modernizam, prvenstveno post-strukturalizam, pokazati ipak kao vrlo značajan, o čemu će biti reč kasnije u delu 3.4 Metodi dekonstrukcije i negativne dijalektike

[14]Citirano prema: Nevena Škrbić Alimpijević i Sanja Potkonjak i Tihana Rubić, „Fenomenologija", u *Misliti etnografski – kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji,* (Zagreb: HED biblioteka, 2016), 13

dizajn kao umetnost[15] Tatjana Dadić-Dinulović daje doživljaju centralnu funkciju u definisanju umetničkog dela scenskog dizajna, tvrdeći da "najvažnije mesto u procesu umetničke komunikacije pripada doživljaju dela", te se izbor fenomenološkog pristupa istraživanju nameće kao prirodan.

3.2. Transdisciplinarni modusi

U teorijskom delu koristim transdisciplinarni modularni pristup, kakav je opisao Bruno Latur u svom multimedijalnom delu *Istraživanje o modusima života: jedna antropologija modernih*[16]. Bruno Latur nudi 'moduse života' kao analitički alat za antropološko-sociološko istraživanje savremenog društva. Kao jednu od osnovnih motivacija, Latur navodi da ovim "želi da se izbavi iz tamnice podele na Subjekat/Objekat"[17], a izbavljanje od podele na Subjekat/Objekat implicira izbegavanje posmatranja sveta u diskretnim kategorijama. Latur tvrdi da postoji nepremostiva razlika između toga kako savremeno društvo odnosno 'moderni' deluje u svetu i na svet, i misaono-diskurzivnog načina kojim ga kategorizuje. Ljudsko delovanje je interdisciplinarno, tj. ono je ostvarljivo samo kroz preplitanje mnogih modusa i 'bića'[18] koja nastaju ovim preplitanjem. Nemoguće je veštački podeliti svet u diskretne kategorije – a upravo je to ono što 'moderni' pokušavaju da urade. Prema Laturu, upravo zbog ovih pogrešnih pokušaja kategorizacije čovečanstvo ne može da izađe na kraj sa gorućim ekonomsko-ekološko-humanističkim problemima, koji su po svojoj prirodi interdisciplinarni. Jedan od ovih gorućih interdisciplinarnih problema je i digitalno okruženje.

Da bih zadala okvir mom intimno-teorijskom traganju okrenuću se sledećim 'modusima života' kako ih je nazvao Latur:

1. Filosofiju ću upitati o prirodi odnosa pojedinac-svet.
2. Psihologiju i psihoanalizu ću upitati šta je to ličnost, šta je to što zovem 'Ja'?
3. Lingvistiku ću upitati o odnosu jezika i mišljenja.
4. Tehnologiju ću upitati kojim to jezikom govori?
5. Politiku i ekonomiju ću upitati o ideologijama softvera.

---

[15] Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost* (Beograd/Novi Sad: Clio/SCEN 2017), 38
[16] Bruno Latur, *Istraživanje o modusima života, jedna antropologija modernih,* (Beograd: FMK, 2015)
[17] *Ibid.*
[18] Za Latura je 'biće' sve što biva, što jeste, što postoji. Ovo je osnova njegove teorije 'akter-mreža' po kojoj je najpoznatiji.

6. Istoriju ću pitati o tome ko su arhitekti digitalnog prostora.

3.3. Dijalektičko-didaktički metod

Dva osnovna polazišta iz kojih izrasta scenski dizajn kao umetnost ali i kao teorijski pristup su pozorište i arhitektura, a dijalektički način mišljenja je metodološki prostor susreta ova dva. Ranko Ravović ističe dijalektičnost kao jednu od značajnih karakteristika arhitekture: "arhitektura nastaje samo i tek tamo gde postoji 'dijalektizacija'… kao proces i misaoni pristup koji daleko nadmašuje sintezu".[19]

Zato kao osnovu umetničkog istraživanja ovaj rad uzima praksu političkog, dijalektičkog i didaktičkog pozorišta. U osnovi dramskog leži upravo dijalektičko shvatanje sveta. Sama dijaloška forma, čiji nastanak Augusto Boal (Augusto Boal)[20] posmatra kao emancipaciju pozorišta od rituala, u osnovi je dijalektička jer prati hegelijansku formu teze, antiteze i sinteze koja je opet nova teza. Dijaloška forma je verbalno opredmećenje dramskog sukoba koji takođe predstavlja dijalektičko suprotstavljanje dve ravnopravne sile.

Ovaj dijalektički aspekt pozorišta je kao subverzivan prepoznao nemački pisac, pesnik, reditelj, teoretičar i komunista Bertolt Breht[21]. On je verovao u revolucionarno-didaktički potencijal scene. Etika i estetika, politika i poetika su kod Brehta neodvojive, a upravo takvu vrstu umetničko-ličnog integriteta vidim kao svoj cilj[22]. Osnovni dijalektički odnos pojedinac-društvo Breht prevodi u arhitekturu pozorišta kao odnos scena-gledalište. Da bi se ovaj odnos uspostavio kao dijalektički, potrebno je gledalište otrgnuti iz mraka samozaborava i stalno podsećati gledaoca da prisustvuje pozorišnom događaju koji je neko za njega priredio sa određenim ciljem. Potrebno je uspostaviti distancu, upravo onu distancu koja predstavlja temelj mog istraživanja digitalne tehnologije. Ovaj odnos distance najlepše je opisan u Brehtovom idealnom gledaocu – gledaocu koji puši. Gledalac koji puši nikada do kraja neće biti apsorbovan u radnju dramske predstave, njegova će mu cigareta omogućavati uzemljene i distancu, uvek ga podsećajući na stvarni svet u kome je upravo on – protagonista. Breht je, naravno, i sam bio

[19]Ranko Radović, *Stari vrt i novi kavez* (Novi Sad: Stylos), 95.
[20]Augusto Boal, *Theatre of the opressed* (London, Pluto Press:2008)
[21] Bertold Breht, *Dijalektika u teatru* (Beograd, Nolit:1979)
[22]Ovo ne znači da se beskompromisno divim Brehtovoj ličnosti, već da njegov rad ima određenu umetničko-političku koherentnost koju bih volela da postignem.

strastveni pušač. Ova distanca se postiže uz pomoć čuvenog ’Fau-efekta’[23], efekta začudnosti. Fau-efekat se sastoji iz razotkrivanja onoga što je u pozorištu tradicionalno skriveno. To mogu biti skrivena pozorišno-tehnološka sredstva, ogoljavanje scenske mašinerije, iza-scenskih radnji i radnika, ali i skrivena umetnička dramaturško-glumačka sredstva koja putem komunikacije sa emotivnim i nesvesnim zavode gledaoca u određenom smeru. Efekat začudnosti treba u gledaocu da izazove neku vrstu proto-naučne sumnje, upitanost o poreklu i smislu prikazanih društvenih procesa i odnosa. Iz ovoga sledi da političnost Brehtovog pozorišta nije vezana za sadržaj, nego za formu – forma je ta koja je subverzivna u odnosu na sadržaj. Potvrdu ove teze možemo videti i u tome što je Breht kao dramski pisac često preuzimao sižee i sadržaje već postojećih književnih dela, te ih formalno prilagođavao sopstvenim revolucionarnim potrebama. Brehtovski ‘Fau-efekat’ uzimam kao glavni oslonac svog umetničkog postupka, upravo zato što on predstavlja dijalektički pristup primenjen na scensku umetnost.

3.4. Metodi dekonstrukcije i negativne dijalektike

Sam tekst predavanja koji je istovremeno sažetak teorijskog i početak umetničkog istraživanja zasniva se na simbiozi dijalektike i dekonstrukcije. Inspiracija za ovakav pristup je metod negativne dijalektike koji je razvio Teodor Adorno[24]. Da bismo bolje razumeli principe negativne dijalektike, neophodno je da razmotrimo pojam ’ostatka’ na kome se ona zasniva.

’Ostatak’ je ono što postoji, a izostavljeno je iz našeg koncepta stvarnosti. Lingvistički rečeno, to je razlika između označenog i referenta, odnosno između pojma i stvari. Budući da dolazi iz lingvistike, ’ostatak’ se pojavljuje u radovima filosofa koji se vezuju za post-strukturalizam. U fenomenologiji Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty) on figurira kao ’telo’ koje nije ni subjekat ni objekat, a ipak je ono što omogućava samu percepciju. Mišel Fuko (Michel Foucault) pišući o društvima discipline, diže pojam ’ostatka’ na društvenu razinu i on se pojavljuje kao ludilo. Žak Lakan (Jacques Lacan) ostatak naziva ’un déchet’.[25] Kod Žaka Deride (Jacques Derrida) to je čuveno ’différance’, pojam koji označava dvosmislenost i neuhvatljivost značenja, na kome je i zasnovan metod dekonstrukcije. Post-strukturalizam je utemeljen na

[23] V-effekt, Verfremdnungseffekt, *nem.* Teško prevodiva Brehtova kovanica. Na srpski se prevodi i kao efekat otuđenja, ali ja ću koristiti termin efekat začudnosti jer smatram da bolje opisuje željeni efekat.
[24] Teodor Adorno, *Negativna dijalektika* (Beograd, BIGZ:1979)
[25] Što internet pretraživač Google prevodi kao ’komad smeća’.

semiologiji Ferdinanda de Sosira (Ferdinand de Saussure). Stoga, grubo rečeno, on posmatra svet kao tekst. Ideja da se svi kulturni oblici mogu ’čitati’ kao tekst kulturu posmatra odvojeno od onoga ko je tvori i doživljava, te je donekle suprotstavljena fenomenološkom pristupu od koga polazim. Ipak, post-strukturalistička teorija izuzetno je korisna za analizu digitalne dimenzije, koja zapravo i jeste u potpunosti tekstualno formulisana. Od binarnog kôda koji je osnovna jedinica digitalne informacije, preko programskih jezika kojima se projektuje i uređuje unutrašnja arhitektura digitalnog, do dizajna samog interfejsa koji je najčešće kombinacija reči i slike, koja je sama po sebi tekst – sve je definisano tekstom.

Za Teodora Adorna dijalektika postoji zato što se stvarnost ne može u potpunosti obuhvatiti ljudskim konceptima o njoj. ’Ostatak’ je kontradiktoran tradicionalnoj normi adekvatnosti pojma. Za Adorna, naš razum ima tendenciju ka jedinstvu – misliti znači identifikovati. Zato se svaki ovaj ostatak prikazuje kao negativan – odatle i naziv samog metoda. Smisao negativne dijalektike upravo je u suočavanju svesti sa ovim naličjem, suprotstavljanju pojma njegovoj inherentnoj kontradikciji. Ovaj pristup veoma nalikuje Deridinoj dekonstrukciji. Međutim, za razliku od nje, kod Adorna postoji jasno formulisana težnja za društvenom promenom; princip apsolutnog identiteta kome teži naš razum Adorno vidi kao princip konformizma, a dijalektičko sučeljavanje kao subverzivno.

Izbor negativne dijalektike usko je vezan za cilj istraživanja. Zamke digitalne komunikacije upravo se kriju u ’ostatku’ digitalnog. U duhu negativne dijalektike kao epistemološkog pokušaja da se spozna kontradikcija, ja ću pokušati da prođem kroz taj ostatak, senku interneta, tehno-nesvesno.

4. Polazne pretpostavke

Svakodnevna upotreba digitalne tehnologije neminovno utiče na naše kolektivno i pojedinačno nesvesno. Stalno ponavljanje određenih radnji na koje često ne obraćamo veliku pažnju formativno utiče na fenomen ličnog identiteta, odnosno na način na koji mi doživljavamo i koncipiramo svoju ličnost. Budući da temeljno potresa naš doživljaj vremena i prostora, koji su osnov materijalne egzistencije, dominacija digitalne tehnologije deo je šire društvene promene čiji smo, hteli to ili ne, učesnici, čak i ako nismo aktivni korisnici digitalne tehnologije. Odsustvo akademskog diskursa i umetničkog suočavanja sa digitalnim tehnologijama isprepletano je sa ličnim i kolektivnim samozaboravom u njenim upotrebnim mogućnostima. Ovo odsustvo predstavlja odustajanje umetnika i intelektualaca od budućnosti i prepuštanje pojedinačne sudbine i sudbine društva vladajućem poretku moći. Tehnologija je potrebna i korisna, ali od njenog dizajna i arhitekture zavisi kome će koristiti. Dehumanizacija predstavlja nužni efekat nematerijalnosti digitalne komunikacije, ali ova digitalna dehumanizacija može poslužiti kao efekat začudnosti i omogućiti nam da naš svet, projektovan u digitalnu dimenziju, osmotrimo sa distance i uspostavimo sa njim dijalektički odnos. Za sada, dehumanizacija nas uglavnom vodi u spomenuti samozaborav. Zaboravljajući sebe u kontaktu sa mašinom, mi zaboravljamo da smo ljudi; prestajemo da preispitujemo šta uopšte znači biti čovek.

5. Pregled prethodnih istraživanja

Budući da kao osnovni pristup ističe transdisciplinarnu modularnost, veliki je broj referentnih autora iz različitih disciplina. Na ovom mestu ponudiću kratak pregled autora i izvora podeljenih po odgovarajućim disciplinama.

5.1. Digitalne tehnologije

Najznačajniji autor koji se bavi digitalnom tehnologijom je Lev Manovič (Lev Manovich) i njegovo delo *Jezik novih medija.* Analizirajući sličnosti i razlike novih medija u odnosu na stare, prvenstveno film i pisanu reč, Lev Manovič ističe sledeće osobine kao ključne karakteristike digitalnih medija:

a) numerička predstava: svaka ’stvar novih medija’ može se izraziti brojčano i obrađivati algoritamski;
b) modularnost: svaki medijski element predstavljen je kroz diskretne odmerke, od kojih svaki može biti objedinjen u veće stvari, ali i dalje zadržava svoje posebne identitete;
c) automatizacija: računar može da menja i stvara medijske stvari koristeći šablone i algoritme;
d) promenljivost: stvar novih medija nije zauvek utvrđena i nepromenljiva, već može postojati u različitim, potencijalno beskrajnim verzijama;
e) transkodiranje: komunikabilnost dva različita, iako zajedno komponovana, sloja stvari novih medija. To su kulturni sloj, koji komunicira sa ljudskim korisnikom često koristeći jezik starih medija, i računarski sloj, koji je računarska predstava ovih podataka.[26] Ovo su polazišni principi neophodni za razumevanje digitalne tehnologije.

Pored Leva Manoviča, značajan autor je i savremeni kritičar interneta Gert Lovink (Geert Lovink), direktor Instituta za kulturu mreže pri Univerzitetu u Amsterdamu[27], koji je autor niza knjiga, tekstova i organizator više konferencija u sklopu Instituta. On tvrdi da digitalne tehnologije nisu dovele do toga da stvarni svet postane više virtuelan, već da virtuelan postaje sve više stvaran. Mi na internetu više ne možemo da se igramo anonimnosti ni uloga, već moramo da budemo mi zato što automatizovani sistem ne može da izađe na kraj sa ambivalentnošću.[28] Takođe uočava dve tendencije savremene akademske kulture, za koje smatra da moraju da se promene: ponizni stav društvenih nauka i umetnosti u odnosu na tehnologiju i industriju, kao i kolektivnu opsesiju uticajem tehnologije, umesto njenom arhitekturom.[29]

5.2. Društvena teorija i kritika

Kao za mene najznačajnije društvene teoretičare ističem: Džona Mekenzija (Jon McKenzie) i njegovo delo *Izvedi ili snosi posledice. Od discipline do izvedbe*, zatim Žana Bodrijara (Jean Baudrillard) i njegov koncept ’simulacije’, kao i Zigmunta Baumana (Zygmunt Bauman) i metaforu ’tečnosti’ kao osnovnu metaforu današnjeg društva. Sva tri koncepta –

[26] Lev Manovič, *Jezik novih medija,* (Beograd, Clio: 2015) 68-90.
[27] Institute for network cultures: https://networkcultures.org/
[28] Geert Lovink, *Networks Without a Cause: A critique of Social Media* (Cambridge, Polity Press:2011), 13.
[29] Geert Lovink, *Social media abyss* (Cambridge, Polity Press: 2016), poglavlje 3: „A World Beyond Facebook: The Alternative of Unlike Us“. E-pub.

izvedba, simulacija i tečnost – baziraju se na uočavanju istih ili sličnih osobina savremenog društva.[30]

Mekenzi definiše savremeno društvo kao 'društvo izvedbe' referišući se tako na knjigu *Društvo spektakla* Gija Debora (Guy Debord). Spektakl je, prema Giju Deboru, "društveni odnos između ljudi posredovan slikama"; on je "sveprisutna afirmacija već napravljenih izbora", "suprotnost dijalogu". 'Izvedba' o kojoj govori Mekenzi duboko je ukorenjena u 'spektaklu'. Kao i izvedba, spektakl je "vezan za neprestani razvoj tehničke racionalnosti", "njegov cilj i njegova sredstva (su) identični", odnosno „ciljevi su ništa, razvoj je sve."[31] Sam Mekenzi se poigrava sa unakrsnim prevodom između francuskog i engleskog, istražujući moguća značenja francuskog '*spectacle'* i sugerišući da bi se sam naslov dela Gija Debora *La Société du spectacle* mogao pročitati i kao *Društvo izvedbe.*[32]

Međutim, transformacija društva iz 'spektakularnog' u 'izvedbeno' ne predstavlja samo nadgradnju, već i promenu perspektive. 'Spektakl' podrazumeva posmatrača, nekoga ko, iako možda ulaže emotivni i kognitivni angažman u svoje posmatranje, ipak ostaje 'izvan' samog događaja. 'Izvedba' sugeriše upravo suprotno: biti 'izvan' je ne samo nepoželjno, već i nemoguće. Ovaj preobražaj uočavamo i u prirodi aktuelnog dominantnog masovnog medija: ono što su televizija i njen gledalac predstavljali za društvo spektakla, danas su internet i njegov korisnik. Ova promena perspektive predstavlja veoma značajnu promenu idejne, ideološke i etičke paradigme. Ne postoji objektivna perspektiva, ne postoji posmatrač. Svako je akter sistema. Važno je u tom smislu uočiti i različito pozicioniranje samih autora navedenih knjiga: dok se Debor postavlja kao kritičar izvana, neko ko ne priznaje i ne podleže moći spektakla, već mu je čak i potencijalna pretnja, Mekenzi oštro kritikuje društvo izvedbe iznutra, kao njegov sastavni deo, uzimajući u obzir i sopstvenu poziciju autora koji dela unutar sistema. Stalno samopreispitivanje sopstvene pozicije kao umetnika i intelektualca u odnosu na društveni poredak, ali i refleksije na temu svrhe i suštine visokog umetničkog obrazovanja, predstavljaju okosnicu mog teorijsko-umetničkog istraživanja. Dok je šezdesetih, kada je nastajala knjiga Gija Debora, i bilo moguće zamisliti postojanje otpadnika izvan sistema, nekoga ko je bacio televizor

---

[30] Više o tome u prvom odeljku poglavlja I Teorijsko istraživanje: 1. Dijagnoza savremenog društva

[31] Gij Debor, *Društvo spektakla*. (Porodična biblioteka 4, 2017), 4-8 https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla

[32] Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice. Od discipline do izvedbe* (Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2006), 307

kroz prozor i nastavio život koji nije zatrovan ekranom, dvehiljaditih, kada Mekenzi piše svoju knjigu, društveno delovanje nevezano za digitalne tehnologije postaje nezamislivo.

Ova promena paradigme izražena je i podnaslovom Mekenzijeve knjige: *Od discipline do izvedbe.* Time se Mekenzi referiše na drugog značajnog autora, Mišela Fukoa (Michel Foucault) i na njegovo kapitalno delo *Nadzirati i kažnjavati*[33]. U ovom delu Fuko analizira transformaciju socijalnih mehanizama kroz promene u kaznenom sistemu zapadnih država. Jedan od centralnih pojmova je ‚panoptikon'. Panoptikon je idealni zatvor koji funkcioniše sistemom nadgledanja: zatvorenik se povinuje disciplini zbog mogućnosti da ga stražar posmatra. Prema Fukou, ovaj se stražarski pogled internalizuje kroz druge disciplinske ustanove – školu, vojsku, porodicu – te svako postaje sam svoj stražar. Zigmunt Bauman, kao i Mekenzi, primećuje da dolazi do postepene, ali suštinske promene u odnosu na društvene mehanizme koje opisuje Fuko. Bauman tvrdi da je došlo do kraja ere panoptikona[34]. Ovu opštu promenu paradigme opisuje kao prelazak iz 'čvrstog' u 'tečnu' modernost. Pod čvrstom modernošću on podrazumeva eru industrijskog, teškog kapitalizma koji su obeležila velika fabrička postrojenja, mehanizacija rada, železnica, ‚total-dizajn'. Tečni modernizam je era post-industrijskog, lakog kapitalizma: start-apova[35], rizičnog ulaganja, digitalizacije rada, telekomunikacije, nevidljivog dizajna. Fukoovo nadgledanje podrazumeva uzajamni odnos između čuvara i zatvorenika, a upravo je ta uzajamnost ono što garantuje čvrstinu. Uzajamni odnos zahteva određenu vrstu odgovornosti, krutu vezu između dve strane, makar one bile i suprotstavljene. Odsustvo odgovornosti jedna je od za mene najbolnijih karakteristika savremenog društva. Niko danas ne snosi posledice svojih dela: delovanje i rezultat ne stoje u uzročno-posledičnom odnosu. Upravo je to ono što lišava delovanje svakog smisla, jer su 'cilj i sredstva identični' – delovanje prestaje da ima cilj, te postaje izvedba.

---

[33] Engleski prevod ovog dela glasi *Discipline and punish*.
[34] Zygmunt Bauman, *Liquid modernity,* (Cambridge: Polity, 2000), 9-12
[35] *eng.* start-up. Wikipedia: "Termin start-ap (engl. start up) postao je popularan nakon osnivanja velikog broja dot-com kompanija na zapadu. Sama reč znači pokrenuti ili započeti. Start ap su uglavnom novostvorene kompanije, odnosno početnici u poslovanju. Pokretanje ovih kompanija se često dovodi u vezu sa povećanim rizikom ali i većom mogućnosti za povratak investicije i brzi rast. Pokretanje kompanije, posebno one povezane sa novom tehnologijom, ponekad proizvodi ogromne profite svojim stvaraocima i investitorima - skorašnji primer takve je Gugl (engl. Google), čiji kreatori su sada milijarderi kroz vlasništvo nad akcijama. Međutim, stopa neuspešnih pokušaja za pokretanje preduzeća je veoma visoka."
https://sr.wikipedia.org/wiki/Start-ap_preduzeće

Iako delo Žana Bodrijara *Simulakrum i Simulacija* nastaje još osamdesetih godina XX veka, očigledan je uticaj začetka kompjuterske tehnologije na ideju simulakruma: „Stvarnost se proizvodi polazeći od minijaturizovanih ćelija, matrica i memorija, modela upravljanja – i, polazeći od toga, može da se reprodukuje bezbroj puta“.[36] Žan Bodrijar uočava istu promenu iz ‚pasivnog potrošača‘ odnosno gledaoca ere televizije u ‚aktivnog potrošača‘ odnosno korisnika ere interneta. Ovu promenu paradigme on izražava rečima: „Parola više nije ‚Ja kupujem, ja trošim, ja uživam‘, nego ‚Ja glasam, ja učestvujem, ja sam prisutan, mene se to tiče‘.“[37] Pored toga, Bodrijar uvodi i koncept ‘simulakruma’. Simulakrum je ‚mašina za proizvodnju realnosti‘. Ali ova realnost je simulacija, a simulacija poništava razliku između iluzije i stvarnosti. „Nešto je nestalo: ona suverena razlika između karte i teritorije koja je predstavljala čar apstrakcije. Jer *razlika je ono što čini poeziju karte i čar teritorije, magiju koncepta i čar stvarnog“.*[38] Razlika predstavlja jedan od centralnih pojmova ovog rada na koji ću se stalno vraćati. Simbolički, ona je za mene osnovni nosilac čovečnosti. Razlika između simbola i pojma, pojma i same stvari, između mog i tuđeg doživljaja stvarnosti, razlika između mene i Drugog, razlika između iluzije i stvarnosti.

Referentni autor je i Franko Bifo Berardi (Franco Biffo Berardi), učenik i kritičar Žila Deleza (Gilles Deleuze) i Feliksa Gatarija (Felix Gattari), koji u svojoj knjizi *Duša na poslu*[39] daje analizu sprege ekonomije i psiho(pato)logije, identifikujući novu društvenu klasu kognitarijata.[40] Ovaj termin je kovanica reči ‚prekarijat‘ i ‚kognitivni rad‘. Prekarni rad je onaj koji je nesiguran, nestalan, koji donosi ne uvek niska, ali uvek nesigurna primanja. Prekarni rad je konstanta kapitalističkog sistema od njegovog nastanka. Novina koju je doneo tečni kapitalizam je da danas prekarni rad vrše i visokoobrazovani i visokokvalifikovani ljudi čiji je rad prvenstveno kognitivan. Oni ne iznajmljuju svoje telo kapitalu, već svoju dušu – odatle i naslov Berardijeve knjige. Klasi kognitarijata pripadam i sama, kao i većina vršnjaka iz mog neposrednog okruženja.

---

[36] Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija,* (Novi Sad: Svetovi, 1991), 6
[37] *Ibid*, 95
[38] *Ibid*, 6. Kurziv je moj.
[39] Franco Biffo Berardi, *Soul at work. From alienation to autonomy,* (Los Angeles: Semitext(e), 2009)
[40] Više o kognitarijatu u 1.6. Šesti simptom savremenog društva: kognitarijat, nova društvena klasa

Značajan filosof društva kojim upravljaju novi mediji je i Pol Virilio (Paul Virilio), prvenstveno njegovo delo *Informatička bomba*[41] i zbirka eseja *Pejzaž događaja*[42]. Iako ponekad kriptično i teško čitljivo, njegovo delo jedino je meni poznato delo značajnog filosofa i društvenog teoretičara koje savremeni svet analizira prvenstveno kroz prizmu njegove veze sa digitalnom tehnologijom.

Delo *Postmoderno stanje: izvještaj o znanju*[43] Žan-Fransoa Liotara ključno je za razumevanje odnosa između tehnologije, nauke i kapitala. Liotar u ovom delu uvodi mnogo korišćeni termin 'postmodernizam' upravo da bi označio onu promenu paradigme o kojoj govore i Mekenzi, Bauman, Bodrijar. Njegova analiza manipulacije pojma i pojmom 'znanja' postaje sve značajnija u kontekstu digitalne tehnologije i njenom opsednutošću 'informacijom'.

5.3. Psihologija, psihoanaliza, lingvistika

U pogledu teorije identiteta oslanjaću se na delo američke teoretičarke roda Džudit Batler (Judith Butler) i njenu performativnu teoriju rodnog identiteta. Prema njoj je rod društveni konstrukt, a rodni identitet se uspostavlja nesvesnim ponavljanjem društvenih normi. Oslonac za svoju performativnu teoriju rodnog identiteta Batler nalazi u semiotičkuoj teoriji Dž. L. Ostina (John Langshaw Austin) i Džona Sirla (John Searl), prvenstveno u teoriji performativnih iskaza[44]. Ideja koju je Ostin uveo, a Sirl razradio, da je najveći broj ljudskih iskaza performativan predstavlja inovaciju u odnosu na dotadašnju pozitivistilku semiotičku praksu. To znači da se veliki broj ljudskih iskaza ne mogu posmatrati sa stanovišta istinitosti – performativnim iskazima čovek nešto radi, a ne tvrdi. Sa druge strane Batler se oslanja na filosofe fenomenološke škole – Edmunda Huserla (Edmund Husserl) i Morisa Merlo-Pontija (Maurice Merleau-Ponty) – i njihove ideje o tome da je socijalna stvarnost konstruisana jezikom, gestom i ostalim simboličkim sistemima socijalnog označavanja. Batler dalje razvija ovu misao dovodeći je u kontekst rodnih uloga i tvrdeći da rod nije stabilan identitet iz koga izvire određeno delovanje, već se konstituiše vremenom upravo kroz delovanje, odnosno kroz stalno ponavljanje određenih

---

[41] Pol Virilio, *Informatička bomba,* (Novi Sad: Svetovi, 2000)
[42] Paul Virilio, *A Landscape of Events* (MIT Press:2000)
[43] Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje, izvještaj o znanju* (Zagreb: Ibis grafika, 2005)
[44] Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory", *Theatre Journal*, Vol. 40, br. 4. (1988): 519-531.

društveno uslovljenih radnji. Ovo se stanovište može proširiti i na poimanje ličnog identiteta uopšte.

Psihoanalitička teorija Sigmunda Frojda (Siegmund Freud) je možda najznačajnija i najuticajnija teorija XX veka. Edvard Bernejz (Edward Bernays), njegov nećak koji je za vreme I svetskog rata emigrirao u SAD, zasnovao je na Frojdovim idejama o podsvesnim nagonima kao glavnim pokretačkim silama ljudskog ponašanja celu jednu poslovnu imperiju. Bernejz je osnivač nove grane industrije koju je nazvao 'odnosi sa javnošću'[45], a koju danas nazivamo marketinškom industrijom ili 'advertajzingom'. Marketinška industrija je noseći stub potrošačkog kapitalizma, koji bi bez nje bio nezamisliv.[46]

Frojdova teorija ima brojne tumače i nastavljače. Među njima je nezaobilazno nasleđe Žaka Lakana (Jacques Lacan). Iako kriptičan i često tendenciozno nerazumljiv, ovaj 'dobri doktor', kako su ga zvali njegovi student i obožavaoci, dao je značajne nove uvide u psihoanalitičku teoriju kakvu je postavio Sigmund Frojd. Za mene najvažnije je njegovo određenje jezika kao 'staništa Drugog'. Budući da sposobnost govora nije urođena, već se mora naučiti od Drugog, sam jezik kojim formiramo svoj identitet predstavlja svojevrsno strano telo u okviru naše ličnosti. Nesvesno zato živi u jeziku i kroz jezik. Pored toga Lakan u razvojnu psihologiju uvodi novu teorijsku fazu: 'fazu ogledala'. Kroz nju on potvrđuje značaj imitacije, odnosno izvedbenog ponavljanja u formiranju identiteta. Pored toga, 'faza ogledala' pretpostavlja i da se i sama ideja o celovitosti subjekta nameće spolja, kroz sliku celovitog tela koju vidimo u ogledalu.

Značajno je i post-marksističko čitanje Frojda od strane Herberta Markuzea (Hebrert Marcuse), prvenstveno delo *Eros i civilizacija*[47]. Istaknuti pripadnik tzv. frankfurtske škole mišljenja, kojoj pripada i Teodor Adorno na čiju se *Negativnu dijalektiku* oslanjam u svom metodu[48], Markuze je najznačajniji teoretičar aktivan tokom društvenih previranja i studentskih protesta u Americi šezdesetih i sedamdesetih godina. Markuze locira 'načelo izvedbe' kao glavno 'načelo zbiljnosti' savremenog sveta, a smisao umetnosti u borbi protiv ovog načela.

---

[45] *eng.* public relations. Prema sopstvenim rečima, Bernejz je ismislio ovaj naslov jer je reč 'propaganda' previše asocirala na socijalizam.
[46] O ovoj temi je istraživački novinar Adam Kurtis (Adam Curtis) za BBC snimio odličnu dokumentarnu mini-seriju *The century of the Self*.
[47] Herbert Markuse, *Eros i civilizacija*, (Zagreb: naprijed, 1965).
[48] Videti 3.4. Metodi dekonstrukcije i negativne dijalektike

Kao referentnog autora iz domena lingvistike uzimam Umberta Eka (Umberto Eco), prvenstveno se oslanjajući na njegove ideje o među-uticaju jezika i bića. Umberto Eko je za mene i više od referentnog autora: on objedinjuje kompleksno poznavanje i unapređivanje teorije sa umetničkim stvaralaštvom u kome ta teorija nalazi primenu. Verujem da je upravo povezanost teorije i prakse doprinela kompleksnosti njegove misli, a jednostavnosti izraza. Eko uvodi koncept otvorenog dela čije se značenje konstituiše tek u glavi čitaoca, ali ipak insistira na 'granicama tumačenja'[49] – u delo se ipak ne treba 'učitavati' ono što u njemu ne piše. Ovu naizgled kontradiktornu tvrdnju primenjuje i na odnos jezika i Bića: iako biće ne postoji van jezika, ono nije u potpunosti određeno jezikom. Moglo bi se reći da Biće postoji zbog jezika ali i pre jezika.

Post-strukturalizam i njegova utemeljenost u jeziku vrlo je značajna za razumevanje digitalnog univerzuma koji je u potpunosti definisan tekstom. Pored već pomenutih autora koij su vezani za post-strukturalizam, Žaka Lakana, Mišela Fukoa, Žana Bodrijara, ističem i Žaka Deridu (Jacques Derrida) i njegov koncept dvosmislenosti izražen kroz 'différance'. I sam višesmislen i na mnogo načina tumačen pojam, za mene je 'différance' upravo jedno od otelotvorenja one razlike na kojoj počiva ljudska kultura – samo kroz beskrajnu igru razlika i različitosti reči dobijaju svoje značenje.

5.4. Umetnost – teorija, istorija, praksa

Žanr performativnog predavanja[50] je hibridni žanr koji svoje temelje ima kako u vizuelnim, tako i u izvođačkim umetnostima, ali i u akademskoj praksi. Budući da je po svojoj suštini interdisciplinaran, ovaj žanr i dalje ne nalazi svoje mesto u tradicionalnim institucijama, te ne pripada u potpunosti ni pozorištu, ni galeriji, ni učionici. Prema rečima Patriše Majlder (Patricia Milder): performativno predavanje je žanr koji sa namerom zamagljuje granice između

[49] To je i naslov jedne od njegovih značajnih knjiga.
Umberto Eko, *Granice tumačenja,* (Beograd: Paideia, 2001).
[50] *eng.* performance lecture/lecture performance

umetnosti i diskursa o umetnosti, granice između disciplina, ali i granice između umetnosti i života.[51]

U tradiciji vizuelnih umetnosti, performativno predavanje ima svoje korene u konceptualnoj umetnosti i umetnosti performansa. Prvi značajni umetnik koji je isticao neodvojivost umetničke prakse od pedagogije je Džozef Bojs (Joseph Beuys). Umetnički uspeh Džozefa Bojsa dolazi nakon što je Bojs već nekoliko godina profesor na Umetničkoj akademiji u Diseldorfu. Stoga ne čudi što je njegova umetnička praksa duboko ukorenjena u pedagogiji. I sam Bojs naglašava da je „biti učiteljem moje najveće umetničko delo. Sve ostalo je nusprodukt.“[52] U svojoj prvoj i najpoznatijoj umetničkoj akciji *Kako objasniti slike mrtvom zecu*[53] umetnik provodi tri sata iza staklenog zida koji ga deli od publike pokazujući mrtvom zecu svoje radove i šapućući mu objašnjenja na mrtvo uvo. U okviru ovog prikaza nema prostora a ni potrebe za detaljnom analizom ove umetničke akcije. Dovoljno je napomenuti da Bojs njome problematizuje sam pojam ‚objašnjavanja‘ svojim izborom ciljne grupe (mrtav zec), ali i da je ovde predavanje ipak podređeno umetnosti performansa. Ovo delo nema didaktičku funkciju u užem smislu, već pedagogija predstavlja formu umetničke izvedbe. Celokupno delo na publiku deluje prvenstveno vizuelnim sredstvima – publika posmatra događaje koji su od nje odvojeni staklenim zidom galerije. U svojoj prvoj poseti Sjedinjenim Američkim Državama (SAD), Bojs je održao niz predavanja pod nazivom *Energetski plan za zapadnog čoveka*[54]. Ova su predavanja, prema svedočenjima posetilaca, više ličila na propovedi: Bojs je objašnjavao svoje ideje o jedinstvu umetnosti, politike i obrazovanja. Istovremeno je prikazivao i demonstrirao svoje ideje, ulazeći u direktan dijalog sa publikom.[55] On je takođe i osnovao nezavisnu školu *Free International University* (FIU) u Diseldorfu 1973, koja je trebalo da posluži kao model nezavisnog obrazovanja. Ipak, njegova pozicija kritičara sistema ostaje problematična, kao i kod svakog umetnika koji je doživeo status zvezde i čiji se radovi visoko

---

[51] Milder, Patricia, “Taching as art. The contemporary lecture performance”, *PAJ: A Journal of Performance and Art* vol. 33 br. 1 (2011): 13-27. https://muse.jhu.edu/issue/21524/print (Preuzeto 11.2.2018)

[52] Wiloughby Sharp, „Interview with Joseph Beuys“. *Artforum*, vol. 8, br. 4. Decembar 1969. https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456 (19.9.2021)

[53] nem. *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt,* 26. novembar 1965. Galerija „Schmela“, Diseldorf.

[54] eng. *Energy plan for the western man.*

[55] *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America: Writings and Interviews with the Artist,* ur. Carin Cuoni. (New York: Four Walls Eight Windows, 1990).

kotiraju na tržištu umetnosti. Bojs je i sam, poprilično neubedljivo, pokušao da odbrani svoju poziciju unutar kapitalističkog sistema – tvrdeći da mu je "potreban novac da bi se borio protiv profita"[56]. Ipak, neporeciv je uticaj koji je Bojs izvršio na potresanje granica između umetnosti, pedagogije, politike i života samog.

U tradiciji performativnog predavanja koja izvire iz nasleđa umetnosti performansa, didaktičnost samog predavanja podređena je umetničkom izrazu. Ona postaje građa koju treba dekonstruisati da bi se od nje izgradila nova umetnost. Sa druge strane, tradicija performativnog predavanja koja se, paralelno i u početku naizgled nezavisno, razvija u okviru izvođačkih umetnosti, insistira na didaktičnom potencijalu dramskog. „Pozorište kod publike provocira doživljaj na granici stvarnosti i privida, neprekidno dovodeću tu granicu u pitanje"[57] – upravo je ta granica predmet mog dugogodišnjeg umetničkog interesovanja. Dramski sukob je u osnovi dijalektičan, a dijalošku formu koristi još Sokrat na svom putu ka saznanju. U pozorišnoj je didaktičkoj tradiciji estetika u službi pedagogije, a u idealnom slučaju one nalaze savršenu ravnotežu.

Nikada pre i nikada posle Brehta nije jedan teoretičar i praktičar nije razmatrao svoju umetnost obraćajući toliko pažnje na njen položaj i funkciju unutar društvenog sistema. Za Brehta su podjednako važni pozorište kao umetnički izraz, kao društvena institucija, način njegovog finansiranja, arhitektura pozorišne zgrade, izbor komada koji se u njemu igraju, hijerarhijska organizacija i podela rada unutar pozorišta. U skladu sa svojim markističkim opredeljenjem, Breht je razvio ideju epskog pozorišta. Epsko pozorište razotkriva društvene odnose, procese i istorijske mehanizme, a ne prikazuje individualne ljudske karaktere i sudbine. Ovakvo pozorište Breht zamišlja kao suprotnost aristotelovskoj dramatici. Kao centralni zadatak Aristotelove *Poetike* Breht izdvaja postizanje katarze. On veruje da je za postizanje katarze metodom uživljavanja neophodno uspavati razum. "Čuvari hrama umjetnosti obično budno paze na to da se očuva sumračna neodređenost umjetničke sfere. Oni su više nego kritični prema zahtjevima razuma; nazivaju ih prozaičnim, suhima, doktrinarnima, neprijateljskim prema životu, i time propagiraju kao živu upravo onu sumračnu neodređenost i "produktivnu" nesvjesnost. Sve izraze kao što su "stvaralački proces", "doživljaj", umetnički "izraz" prati

[56] *ibid*, 46.
[57] Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost*. (Beograd:Clio, Novi Sad: Fakultet Tehničkh Nauka, 2017), 53.

suzvuk te popovštine, tog noli me tangere, te odbojnosti prema svjetlu, naročito prema "umjetnim" reflektorima kritičkog razuma."[58] I zaista, i danas 'čuvari hrama umetnosti' posežu za misticizmom, mračnjaštvom, elitizmom ne bi li prikrili besmisao i ispraznost umetnosti koju brane. Opet rečima Brehta: "*Teatar bez kontakta s publikom je besmislica.* Naš je teatar, dakle, besmislica."[59]

Epsko pozorište prednost daje razumu. Ono se služi dijalektičkim sučeljavanjem scene i gledališta, a ovaj se dijalektički odnos uspostavlja uz pomoć efekta začudnosti. Kao jedan od žanrova epskog pozorišta Breht je razvio i koncept 'didaktičkog komada'[60]. Didaktički komad ima zadatak da zabavi i da poduči. U tumačenjima Brehta didaktički komadi su često osporavani i viđeni kao žrtvovanje umetnosti zarad ideologije.[61] I zaista, sa umetničke strane oni su manje 'uspeli' od velikih Brehtovih komada[62]. Ali oni donose jednu suštinski novu ideju – ideološku koliko i formalnu – ideju da učenje ne stoji u suprotnosti sa radošću, da su kritičko mišljenje i spoznaja zabavni. Radost pozorišta često se upoređuje sa radošću dečije igre – a dečija je igra vrlo često usmerena na rešavanje nekog problema. Svako se dete raduje odgonetki, ispravnom odgovoru na pitalicu, pronalaženju rešenja nekog mehaničkog problema. Suprotstavljenost emocija i razuma je veštačka tvorevina – osećajnost ne mora nužno da znači i samozaborav. Cilj je epskog teatra: „zauzimanje stava čija je osjećajna strana usaglašena sa njegovom kritičkom stranom".[63]

Savremeni umetnik koji je uspeo u tome je plesač, koreograf i reditelj Žerom Bel (Jérôme Bel) u svom scenskom delu *Veronik Doano*[64]. Ova predstava rađena je po narudžbini tadašnjeg

---

[58] Bertolt Breht, *Dijalektika u teatru.* ur. Darko Suvin, (Beograd: Nolit, 1979), 58.
[59] *Ibid,* 39
[60] *nem*. Lehrstück. Postoje brojne rasprave o tome koji se komadi mogu svrstati u didaktičke. Prema samom Brehtu to su: „Badenski poučak o suglasnosti", „Iznimka i pravilo", „Onaj koji govori Da i Onaj koji govori Ne", „Mjera" i „Horaciji i Kurijaciji".
Navedeno prema: Bertolt Breht, *Dramski tekstovi II* Ur. Branko Matan. (Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1982), 349.
[61] Branko Matan, beleške uz *Dramski tekstovi II,* Bertolt Breht. (Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1982), 344-346.
[62] 'Velikim' Brehtovim komadima se smatraju: „Opera za tri groša", „Majka hrabrost i njena deca", „Kavkaski krug kredom", „Dobra duša iz Sečuana".
[63] Bertolt Breht, *Dijalektika u teatru.* ur. Darko Suvin, (Beograd: Nolit, 1979), 64.
[64] fr. *Véronique Doisneau.* Naslov predstave je istovremeno i naslov glavnog i jedinog lika. Predstava je premijerno izvedena 2004. u Pariskoj nacionalnoj operi.
Cela predstava dostupna je na sledećim linkovima:
https://www.youtube.com/watch?v=OIuWY5PInFs

direktora baleta Pariske nacionalne opere, koji je želeo da mladi i ikonoklastični autor napravi omaž plesačima ovog baleta. Bel je dve godine posećivao baletske predstave da bi, fasciniran ne samo pogledom iz publike, već i društvenom strukturom iza bine, napravio pozorišni dokumentarac o jednoj od balerina – Veroniki Doano. Veronika je jedna od solista baleta – dakle balerina koja može da igra prve ili druge uloge u predstavama ili solističke deonice, ali je često i deo ansambla. Veronika nije zvezda i nije primabalerina. Sama na ogromnoj sceni Pariske opere ona nam svojim autentičnim, jednostavnim i nenametljivim jezikom i prisustvom razotkriva mehanizme funkcionisanja velike baletske kuće. Ona to čini govoreći o sebi: saopštava nam koliko dece ima i kolika joj je plata; mi dalje saznajemo koje su njene omiljene baletske tačke, a koje posebno mrzi; saznajemo za njene povrede, za njene nesigurnosti. Saznajemo čak i koji su to trenuci kada želi da glasno vrišti ili istrči sa scene, ni u jednom trenutku ne gubeći iz vida neverovatnu ljubav i posvećenost koju Veronika neguje prema umetnosti klasičnog baleta. Bel koristi brehtovska sredstva – mi gledamo kako se balerina priprema za svoju tačku, slušamo je kako sama peva melodijsku liniju uz koju pleše, kako oblači tutu i kako ga skida, kako komunicira sa scenskom tehnikom. Na ovaj nežan, diskretan i nenametljiv način Bel uspeva da demistifikuje jednu naizgled vrlo elitističku umetnost – klasični balet – pri tome je ni u jednom trenutku ne unižavajući, ne pokušavajući da prebaci publici što u njoj uživa.

Od neobične važnosti za mene je i gostovanje predstave *Eraritjaritjaka – muzej fraza*[65] reditelja Hajnera Gebelsa (Heiner Goebbels) na festivalu BITEF 2005. godine, kao i njegovo predavanje *Moja umetnička praksa* održano u Bitef Teatru 19. februara 2015. godine. Iako predstava *Eraritjaritjaka* nije dijalektička u strogom smislu te reči, Gebels je i sam u predavanju isticao uticaj Brehta na svoj rad. On nalazi inspiraciju prvenstveno u brehtovskom kontrapunktu: dve ili više medijskih linija – bili to muzika, scensko događanje, video, elementi scenografije – koje ulaze u dijalog, pa i dramski sukob. Upravo ideju da napuštanje dramskog teksta u post-dramskom pozorištu, čiji je Gebels jedan od predstavnika, ne znači nužno i napuštanje dramskog sukoba čini osnovu mog umetničkog rada. Netipičan i inovativan primer Fau-efekta u predstavi *Eraritjaritjaka* je prividno napuštanje scene od strane glavnog lika. Glumac, koga prati kamera u

---

https://www.youtube.com/watch?v=FjPcRRH_4CM
https://www.youtube.com/watch?v=L10LlVPE-kg
https://www.youtube.com/watch?v=TfsOj4a2ggA

[65]nem. *Eraritjaritjaka – museum der Sätze*. Režija: Hajner Gebels. Prema rečima Elijasa Kanetija. Produkcija: Teatar Vidi, Lozana (2004).

realnom vremenu napušta scenu, zatim izabinski prostor, zatim i samu zgradu pozorišta, ulazi u taksi, odlazi u prostor beogradskog stana, sprema večeru. Tek nakon što je publika u potpunosti prihvatila njegovo odsustvo kao stvarno, ubeđena autoritetom pokretne slike, glumac se pojavljuje na sceni razotkrivajući nam privid i krhkost ovog autoriteta. Sličan postupak delimično primenjujem u svom umetničkom radu.

Za mene referentno umetničko delo je i *Remote Belgrade*[66] umetničkog sastava Rimini Protokol koje je izvedeno na festivalu BITEF 2019. godine. Publika je opremljena slušalicama preko kojih ih na kretanje i šetnju sopstvenim gradom navodi glas koji se predstavlja kao svevideća Veštačka inteligencija. Uz dobronamerne, ali autoritativne komentare ovog lika, publika rekontekstualizuje poznate ulice, parkove, mesta, kao i svoje prisustvo u njima. Ova „Veštačka inteligencija“ je zapravo plejlista kojom upravljaju tehničari koji prate publiku kroz grad. Iako je gledaocu jasno da je u pitanju pozorišni događaj, na trenutke je iluzija o svevidećoj inteligenciji savršena. Pitanje koje se nametnulo i koje postaje jedna od okosnica mog umetničkog rada je: šta uopšte smatramo inteligencijom? Koji je odnos autoritativnosti i inteligencije?

Iako ne predstavlja delo izvođačkih umetnosti, za moje umetničko istraživanje je od neobične važnosti knjiga *Ja mrzim Internet!* autora Džareta Kobeka[67]. Nije u pitanju samo odnos prema temama digitalne tehnologije i njenog uticaja na savremeni svet, već način na koji su tema i forma pisanja organski povezani. Autor tendenciozno meša svoj fiktivni narativ sa informacijama koje možemo naći o i na internetu. Sam stil pisanja prati logiku beskrajnog hiperlinka – umesto da pratimo čvrsto povezan narativ, on služi samo kao vezivno tkivo između angažovanih i informativnih fragmenata o tračevima, prirodi, ekonomiji, umetnosti, tehnologiji i posledicama Interneta. Organska povezanost između forme i same teme imperativ je mog umetničkog rada.

Od ključne važnosti za mene bilo je određenje performativnog predavanja *Gde sam to/u ja?* kao umetničkog dela scenskog dizajna. Za bolje razumevanje scenskog dizajna kao autonomne umetnosti u odnosu na pozorište, oslanjam se na delo *Scenski dizajn kao umetnost* Tatjane Dadić Dinulović. Ona definiše umetničko delo scenskog dizajna kao “novo, samostalno,

[66] *Remote Belgrade*. Režija: Štefan Kegi. Produkcija: Rimini Protokol i BITEF Festival (2019).
[67] Džaret Kobek, *Ja mrzim internet*. Beograd: Booka, 2017.

kontekstualno umetničko delo, dominantno oslonjeno na upotrebu scenskih izražajnih sredstava, koje uspostavlja aktivan odnos prema prostoru i prema publici"[68]. Multimedijalnost i veza sa virtuelnom realnošću i sajberprostorima važne su karakteristike umetničkog dela scenskog dizajna. Ovo možemo videti u prvoj teorijskoj definiciji scenskog dizajna, koju je formulisao Miško Šuvaković. On pod ovim pojmom smatra različite tehnike artikulacije prostora izvođačkih umetnosti, a kao tehnike između ostalih navodi i "artikulaciju *cyber*-prostora, a to znači prostora koji je određen hardverskim i softverskim povezivanjem realnog fizičkog enterijera ili eksterijera s virtuelnim ekranskim prostorima (VR) i multimedijalnu artikulaciju mrežnog (net) prostora u digitalnoj izvođačkoj umetnosti."[69] Milica Bajić Đurov navodi da se u delu scenskog dizajna poigravanjem sa virtuelnim prostorom/akterom kontra fizičkom akteru/prostoru dolazi do zamagljivanja granice između fizičkog i virtuelnog.[70] Tatjana Dadić Dinulović zaključuje da "scenski dizajn možemo okarakterisati kao umetničku praksu stvaranja prostora za izvođenje, ali i kao teorijsku oblast razmatranja fizičkih i virtuelnih prostornih manifestacija u izvođenju".[71]

Značenje se u umetničkom delu scenskog dizajna konstituiše prvenstveno kroz doživljaj gledaoca, koji mora da uspostavi aktivan odnos prema prostoru. Ovo ga razlikuje od tradicionalnog pozorišta, koje gledaoca stavlja u pasivan odnos sa umetničkim delom. Takav aktivan odnos približava umetničko delo scenskog dizajna Brehtovom konceptu dijalektičkog pozorišta koje takođe podrazumeva aktivan odnos između gledališta i scene. Tendencija ka spajanju teorije sa umetničkom praksom, dovođenje različitih medijskih prostora u dramski sukob, aktivni odnos gledalaca – sve su to specifične karakteristike umetničkog dela scenskog dizajna.

Vrlo bitan i specifičan izvor literature predstavljaju elektronska izdanja časopisa SCEN posvećena scenskom dizajnu, kao i magistarske i doktorske disertacije sa Interdisciplinarnih studija Univerziteta umetnosti u Beogradu (Grupa za scenski dizajn) i Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu[72].

---

[68] Tatjana Dadić Dinulović, *Scenski dizajn kao umetnost* (Beograd/Novi Sad: Clio/SCEN 2017), 286.
[69] Navedeno prema: *Ibid,* 66.
[70] Navedeno prema: *Ibid,* 74.
[71] *Ibid,* 74.
[72] Značajan broj radova može se naći na web stranici http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=70

III Teorijsko istraživanje

1. Dijagnoza savremenog društva

Razni teoretičari daju različita imena sličnim simptomima savremenog društva. Džon Mekenzi ga naziva ’društvom izvedbe’, Zigmunt Bauman ’tečnom modernošću’, Fransoa Liotar ’postmodernim’ i ’post-industrijskim’, Žan Bodrijar ’erom simulacije’. U ovom poglavlju istaći ću zašto smatram da su svi ovi nazivi pokušaj imenovanja gotovo istih fenomena, te uz njihovu pomoć ovih definisati sedam koje smatram značajnim za razumevanje digitalne dimenzije.

1.1. Prvi simptom: sveprožimajuće načelo izvedbe

Prema Džonu Mekenziju[73], načelo organizacione izvedbe možemo formulisati na sledeći način: maksimizacija rezultata[74] uz minimizaciju unosa[75]. Ovo načelo je u osnovi tehnološko. Njemu je podređen kako proces industrijske proizvodnje, tako i proces obrade podataka u računaru. Lako se prevodi u osnovno načelo kapitalizma: maksimizacija profita uz minimizaciju ulaganja.

Džon Mekenzi u svom delu *Izvedi ili snosi posledice – od discipline do izvedbe* savremeno društvo definiše kao ’društvo izvedbe’. Izvedba, prevod engleskog termina performans, u ovoj knjizi figurira kao tehnološki imperativ kroz pojam ’djelotvornosti’[76], kao organizacijski imperativ kroz pojam ’učinkovitosti’[77] i kao kulturalna izvedba kroz pojam ’čimbenost’[78]. Iz ove tri paradigme, Mekenzi izvodi zaključak o globalnoj izvedbi kao definiciji današnjeg sveta, i načelu izvedbe kao njegovom glavnom normativnom načelu. U društvu

[73] Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice. Od discipline do izvedbe* (Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2006), 86.
[74] *eng.* output
[75] *eng.* input
[76] *eng.* effectiveness
[77] *eng.* efficiency
[78] *eng.* efficacy

izvedbe, kako primećuje Mekenzi, subjekt je pre razlomljen nego jedinstven, „isredišten“, te je istovremeno i virtualan i stvaran, dok su izvedbeni objekti pre simulirani nego stvarni.[79]

Nakon što je avangarda šezdesetih i sedamdesetih godina inaugurisala umetnički ’performans’ u okvir političko-društvenog delovanja, u akademskom svetu ustoličile su se ’Izvedbene studije’[80]. Verne svom avangardnom nasleđu, one izvedbeno posmatraju prvenstveno kao liminalni, odnosno granični proces koji pojedincu i društvu donosi transformaciju. Mekenzi liminalnom suprotstavlja normativni aspekt izvedbe. Ritual, kao paradigma izvedbe, ne služi samo tome da transformiše društvo i pojedinca, već se kroz tu transformaciju upravo reafirmišu postojeće društvene vrednosti i strukture, te time čuva već poznati poredak. Pojedinačna transformacija je normativna – pojedincu se dodeljuje unapred određena životna uloga.

Herbert Markuze još pedesetih godina u svom markističkom čitanju Frojdove psihologije imenuje ’načelo izvedbe’ kao ’načelo stvarnosti’ naše civilizacije. Ovo ’načelo izvedbe’ kako primećuje Džon Mekenzi, zauzeće u XXI veku mesto koje je disciplina imala u XX – ono će predstavljati „ontopovijesnu formaciju moći i znanja“[81].

Žan-Fransoa Liotar u *Postmodernom stanju* zapaža i da je do propasti ’velikih priča’, odnosno velikih metanarativa koji su služili da legitimišu znanje i moć, došlo putem prebacivanja težišta sa ciljeva delovanja na njegova sredstva. Ovu promenu oslonca doneo je napredak tehnologije i tehnike. U svetu autolegitimišućeg kapitala savremene ’jezičke igre’ „podvrgnute su načelu optimizacije performansi – povećanje ishoda (dobivenih informacija ili promjena) uz smanjenje unosa (utrošena energija) da bi se one dobile. To su dakle igre kojih značaj nije ni istinito, ni pravedno, ni lijepo, već učinkovito – neki tehnički ’potez’ je ’dobar’ kada dobro djeluje i/ili troši manje nego neki drugi“.[82] ’Normativnost zakona’, ono što bi Fuko (Michael Faucault) nazvao disciplinom i kaznom, zamenjena je ’performativnošću postupka’. Mekenzi se u svojoj knjizi poigrava idejom da bi se čuvena knjiga Gij Debora *Društvo spektakla*

---

[79] Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice. Od discipline do izvedbe* (Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2006), 18
[80] *eng.* Performance studies
[81] Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice. Od discipline do izvedbe* (Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2006), 041
[82] Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje, izvještaj o znanju* (Zagreb: Ibis grafika, 2005), 64.

zapravo mogla prevesti kao *Društvo izvedbe*[83]. Time naglašava da iako smo se od posmatrača prometnuli u izvođače, naša izvedba nije toliko drugačija od situacionističkog spektakla.

1.2. Drugi simptom: skrivena rigidnost poretka moći.

Ova rigidnost, skrivena iza površinske fleksibilnosti, čak je i veća od one koju su imala društva discipline. Postalo je praktično nemoguće preispitivati poredak, koji se ponaša kao da nema više nikakvu alternativu. Koliko god proizvoljni bili podsistemi ovog poretka, način na koji su međusobno povezani je rigidan, fatalistički i izuzet od bilo kakve slobode izbora. Ova rigidnost sistema nije slučajna, već je direktni rezultat, ako ne i preduslov 'slobode izbora' kao osnovne ljudske slobode i birokratizacije i decentralizacije centara političke i finansijske moći. Sloboda izbora zapravo je sloboda potrošača. Potrošač je taj koji može da bira iz niza ponuđenih opcija. Sistem predstavničke demokratije u kome se političko delovanje iscrpljuje u jednostavnom i komfornom zaokruživanju broja ispred jedne od ponuđenih opcija politički je sistem društva zasnovanog na slobodi potrošnje. Potrošaka sloboda je sloboda bez rizika, čiji je najveći strah samo u tome što je zbog ograničenosti resursa nemoguće ostvariti sve potencijale i istražiti baš sve mogućnosti. Jedini rizik slobode izbora je upravo u izboru samom, dakle jedina borba koju podrazumeva sloboda izbora je unapred izgubljena borba sa ograničenjima sopstvenog vremena raspoloživog na ovom svetu.

Ovakva je sloboda direktno preslikana u slobodu koju ostvarujemo u komunikaciji sa digitalnim; bez obzira koliko proizvoljni rezultati našeg delovanja u okviru određenih programa – odnosno podsistema, način na koji su ti podsistemi međusobno povezani, kao i način na koji sa njima komuniciramo potpuno su rigidni. Oni takvi i moraju biti, inače mašina koja je zasnovana na binarnoj logici ne bi bila funkcionalna. Naša sloboda u okviru komunikacije posredovane računarskom tehnologijom uvek je uslovljena preprogramiranim formatom.

1.3. Treći simptom: kapital je jedini meta-jezik

Zigmunt Bauman (Zygmunt Bauman) u svojoj knjizi *Tečni modernizam*[84] tvrdi da transformacija društva u masu, proletarijata u kognitarijat, proizvodnje u potrošnju, predstavlja

[83] *fr*. spectacle – spektakl, ali i performans, izvedba, pozorišna predstava.

transformaciju prirode kapitala i njegove moći. Bauman ovu promenu paradigme naziva prelaskom modernizma i kapitalizma iz 'čvrstog' u 'tečni' (likvidni).

Ono što je zapravo postalo 'tečno' je kapital sam. Kao što pored Baumana izričito primećuju i Mekenzi i Liotar, ukidanjem državnih i institucionalnih stega i ograničavanja kapitala on poprima sve oblike tečnosti – nestalan je, neuhvatljiv, ne zadržava se dugo na jednom mestu. Ove se osobine kapitala kroz, kako je Liotar naziva, 'autolegitimaciju'[85] koju kapital vrši kroz kontrolu nauke putem tehnologije, podižu na nivo paradigme. Ovo su osobine koje se traže na digitalnom tržištu, kako od pojedinca, tako i od zajednice. Nesigurnost, nepredvidljivost, nestalnost danas su postale poželjne osobine ljudskog života čiji narativ više nije doživljen kao priča već pre kao serija epizoda. Nasuprot idealu proizvodnje 'čvrstog' modernizma, 'tečni' odgovara idealu potrošnje. Još pedesetih godina Markuze piše: „proizvodnja se mora okrenuti protiv individua; ona sama postaje oruđe univerzalne kontrole. (...) Ljudi se moraju održavati u stanju stalne mobilizacije, unutrašnje i vanjske."[86] Ovo se upravo događa kroz model potrošača u 'tečnom' kapitalizmu – potrošač je u stalnom u pokretu, pronalazi nove stvari i odbacuje stare, menja se u skladu sa situacijom, poboljšava svoje performanse, on je stalno u stanju 'izvedbe'.

Svakom pojedincu je *de jure* garantovana sloboda da bude nestalan, fleksibilan, promenljiv. *De facto,* mogućnosti i socijalno-ekonomske datosti ograničavaju neke pojedince daleko više od ostalih. Bauman takođe tvrdi da ono što pojedincu nedostaje u savremenom društvu nisu više sredstva kojima treba da dostigne određen, jasno kodiran, društveno propisan cilj, već je upravo cilj taj koji je nejasan, koji izmiče.

1.4. Četvrti simptom: propast društvenosti.

Žan Bodrijar je ovu propast opisao kao imploziju društva u masu.[87] Bauman tvrdi da je modernizam u svojoj ranoj, 'čvrstoj' fazi želeo da sruši stare društvene obrasce i institucije ne bi li umesto njih postavio nove, bolje i trajnije, dok u svojoj današnjoj 'tečnoj' fazi modernizam poriče da uopšte postoji potreba za postojanjem obrazaca i institucija.

---

[84] Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, (Cambridge: Polity, 2000)
[85] Više o 'kontroli konteksta' u poglavlju 2. Filosofski temelji.
[86] Herbert Markuse, *Eros i civilizacija*, (Zagreb: naprijed, 1965), 89.
[87] Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija*, (Novi Sad: Svetovi, 1991), 86.

Ključnu ulogu u uništenju društvenog igra uništenje javnog prostora. Nasuprot distopijama discipline koje su opsedale XX vek, savremena distopija izvedbe pre je teror slobode nego neslobode. Umesto da društvena sfera kolonijalizuje privatnu, kao u Orvelovoj *1989*, Zamjatinovom *Mi* ili Hakslijevom *Vrlom novom svetu*, desilo se upravo suprotno – privatno je, putem digitalnih medija masovne komunikacije, kolonijalizovalo javno. Javni prostor postao je prostor u kome se javno govori o privatnim uspesima, neuspesima, problemima. Međutim, iako ob*jav*ljeni, zajednički imenitelj svih ovih problema upravo je u tome da se pojedinac sa njima suočava sam – nemoguće je podići ih na viši, društveni nivo; jedino što može da nauči od društva drugih je kako da preživi sopstvenu usamljenost. Izvedba ovde ima normativnu funkciju. Eventualna transformacija pojedinca ne dovodi do rešavanja društvenih problema, već čini pojedinca manje ili više prilagođenim. Teror slobode zapravo predstavlja teror privida apsolutne odgovornosti pojedinca za sopstvenu sudbinu.

1.5. Peti simptom: pobeda vremena. [88]

„Vreme je to, a ne prostor ili prirodni resursi, što postaje ključni izvor vrednosti u globalnom kazino kapitalizmu“, piše Gert Lovink. Razlika između čvrstog i tečnog kapitalizma i modela društva koje oni projektuju najbolje se može oslikati u prostorima koje vezujemo za uspešno poslovanje. U čvrstom kapitalizmu to je bila fizički utemeljena fabrika sa svojim ogromnim postrojenjima, hangarima za čuvanje sirovina, mehanizovanom proizvodnjom. Veće je bilo bolje, a rast sinonim za progres. Danas, to bi bila minimalistički dizajnirana kancelarija u kojoj ne radi više od desetak ljudi. Ova kancelarija mogla bi danas da se nalazi u Nju Jorku, sutra u Nju Delhiju a prekosutra u Kuala Lumpuru. Brže je bolje, a transformacija je sinonim za progres. Ovo Bauman naziva pobedom vremena nad prostorom, i upravo ga ovaj simptom podstiče da današnje vreme nazove ’tečnim’ – za tečnosti, dimenzija vremena važnija je od prostorne.[89] Džaron Lanije (Jaron Lanier) daje zanimljiv primer u svojoj knjizi *Ko poseduje budućnost?*[90]. On navodi primer fotografske kompanije Kodak, koja je u jednom trenutku monopolizovala proizvodnju filma. Na vrhuncu svog uspeha kompanija je zapošljavala više od 140 000 ljudi i vredela 28 milijardi dolara. Kao paralelu Kodaku, Lanije navodi Instagram –

[88] O pobedi vremena nad prostorom više će biti reči u poglavlju 4.4 Vreme vs. prostor.
[89] Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, (Cambridge: Polity, 2000), 3-5
[90] Jaron Lanier, *Who owns the future?* (New York: Simon&Schuster, 2013), elektronsko izdanje.

’današnje lice digitalne fotografije’. Kada je 2012. Fejsbuk kupio Instagram za 1 milijardu dolara, Instagram je zapošljavao samo trinaestoro ljudi. Nije teško uvideti disproporciju, i shvatiti koju količinu profita ovaj manjak ljudstva donosi onima koji poseduju internet platforme i ’oblake’, te uvideti da su digitalne platforme za sada najsavršenije ostvarenje načela izvedbe: minimizacije unosa uz maksimizaciju ishoda.

1.6. Šesti simptom: kognitarijat, nova društvena klasa.

Kognitarijat je nova društvena klasa usko vezana za digitalizaciju rada: za digitalno radno mesto, digitalna sredstva za rad i digitalno tržište rada. Digitalizacija i globalizacija radnog mesta, sredstava za rad i tržišta rada dovodi do potpunog odvajanja kapitala od rada, moći od odgovornosti, eksploatacije od njenih posledica.

Naličje ’mobilnosti’ koju nam donosi digitalizacija kako sredstava za rad tako i tržišta predstavlja prekarnost[91] današnjeg rada. Iako je neizvestan i nesiguran rad konstanta kapitalističkih društava još od industrijske revolucije, danas se fleksibilna radna snaga pomerila sa perifernih pozicija koje je imala u vreme ’čvrstog’ kapitalizma, na ključne pozicije u procesu kapitalističke akumulacije ’tečnog’ kapitalizma. Ove pozicije su osmišljene da budu zasnovane na naporima afektivnog, kreativnog, nematerijalnog rada. Italijanski filosof Franko Bifo Berardi (Franco Biffo Berardi) ovu ideju iščitava kroz suštinsku razliku u obliku rada koji je centralan u teškom i lakom kapitalizmu. Dok je u teškom kapitalizmu u pitanju industrijski rad, rad sa mašinama, rad za pokretnom trakom, danas on proletarijat naziva „kognitarijatom“ („proletarian/cognitarian“): u svojoj knjizi *Duša na poslu – od otuđenja do autonomije*[92], Berardi tvrdi da u današnje vreme, zbog opšte intelektualizacije, dostupnosti obrazovanja i premeštanjem teške industrije u zemlje trećeg sveta, u zapadnom svetu možemo govoriti o kognitivnom, misaonom radu kao onom karakterističnom za ’radničku klasu’ odnosno kao onom koji se

[91] ’Prekarnost’ je opšti termin kojim se opisuje činjenica da je danas veliki deo stanovništva subjekt fleksibilne eksploatacije (tzv. flekspoatacije): da je izložen niskim i nesigurnim isplatama, visokom stepenu uslovljavanja, neredovnim prihodima. Referiše na sveopšte stanje privremenosti, fleksibilnosti, nesigurnosti, površnosti, neredovnosti rada u post-industrijskim društvima, što je izazvano reformama neo-liberalnog tržišta rada koje su ojačale upravljačku moć veliki i malih preduzeća počev od 1980-ih godina.

[92] Franco Biffo Berardi, *Soul at work. From alienation to autonomy,* (Los Angeles: Semitext(e), 2009)

eksploatiše. Budući da se više ne eksploatiše telo već ’duša’, ta veza uma, jezika i kreativnosti radnika, posledice ove vrste eksploatacije su još strašnije od onih u ’teškom’ kapitalizmu.

1.7. Sedmi i poslednji simptom: simulacija.

Ono što Mekenzi, Markuze i Liotar nazivaju ’izvedbom’ Žan Bodrijar pesimistički naziva ’simulacijom’[93]. U kontekstu savremene dominacije digitalne tehnologije, mogu primetiti da je ’simulacija’ mnogo tačnija odrednica ljudske aktivnosti od neutralnije ’izvedbe’. Bodrijar piše: „Nestalo je razlike između originala i duplikata, između stvarnosti i njene predstave (...) Simulacija nije ’laž’, nije pretvaranje; ona postavlja pitanje razlike između ’istinitog’ i ’lažnog’, ’stvarnog’ i imaginarnog’ (...) u istu kategoriju s nemogućnošću da se pronađe neki apsolutni nivo stvarnog spada i nemogućnost da se proizvede iluzija. Iluzija više nije moguća zato što više nije moguće stvarno.“[94] U digitalnom se zaista ’radi o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima’. U svojoj zastrašujuće preciznoj kvazi-apokaliptičnoj viziji društva masovne potrošnje i masovnih medija, Bodrijar govori o imploziji stvarnog, o prelasku sa ’znakova koji nešto prikrivaju’ na ’znakove koji kriju da nema ničega’. Vrlo tačno proglasivši Mekluanovu formulu ’Medijum je poruka’[95] kao ’ključnu formulu ere simulacija’, Bodrijar nam pokazuje da u svojoj kranjoj implikaciji ovo ne predstavlja samo smrt sadržaja (odnosno poruke), već i smrt samog medijuma koji je sada neuhvatljiv, rasut i izlomljen u stvarnom.

2. **Filosofski temelji: Da! i Ne!**

Zbog usamljenosti tela i odsustva tela iz događaja[96], digitalna projekcija sveta približava nas solipsizmu i sledstveno nihilizmu. Solipsizam i nihilizam stoje u direktnoj vezi sa simptomima 2. i 4. iz prethodnog poglavlja: rigidnošću sistema i propašću društvenog. Sa druge strane, tehnologija je po svojoj prirodi pozitivistička, budući da priznaje i prepoznaje samo ono što je matematički izračunljivo ili fizički proverljivo. Filosofiju tehnologije možemo definisati

---

[93] Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija,* (Novi Sad: Svetovi, 1991)
[94] Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija,* (Novi Sad: Svetovi, 1991), str, 6,7,23.
[95] Ovaj često ponavljani citat „The medium is the message“ pripada kanadskom komunikologu Maršalu Mekluanu (Marshall MacLuhan) i nalazi se u njegovoj knjizi *Understanding Media: The Extensions of Man*, koja je prvi put izašla 1963.
[96] Više o odsustvu u poglavlju 4. Digitalni hronotop.

ovom kontradiktornošću – pozitivistički nihilizam. U ovom poglavlju upustiću se u postavljanje sopstvenog epistemiološkog odgovora na ovu paradoksalnu poziciju, te ću odlučno reći Da! i Ne! određenim epistemiološkim pravcima mišljenja.

2.1. Da! Procesna filosofija i dijalektika

Iako osnovnu ideju procesne filosofije možemo naći već kod Heraklita i njegovog usklika *'Panta rei!'*[97], procesna filosofija svoju savremenu reinkarnaciju ima u dijalektičkom materijalizmu. Karl Marks (Karl Marx) i Fridrih Engels (Friedrich Engels) izričito tvrde da se pojedinac i društvo ne mogu promišljati jedan bez drugog. Pojedinačni subjekat se više ne posmatra 'po sebi' kao zasebna ontološka kategorija, već isključivo u dinamičkom dijalektičkom odnosu sa okolinom – posmatra se 'istorijski'. Ova istoričnost je upravo to što daje subjektu njegovu materijalnost; ako se subjekat ne može posmatrati bez društva, on se ne može ni posmatrati bez tela. Engels u jednom pismu Marksu iz 1873. piše "Tela ne mogu biti odvojena od kretanja (…), ne možemo ništa reći o jednom bez odnosa sa drugim. Tek se u pokretu telo otkriva kao ono što jeste"[98]. Kako navodi Brajan Moris u svojoj knjizi *Antropologija i ljudski subjekt*: "Osnovni postulat Engelsovog shvatanja dijalektike je da su prirodni svet i socijalni život u konstantnom stanju fluksa (toka), te da je moderna nauka učinila izlišnim nepromenljive koncepte prirode kojih su se držali Njutn, Lineus, Hegel itd. Na taj način je, mnogo pre Bergsona ili Vajtheda, pa i savremenih mislilaca kao što su Delez, Badju, Džudit Batler, upravo Engels naglasio važnost postajanja i posadio seme procesne filosofije koja naglašava da svet nije nepomična ideja."[99]

Dijalektika predstavlja jedan (dramski) korak napred u odnosu na dualizam koji je do tada, kako verujemo, predstavljao osnovu poimanja sveta. Dualizam je važan, jer tvori neophodno uporište za ljudsku misao u njenom razumevanju stvarnosti, ako 'razumevanje' definišemo kao kategorizaciju. Dualizam leži i u samoj osnovi identiteta: moje 'Ja' može postojati samo u odnosu sa 'Ne-ja', sa čuvenim 'Drugim'. Iako ovaj dualizam predstavlja tačku uporišta za

---

[97] *starogrč*. Sve teče!

[98] Dona Torr, prevodilac, *Marx and Engels correspondance*, (International publishers, 1968), navedeno prema: https://www.marxists.org/archive/marx/works/1873/letters/73_05_30.htm
Možda je zanimljivo spomenuti da Engels u istom pismu naglašava da je do ove misli došao dok je "ujutru ležao u krevetu" – među javom i med snom, dakle u intuitivnom stanju svesti

[99] Brian Morris, *Anthropology and the human subject* (Trafford Publishing, 2014), 7.

ljudsku misao, on nikako nije i njen završetak. Dijalektički identitet ide i korak dalje, suočavajući 'Ja' sa njegovim 'Ostatkom', otkrivajući 'Drugost' unutar samog identiteta. Na taj način, dijalektika koja počiva na dualizmu (tezi i antitezi) predstavlja i njegovu filosofsku suprotnost: uvodeći dinamiku u obliku sinteze, koja je ponovo nova teza, ona se suprotstavlja okamenjenosti dualističkog pogleda. Ideološki gledano, dualizam je, kao što su mnogi naučnici i filosofi koji su razmišljali u duhu marksizma skretali pažnju, kako rezultat, tako i opravdanje, klasnog društva. Podela koju nalazimo već u Platonovoj *Državi*, na 'telo' koje je proždrljivo, podložno bolesti i propadanju i uzvšeni 'duh' analogna je podeli na plebs – koji radom svoga tela mora da zarađuje za opstanak - i aristokatiju, čiji se život odvija u višim sferama duha.[100] Dijalektika se tako, kako su verovali i Marks, Breht i Adorno, pokazuje i kao politički subverzivna.

2.2. Da! Materijalizam i humanistički pragmatizam

Odabir fenomenološkog pristupa približava me duhu materijalizma i realizma, jer polazi od pretpostavke da materija prethodi misli. Svet nije samo funkcija ljudske svesti, on postoji i postojaće bez čoveka da ga tumači. Solipsistička ideja da postojim samo ja i sve ostalo je projekcija moje svesti je moguća, ali nepotrebna. U pogledu solipsizma, dakle, stajem na stranu humanističkog pragmatizma. Verujem da je ljudska svest više od prostog materijalnog zbira komponenti, kao što je i kultura više od zbira svih individua koje joj pripradaju. „Svest (je) posledica kolektivnog delovanja široko distribuiranih mreža neurona čiju aktivnost karakteriše modularno paralelno procesiranje. Ne postoji posebno mesto koje bi bilo neuronski korelat svesti, već je svest globalno svojstvo mozga"[101].

---

[101] Dušan Simić, *Integrisani duh. Svest kao rezultat funkcionalne integracije i funkcionalne specijalizacije neuronskih struktura,*THEORIA 4 BIBLID 0369–2485 : (2017) : 60: str. 91-124, preuzeto sa http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0351-2274/2017/0351-22741704091S.pdf

2.3. Ne! Redukcionizam, determinizam, pozitivizam

Ako se uzroci svesti mogu pronaći u materijalnom, kao što u savremenom „otkriću“ neuronskih mreža možemo materijalistički locirati nesvesno, koje je teorijski imenovano pre više od jednog veka, oni se materijalnim nikada neće moći do kraja objasniti.

Determinizam, bio on religijski, naučni, socijalni ili, posebno aktuelan, tehnološki, uvek se pokazuje kao odlično oruđe kontrole i tlačenja. Determinizam pretpostavlja ideju o ’nadljudskosti’ odnosno ’neutralnosti’ onoga što determiniše sudbinu čoveka i društva. Međutim, još je Liotar uočio da se sa porastom kompleksnosti tehnologije, proporcionalno smanjuje njena neutralnost. On govori o tome kako još Dekart (René Descartes) na kraju svojih ’Rasprava’ traži sredstva za laboratorije. Tehnologija, kao sredstvo naučnog dokaza, zahteva da bude precizna, a ova preciznost – odnosno performativna učinkovitost – zahteva dodatne troškove. „Dakle nema dokaza i provere iskaza, i nema istine bez novca“[102].

Liotar govori o sprezi kapital-tehnologija-nauka i o tome kako putem ulaganja u tehnologiju kapital zapravo kontroliše ne samo strogo uzevši ’naučna istraživanja’ već i samu ’stvarnost’, koja – prema pozitivizmu – predstavlja neutralni objekat naučnih istraživanja: „’Kontrola konteksta’ to jest poboljšanje performansi ostvarenih protiv partnera koji stvaraju kontekst (bilo da se radi o ’prirodi’ ili o ljudima) moglo bi vrijedeti kao neka vrsta legitimnosti. To bi, u stvari, bila legitimnost. Obzor ovog postupka je sljedeći – budući da je upravo ’stvarnost’ ta koja pribavlja građu koja služi kao dokaz znanstvenoj argumentaciji, a priskrbljuje i propise i obećanja pravne, etičke i političke prirode koji daju učinka, može se sve te igre savladati ako se savlada ’stvarnost’. A tehnologija čini upravo to. Jačajući je, jačamo i ’stvarnost’, dakle i mogućnost da budemo pravedni i budemo u pravu“[103] Liotar, dakle, tvrdi da se društvena, politička i ekonomska moć danas opravdava uz pomoć sprege tehnologije i nauke. Interesne grupe koje čine države i korporacije ulažu veliki kapital u određene profitabilne tehnologije, a nauka koja ih podržava, budući da zavisi od istih tih ulaganja, proglašava te tehnologije kao korisne i čini ih profitabilnim, legitimišući tako interesne strukture koje stoje iza njih. Na taj način nam se i digitalna tehnologija u svom današnjem obliku predstavlja kao jedini mogući oblik kompjuterske tehnologije, koja bi uz ogromna ulaganja mogla da dâ algoritamske

[102] Jean-Francois Lyotard, *Postmoderno stanje, izvještaj o znanju* (Zagreb: Ibis grafika, 2005), 65.
[103] *Ibid.* 68

‘odgovore’ na goruće društvene probleme. Profit i sistem kontrole koji ona omogućava strukturama moći nije, dakle, od primarnog značaja za ova ulaganja.

Kao dijalektičku suprotnost tehnološkom pozitivizmu i determinizmu suprotstaviću misticizam koji definišem kao veru u materijalnost nematerijalnog. Kao uzora za naučni misticizam ističem rad Karla Gustava Junga (Karl Gustav Jung), prvenstveno njegovu teoriju arhetipova i kolektivno nesvesnog. Jung ne poriče stvarnost duhovnih sila koje nisu direktno vezane za konkretno materijalno iskustvo pojedinca, već predstavljaju duhovno nasleđe čovečanstva. Ove se prasile, odnosno arhetipovi, javljaju se u našoj svesti pomoću simbola. Arhetipovi imaju svoje ishodište u materijalnom, u životnom ljudskom iskustvu, ali njihovo je postojanje isključivo u domenu nematerijalnog – što ih ne čini manje stvarnim ni manje aktivnim.

3. **Identitet i/ili ličnost**

Identitet u sebi podrazumeva konceptualizaciju. Identitet je način na koji se definišem. Ličnost, sa druge strane, predstavlja celokupni materijalni i nematerijalni aspekt pojedinačnog ljudskog postojanja. U ovom poglavlju pokušaću da definišem sličnosti i razlike ova dva pojma koja tvore sintagmu: lični identitet. Lični identitet konstituiše se kroz ’razliku i ponavljanje’.[104] Razlika je ono što me definiše kao posebno ljudsko biće, različito od drugih, što me određuje kao ličnost, dok je ponavljanje ono što me svrstava u određenu grupu sličnih ljudskih biće, odnosno što definiše moj identitet.

3.1. Identitet, ponavljanje

Prema performativnoj teoriji identiteta koju je, kao teoriju rodnog identiteta, razvila Džudit Batler u svojoj knjizi *Nevolja s rodom*[105] da bi jedna osoba preživela kao subjekt prinuđena je da neprestano citira određene norme, čime druge i sebe podseća da je svrstana u

[104] Ovo je jedini put da ću se u svom teorijskom razmatranju dotaći Žila Deleza (Gilles Deleuze), i tako potvrditi da je XX vek delezovski. Izbegavam da direktno citiram njegovo kapitalno delo „Razlika i ponavljanje“ jer bi to otvorilo previše novih tema. Svakako je moje razmišljanje o ponavljanju i razlici pod njegovim uticajem.
[105] Džudit Batler, *Nevolja s rodom,* (Beograd, Karpos Books: 2010)

određene kategorije koje ove norme podržavaju. Identitet se dakle konstituiše putem ponavljanja, odnosno neprestanog citiranja. To neprestano ponavljanje jeste performativnost koja određuje osobe, bilo pozitivno, kao subjekte, bilo negativno, kao 'odbačena bića' – kao 'Druge'.

'Drugost', pojam koji dolazi iz psihologije, jedan je od najvažnijih i najčešće upotrebljivanih pojmova društvenih nauka, kritike, aktivizma. U psihologiji on označava sve što je ne-Ja, sve što leži sa one strane mog identiteta – ono nepoznato, neshvatljivo, Drugo. Nevidljiva granica koju vučem između 'Sebe' i 'Drugog' predstavlja osnovu 'identiteta'. Iako Drugo u društvenoj teoriji najčešće ima negativnu konotaciju i označava 'odbačena bića', kako ih naziva Batler, prvo veliko Drugo upravo je majka. Jedno od prvih traumatičnih saznanja o svetu do kojih čovek dolazi je da nije (više) jedno sa majkom. Bez ovog saznanja, nemoguće je oformiti identitet.

Prema Žaku Lakanu (Jacques Lacan) sama ideja identiteta kao o završenoj, koherentnoj celini dolazi spolja, od Drugog u razvojnoj 'fazi ogledala'. Dete u ovoj fazi prepoznaje sliku u ogledalu kao svoju, uči da kontroliše sopstvene pokrete, počinje da oseća svoje telo kao celovitu sliku, pa zatim svoj identitet formira imitirajući je. Ulogu ogledala može tokom života igrati bilo ko ili bilo šta što imitiramo kako bismo se potvrdili kao subjekti. Upravo u tome leži privlačnost projektovanja identiteta na društvene mreže – ovo je jednostavno, lako shvatljivo i prilagođeno za laku upotrebu ogledalo koje nam svakodnevno obećava potvrdu da smo ličnosti. Ovo je ogledalo koje je naizgled potpuno podređeno našoj volji, te naše 'nesvesno' ostavlja iza sebe, u prostom telesnom materijalnom postojanju.

Nesvesno je pojam koji koristi Sigmund Frojd (Sigmund Freud) da bi objasnio pojavu 'drugosti' unutar samog identiteta - pojavu svih onih neprihvatljivih, neizrecivih, neobjašnjivih poriva, slika, dela, strahova, želja. 'Nesvesno' tako postaje napor psihologije da u Apsolut, u jedinstvo 'identiteta' asimiluje ono što se ne može asimilovati, onaj 'ostatak' o kome je bilo reči u poglavlju posvećenom metodologiji.

3.2. Individualna psihologija, grupna psihologija

Kako primećuje Herbert Markuze u svom čitanju Frojda: „individuum živi općom sudbinom čovječanstva“[106]. Performativno shvatanje ličnog identiteta je deo metanarativa društva izvedbe. Iako na prvi pogled deluje oslobađajuće u odnosu na koncept završenih identiteta, kao i svi oblici potrošačke slobode lako se izvrće u svoju suprotnost, koju Bauman naziva ’terorom postajanja’ (eng. *terror of becoming*). Identitet postaje ’projekat’ kome je potreban menadžment: sloboda je sloboda da se postane bilo ko, ali onoga trenutka kada bismo ’postali neko’ prestali bismo biti slobodni. Ovaj imperativ stalne transformacije dovodi do poništavanja dijalektičke suprotstavljenosti normativnog i liminalnog aspekta izvedbe: liminalno postaje norma.

Ova izvedbena sloboda je sloboda bez posledica. Ona je oličenje potrošačke slobode, čiji je najveći strah upravo u tome što je zbog ograničenosti resursa nemoguće ostvariti baš sve potencijale i istražiti baš sve mogućnosti. Mekenzi zapaža: „Lako je moguće da se teorije društvenog konstruktivizma već promeću u ideologiju kojoj je potrebna dekonstrukcija“.[107]

3.3. Ličnost, razlika

Zato pozitivističkom pojmu identiteta koji se, bar u teoriji, može kategorisati i definisati dijalektički suprotstavljam mistički pojam ličnosti, neodvojivog jedinstva tela i duha. Ličnost uključuje i ono što izmiče definisanju, što izmiče ovozemaljskim kategorijama. Ličnost bismo stoga mogli definisati kao zajednicu identiteta i ostatka mog ’Ja’. U terminima Jungove (Carl Gustav Jung) psihologije arhetipova odnosno ’praslika’, ostatak bi bio predstavljen kroz arhetip Senke, naličja stvarnosti, a ličnosti bi odgovarao arhetip Sopstva – celokupnost bića.

U ovakvoj konstelaciji, svest mi se čini kao prosta dinamička dodirna površina, interfejs između nesvesnog i spoljnog sveta. Svest je kao koža – ona filtrira uticaje i dodire spoljnog sveta, reguliše temperature unutrašnjeg doživljaja, ali može biti ranjena prejakim udarcima spolja, i ne može u potpunosti da kontroliše nesvesno koje izbija u obliku rumenila, bledila, osipa i svraba, topline ili jeze. Zato me plaši ta tendencija u savremenoj tehnonaučnoj kulturi koja je

[106] Herbert Markuse, *Eros i civilizacija,* (Zagreb: naprijed, 1965), 59.
[107] John McKenzie, *Izvedi ili snosi posledice. Od discipline do izvedbe* (Zagreb: CDU, 2006), 234-235.

sposobna da veruje u multiverzume u kosmosu, ali endomultiverzume bića proglašava za misticizam.

4. **Digitalni hronotop**

U ovome ću poglavlju kroz paranaučni diskurs analizirati način na koji su istraživanja u fizici uticala na način na koji predstavljamo vreme i prostor, kao i kako je ovaj način odredio specifičnosti digitalne dimenzije.

Prema *Rečniku stranih reči i izraza*[108] Ivana Klajna digitalan je onaj „koji podatke prikazuje brojevima ili odvojenim fizičkim signalima; brojčani, numerički“. U ovoj definiciji postoji jedna simptomatična nepreciznost, iz koje će, kako ćemo videti u poglavlju „Algoritmi i subjekti“, proizaći naš kompleksan odnos sa sofvterom. Digitalan nije onaj koji podatke „prikazuje“ brojevima; brojevi su u digitalnom neka vrsta medija, ako medij shvatimo kao sredinu kroz koju se prenose neke informacije[109]. Digitalni medij je dakle onaj koji svoje podatke skladišti i prenosi (unutar medija) pomoću brojeva ili drugim diskretnim fizičkim signalima (koji se mogu prevesti na brojeve). Razlika između analognog i digitalnog signala je upravo u tome što je analogan kontinuiran, te se ne može izdvojiti najmanji nosilac informacije, dok je digitalni signal diskretan, i osnovna jedinica informacije je bit – binarna cifra[110], nula ili jedinica.

4.1. Internet kao hronotop

Pojam ’hronotop’ se koristi u filosofiji i lingvističkoj teoriji da bi se opisao način na koji se vreme i prostor manifestuju u jeziku i diskursu. ’Digitalni hronotop’ je fenomen lično doživljenog ’digitalnog prostor-vremena’. Ovaj termin koristim umesto popularnog ’sajberprostora’[111] (eng. *cyberspace*) iz dva razloga. Prvi je izostanak pojma vremena iz ’sajberprostora’, koji je razumljiv ako se uzme da je termin skovao američki pisac Vilijem Gibson (William Gibson) u svom kultnom romanu *Neuromancer*[112], u kome se događaji u

[108] Ivan Klajn, *Veliki rečnik stranih reči i izraza,* (Beograd: Prometej, 2010)
[109] Oleg Jeknić, *Teorija Interfejsa*, (Beograd: FMK).
[110] *eng*. bit – skraćeno od binary digit, binarna cifra.
[111] *eng.* cyberspace
[112] Vilijam Gibson, *Neuromancer* (Beograd: IPS Media, 2008)

sajberprostoru odvijaju u realnom vremenu. Dok materijalno telo junaka u stvarnom prostoru naizgled miruje, njegova svest pomognuta tehnološkom aparaturom doživljava različite avanture u virtuelnom svetu. Drugi je u tome što insistiram na 'digitalnim' prostorima jer, kao što ćemo videti u definiciji sajberprostora, ovaj termin se koristi u širem smislu, kao bilo koji netrodimenzionalni prostor ljudske interakcije.

S obzirom da pretpostavlja lični doživljaj bezimenog subjekta, 'digitalni hronotop' nalazi svoje najbolje utelovljenje u svetskoj mreži. Internet možemo opisati kao 'prostor', jer podrazumeva interakciju među subjektima i/ili objektima. Internet je prostor čiste semiotike koji je u potpunosti određen znakom, koji sa ljudskim korisnikom komunicira samo pisanim rečima i slikama, prostor reprezentacije i nominalnosti. Internet je otelotvorenje Bodrijarovog simulakruma, „zamena stvarnog njegovim znacima". On predstavlja „imploziju celog prostora u jednoj infinitezimalnoj memoriji koja ništa ne zaboravlja i nikome ne pripada."[113]

4.2. Prostor-vreme nauke

Da bismo govorili o ličnom doživljaju prostora i vremena, ne možemo da zaobiđemo fiziku. Kroz popularizaciju nauke i masovne medije, ona je tokom XX veka ušla duboko u srž masovne kulture i odatle uticala na naše ideje o tome šta su vreme i prostor. Kao što svesti nema bez tela, ideja o svetu i doživljaj istog ne mogu jedno bez drugog. Uporediću dve dominantne dijalektički suprotstavljene teorije XX veka: teoriju relativiteta i kvantnu mehaniku.

4.2.1. Teorija relativiteta vs. kvantna mehanika

Teoriju relativiteta razvio je Albert Ajnštajn (Albert Einstein) da bi objasnio kosmičke fenomene. Ona u centar stavlja brzinu, koja nije fizička veličina po sebi, već pre fenomen kojim je predstavljen odnos prostora i vremena. Brzina je ta koja omogućava specijalnu teoriju relativiteta, brzina je ta sa čije je pozicije 'sve relativno'. Ova floskula ušla je duboko u jezik i omiljena je uzrečica svakog relativizatora, a to može postati svako od nas onog trenutka kada oseti da nije u pravu. Teorija relativiteta donela nam je i više od ove floskule: ceo jedan književni i filmski žanr naučne fantastike razvio se vrtoglavom brzinom usled hladnoratovskog takmičenja

[113] Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija,* (Novi Sad: Svetovi, 1991), 74.

u kosmičkog programu. A na dnu popularizovanih ideja o relativnosti vremena i krivljenju prostor-vremena najčešće leži naivna fantazija o putovanju kroz vreme, odnosno zapravo stara ljudska maštarija o kontroli nad vremenom – ispraviti greške, izmeniti posledice, pobediti konačnost jednom donesene odluke, u krajnjoj liniji pobediti konačnost po sebi, postići besmrtnost.

Međutim, Ajnštajnova teorija relativiteta ne predstavlja principijelan raskid sa Njutnovom (Sir Isaac Newton) fizikom, već njenu kosmičku nadgradnju. Ona prostor-vreme posmatra kao kontinuirane, a događaje kao kauzalne i predvidljive. U osnovi Ajnštajnove teorije leži dobri stari naučni determinizam: u idealnom slučaju, ukoliko bismo poznavali baš sve parametre početne situacije odnosno unos, možemo tačno predvideti buduću situaciju odnosno ishod eksperimenta ili opservacije.

Sa druge strane, kvantna mehanika dovodi u pitanje osnove našeg razmišljanja o prirodi: kauzalitet, kontinuitet, determinizam. Kvantna mehanika stoji na suprotnom kraju spektra reda veličina u odnosu na opštu teoriju relativiteta – ona opisuje svet subatomskih čestica. Jedan od osnovnih principa kvantne mehanike je Hajzenbergov (Werner Heisenberg) princip neodređenosti: ne možemo znati istovremeno položaj i brzinu neke čestice. Hajzenberg sledeće reči pripisuje Nilsu Boru (Niels Bohr): „Ako iz atomskih pojava hoćemo da izvedemo zaključak o zakonitostima, ispostaviće se da ne možemo da zakonito povezujemo objektivna zbivanja u vremenu i prostoru nego – da upotrebim oprezniji izraz – *samo situacije posmatranja*. Jedino za njih dobijamo empirijske zakonitosti. Matematički simboli kojima opisujemo takvu situaciju predstavljaju pre ono moguće nego ono faktičko (...) Ovo određeno saznanje o mogućem dopušta, doduše, neke pouzdane i tačne prognoze, ali, po pravilu, dozvoljava samo zaključke o verovatnoći nekog budućeg događaja.“[114] Umesto kauzaliteta imamo princip neodređenosti, umesto kontinuiranog sistema diskretni, a umesto determinizma – verovatnoću. U istoj knjizi Hajzenberg prepričava događaje sa Solvej konferencije tokom koje ni Ajnštajn nije mogao da prihvati ove implikacije kvantne mehanike. “Ajnštajn nije bio spreman da načelno prihvati statističku prirodu kvantne mehanike. Nije, razume se, imao ništa protiv iskazivanja verovatnoće tamo gde se dotični sistem ne poznaje dobro u svim odredbenim crtama. Ali Ajnštajn nije hteo da dopusti da je u načelu nemoguće poznavati sve odredbene crte potrebne za determinisanje

[114] Verner Hajzenberg, *Fizika i metafizika,* (Beograd: Nolit, 1972)

zbivanja“.[115] Uprkos tome je figura Ajnštajna kao ’blesavog genija’ mnogo bliža savremenom čoveku. Ajnštajn je taj koji je u pop-kulturi prikazan kao revolucionarni naučnik, a ne kao konzervativac koji govori o ’dobrom Bogu’[116].

4.2.2. Kontekst tehno-nauke

Verner Hajzenberg je bio Nemac koji je, uprkos saradnji sa nacističkom Nemačkom, odbio da bude jedan od oko 1600 nemačkih istraživača, naučnika, inženjera i drugih koje je u operaciji ’Spajalica’[117] Američka obaveštajna agencija (CIA) tajno prebacila u Ameriku ne bi li joj pomogli u Hladnom ratu. Oni su to i učinili, rame uz rame sa svojim kolegama jevrejskog porekla, među kojima je bio i Ajnštajn. Spomenuti naučnici jevrejskog porekla u Sjedinjene Američke Države došli su bežeći od rastućeg antisemitizma u Evropi uz pomoć iste te agencije nepunih petnaest godina ranije. Veliki broj njih je odigrao ključnu ulogu u razvoju atomske bombe: Leo Silard (Szilárd Leó), Enriko Fermi (Enrico Fermi), Oto Friš (Otto Frisch), Džon fon Nojman (Neumann János Lajos) i drugi. Poznato je da je 1946. godine Ajnštajn potpisao pismo predsedniku Trumanu (Harry S. Truman) u kome protestuje protiv operacije ’Spajalica’, tvrdeći da nemački naučnici koji su sarađivali sa nacistima ne zaslužuju da budu američki građani. Pismo nije dobilo odgovor. Zanimljivo je istaći i da je samo sedam godina ranije, 1939, Ajnštajn takođe potpisao pismo koje je napisao Leo Silard (Szilárd Leó) u kome se predsednik Ruzvelt (Theodor Roosevelt) moli da započne sopstveni nuklearni program. Navodno je tek nakon ovog pisma odobrena ’operacija Menheten’, odnosno proizvodnja atomske bombe. Performativna moć poznaje samo efikasnost kao parametar, ne i etiku.

Na samom početku uticajne knjige *Informatička bomba* filosofa društva Pola Virilia (Paul Virilio) istaknut je upravo zastrašujući citat Vernera Hajzenberga: „Ne zna se šta će za ljude biti ’realno’ nakon ratova koji upravo otpočinju". Odmah zatim Virilio otvara knjigu sledećim pasusom koji prenosim u celosti:

„Civilizacija ili militarizacija nauke?

---

[115] *Ibid.*
[116] Čuvena Ajnštajnova rečenica „Dobri Bog se ne kocka“ upravo je reakcija na statističku prirodu kvantne mehanike i izgovorena je na spomenutoj Solvej konferenciji.
[117] *eng*. Paperclip.

Ako je istina ono što se može proveriti, istina savremene nauke manje je širina jednog progresa, nego širina tehničkih katastrofa koje ona prouzrokuje.

Uvučena gotovo pre pola veka u trku u naoružanju u doba hladnog rata između Istoka i Zapada, nauka je evoluirala u jedinoj perspektivi traženja *graničnih dostignuća,* na štetu otkrića istine koja bi bila korisna za celo čovečanstvo.

Postavši progresivno TEHNONAUKA, proizvod fatalne konfuzije *operativne instrumentalizacije* i *eksploatativnog istraživanja,* moderna nauka je pobegla od svojih filozofskih temelja, i zalutala je, a da se niko zbog toga nije naljutio, osim nekoliko odgovornih ekologa ili sveštenih lica.

Doista, ako 'misaoni eksperiment' potiče iz eksperimentalnih nauka, kako danas ne primetiti slabljenje tog mentalnog i *analognog* postupka u korist instrumentalnih i *numeričkih* postupaka koji su, tako kažu, pogodni da stimulišu znanje?"[118]

Hajzenberg je izabrao da ostane u Nemačkoj kao jedan od poslednjih poznatih primeraka naizgled nestale vrste naučnika, čija se posvećenost saznanju pretvara u naučni misticizam. Za razliku od današnje tehnonauke, Hajzenberg ne prezire filosofiju, već se ozbiljno bavi implikacijama koje njegova istraživanja imaju na metafizičko shvatanje univerzuma. U svojoj knjizi *Fizika i metafizika* on kritikuje uvrežen način mišljenja po kome 'predvideti' znači razumeti, i izražava nadu se da kvantna mehanika može da temeljno prodrma ovakav odnos prema stvarnosti. Međutim, upravo je kvantna mehanika odigrala ključnu ulogu u tehnizaciji nauke, u njenom konačnom i – naizgled – nepovratnom uplitanju sa kapitalom.

Džon fon Nojman, čija je 'arhitektura' mašine za računanje i dalje u osnovi savremenih kompjutera, razvio je ovu mašinu upravo dok je radio na projektu 'Menhetn' (odnosno atomskoj bombi). I atomska bomba i Fon Nojmanova arhitektura (odnosno kompjuter) rođene su 1945 – i zaista su obeležile početak jedne nove ere. I dok su se društvena teorija, kritika i filosofija i dalje suočavala sa industrijskim istrebljenjem holokausta, svet se ubrzano kretao ka novim tehnohorizontima, u kojima je sve relativno osim kapitala.

Tim Berners-Li (Sir Timothy Berners-Lee) je razvio'World Wide Web' kao sporedni projekat dok je radio u CERN-u – Evropskoj organizaciji za nuklearna istraživanja, najvećoj

[118] Pol Virilio, *Informatička bomba,* (Novi Sad: Svetovi, 2000), 7

laboratoriji za istraživanja u subatomskoj fizici, domovini velikog hadronskog sudarača – najskupljeg tehničkog instrumenta u istoriji čovečanstva.[119] Za 12 godina od kada je počeo sa radom, veliki hadronski sudarač dao je zanemarljive rezultate, naročito u poređenju sa najavama naučnika koji su ga, u potrazi za investitorima, predstavljali kao mašinu koja će nam konačno otkriti od čega je sastavljen univerzum. Tim Berners-Li bio je mladi istraživač kada je 1989. postavio temelje na kojima se i dalje gradi internet. Već tada mnogi su ukazivali na nedostatke koje Berners-Liova informatička rešenja nose sa sobom. Jedan od najvećih kritičara, Ted Nelson (Ted Nelson), tvorac koncepata Hypertexta i Hypermedie, izjavio je da je 'World Wide Web' "čisti posao sa zaleđem CERN-a"[120].

Jedan od najpoznatijih pisaca naučne fantastike Artur Klark (Arthure C. Clarke) zapaža u svojoj knjizi *Profili budućnosti*[121] da, iako veliki na nivou čovečanstva, ljudski resursi nisu neograničeni. Nauka i tehnologija se neće razvijati u svim pravcima istovremeno, već samo u određenim pravcima, koji se često međusobno isključuju. Tako Klark predviđa da će se tehnologija razvijati ili u smeru brže i lakše mobilnosti ili u domenu telekomunikacija. Istraživanje kosmosa pokazalo se previše skupim i nedovoljno upotrebljivim. Sa druge strane, od atomske bombe, preko atomske energije do kvantnog kompjutera, sve su to tehnička dostignuća zasnovana na istraživanju kvantne mehanike i njenog sveta subatomskih čestica. Kao što smo videli, nastanak kompjuterskih tehnologija i interneta, iako nije direktno zasnovan na njenim principima, isprepletan je sa kvantnom mehanikom.

Iako je na metafizičkom nivou nesaznatljivosti kvantna mehanika suprotstavljena pozitivističkoj binarnoj logici, ideja da prostor i vreme nisu kontinuirani, već sastavljeni od diskretnih jedinica može nas podsećati na bitove. Na kvantnom nivou nema razlike između opservacije i eksperimenta – a sam čin posmatranja je ono što određuje rezultat, odnosno svet. Ovo neodoljivo podseća na osnovni princip digitalnih novih medija, kako ga je definisao Lev Manovič, promenljivost[122]: korisnik može da bira koji će element prikazati, koje će putanje slediti, na taj način postajući koautor, kreirajući sopstveno jedinstveno iskustvo. Jedan od

---

[119] Setimo se šta je Liotar govorio o govori o sprezi kapital-tehnologija-nauka: bez novca nema istine.

[120] „A clean job that had the clout of CERN behind it". Engleska reč 'clout' se u neformalnom govoru koristi u značenju moćnog zaleđa u biznisu i politici. Citirano prema: https://thenewstack.io/ted-nelson-can-still-learn-xanadu/

[121] Arthur C. Clarke, *Profiles of the future*, (New York, Bantam Books:1972)

[122] Osnovni prinicipi novih medija Leva Manoviča izneti su u delu I, poglavlju 5. Pregled prethodnih istraživanja

najpopularnijih paradoksa kvantne mehanike je Šredingerova mačka - one koja je istovremeno mrtva i živa, dokle god je čin posmatranja ne definiše kao jedno ili drugo[123]. Ovaj misaoni eksperiment služi da ilustruje sve paradokse kvantne mehanike čije se viđenje univerzuma protivi zdravorazumskoj logici i jedno od 'rešenja' ovog paradoksa je postojanje multiverzuma (tzv. Multiple worlds interpretation) – još jedan fenomen koji golica maštu savremenog čoveka. Postoje li svetovi u kojima sam ja – ja, samo bolji? Diskretnost, fragmentarnost, interaktivni posmatrač u centru, multiverzumi – sve su to odlike digitalnog hronotopa.

4.3. Prisustvo/odsustvo[124]

Prema Baumanu, modernost u čijoj kasnoj, tečnoj fazi živimo počinje upravo onda kada se vreme i prostor odvajaju od ljudskog iskustva i jedno od drugog[125]. Ovo raslojavanje je izazvano industrijskom revolucijom i napretkom u transportnom sistemu. U drugoj polovini XIX veka železnica i međunarodna trgovina dovele su do potrebe za preciznim univerzalnim računanjem vremena i odustajanjem od lokalnog računanja vremena. Vreme, dakle, prestaje biti vezano za prostor i postaje zasebna kategorija za manipulaciju.

Čvrsti industrijski kapitalizam fiksiran je na osvajanje prostora. Rast je sinonim za progres, veće je bolje. Vreme je stoga ritmičko, sekvencijalno, podređeno prostoru – to je vreme fabričke trake i reda vožnje – ništa ne sme da kasni, ali ne treba ni da se dogodi pre predviđenog vremena.

U tečnom kapitalizmu vreme dobija na značaju; ono postaje saveznik čoveka u pokoravanju prostora. Shodno tome, tehnološki napredak se fokusira na telekomunikacije, dovodeći do 'moći odsustva'.

---

[123] Wikipedia: "Šredinger je napisao: Mačku zatvorimo u čeličnu komoru, zajedno sa odgovarajućim uređajem (koji mora biti osiguran od direktnog kontakta sa mačkom): u Gajgerovom brojaču se nalazi malo radioaktivne supstance, toliko malo da se u toku jednog sata atom može dovesti do raspadanja, ali sa jednakom mogućnošću i da se to ne desi; u slučaju da se to desi, cev Gajgerovog brojača se prazni i kroz relej otpušta čekić koji razbija malu bočicu cijanovodonične kiseline. Ako se ovaj sistem prepusti samom sebi na jedan sat, moglo bi se reći da je mačka još živa ukoliko u međuvremenu nije došlo do raspada niti jednog atoma. Psi-funkcija celog sistema bi ovo izrazila postojanjem i žive i mrtve mačke (oprostite na izrazu) usitnjene i razmazane naokolo u jednakim delovima."
https://sr.wikipedia.org/wiki/Šredingerova_mačka (21.09.2021)

[124] Ovaj odeljak predstavlja razvijanje osnovnih ideja iznetih u 1.5. Peti simptom: pobeda vremena.

[125] Zygmunt Bauman, „Modernity as history of time", u *Liquid Modernity*, (Cambridge: Polity, 2000), 110-113.

Naše ’prisustvo’ u digitalnom sada, kao i naše prisustvo u singularnoj budućnosti impliciraju naše odsustvo iz sveta svakodnevnice. Ta moć prožima sve – od prirode ratova koji se vode armijama dronova, preko savremenog radnog mesta i platformi kao što su *Microsoft teams* i *Google business*, do intimnih veza posredovanih društvenim mrežama. Bauman konstatuje kako moć danas može da se kreće brzinom električnog signala, čime postaje istinski eksteritorijalna. To dovodi do udaljenosti svake sistemske strukture, dakle do ’kraja ere uzajamnosti’ koja je karakterisala društva discipline. Nema više uzajamnosti između čuvara i zatvorenika, kapitala i rada, vođa i sledbenika, zaraćenih strana. Glavne tehnike moći su sada bekstvo, izbegavanje, zaobilaženje, skrivanje. Digitalne tehnologije igraju ključnu ulogu u razvoju telekomunikacije i u uspostavljanju ove moći odsustva. Jedino što je zapravo prisutno u digitalnom je električni signal – sve ostalo je odsutno.

Možda je zanimljivo spomenuti da na samom početku kompjutera, koji je proizvod još ’čvrstog’ kapitalizma, softver nije postojao. Njegovu funkciju vršili su radnici i – vrlo često – radnice, ti prvi programeri koji su pomerali sklopke, ručice, prekrajali, stvarali i prekidali veze, unosili vrednosti i iščitavali rezultate. U naporu da direktno programiranje učini lakšim, došlo je do automatskog programiranja i programskih jezika, a programski jezik dovodi do ’politike odsustva’ čoveka, pa i mašine. Ovo odsustvo je samo prividno, ali u eri simulacije privid ne postoji, jer ne postoji razlika između privida i stvarnog. Moć odsustva čoveka i mašine je ključna za uspešan ’socijalni inženjering’, za slepu veru u ’neutralnost’ digitalne tehnologije, i savršeno se uklapa u paradigmu moći odsustva u tečnom kapitalizmu o kojoj je govorio Bauman.

Prisustvo je ono što daje smisao aspektima komunikacije koji su nemogući na internetu. Setimo se čuvene Čehovljeve pauze. Pomislimo samo na različite reči koje Beket upotrebljava da bi opisao kvalitet vremenskog šuma koji se javlja u komunikaciji između likova: .... ove pauze, vremenski šumovi omogućeni su samo prisustvom.

Ne postoji digitalno prisustvo. Postoji samo znak, što implicira odsustvo označenog. U digitalnom jedino što je prisutno je digitalni signal, odsutno je sve ostalo.

Ovo ne znači da se digitalna tehnologija ne može i ne treba upotrebljavati u svrhe razmene informacija. Ali treba biti svestan koja su njena ograničenja i šta znači ova moć odsustva za društvene odnose. Izbacivanjem tela, telesnog prisustva iz ideje ’društvenosti’ dovodi do potpune implozije društva u masu, do potpune društvene impotencije ideja, jer telo je ono koje dela. I sve što ostaje su samo, kako bi rekao Hamlet, reči, reči, reči...

4.4. Fenomeni

U ovom poglavlju ću analizirati niz fenomena vezanih za vreme i prostor, upoređujući njihovo značenje i značaj u doživljenom ljudskom iskustvu korporealnog postojanja sa doživljenim iskustvom vremena i prostora u digitalnoj dimenziji.

4.4.1. Brzina

U fizici, brzina je odnos između prostora i vremena, odnosno vreme koje je potrebno da bi se savladalo neko prostranstvo. Brzina je dakle po svojoj fizičkoj prirodi fenomen, a ne veličina. U teoriji relativiteta 'sve je relativno' samo sa stanovišta brzine. Kada govorimo o tome da je vreme pobedilo prostor, govorimo zapravo o brzini.

U digitalnom, ono što savlađuje prostranstva nisu ljudi, već bitovi. Sa stanovišta korisnika, brzina digitalnog je dakle brzina izvedbe – koliko je mašini potrebno vremena da odgovori na našu komandu.

Ako u fizici vreme definiše doživljaj brzine, na internetu brzina protoka informacija definiše doživljaj vremena. Ona je ta koja omogućava iluziju trenutnosti komunikacije 'u realnom vremenu'[126]. Brzina protoka informacija u kombinaciji sa modularnošću i mrežnom strukturom interneta je ta koja dozvoljava digitalnom prostoru da istovremeno izgleda beskrajno sabijen, jer za nekoliko sekundi možemo da pređemo put od filosofije do recepta za kuvanje, ali i kao beskrajno prostran, jer sadrži naizgled beskrajnu količinu sadržaja.

4.4.2. Horizont događaja

U svom eseju *Vreme svetlost*[127] Pol Virilio analizira horizont događaja u kontekstu susreta dva pešaka, dvoje motociklista i telekomunikacije u 'realnom vremenu', te konstatuje da se sa povećanjem brzine kretanja sužava horizont događaja. U televizualizovanoj komunikaciji, piše Virilio, događaj se ne događa, odnosno događa se dva puta, jer se jedinstvo vremena i

---

[126] *eng.* Real-time communication. Telekomunikacija u kojoj se, u idealizovanom slučaju, odašiljanje signala i primanje signala događa trenutno.

[127] Paul Virilio, „Light time" u *A Landscape of Events* (MIT Press:2000), 44-52.
Moj prevod je sa engleskog jezika, dok je naslov eseja u francuskom originalu „L'instant lumière" što bi se moglo prevesti kao 'trenutak svetlosti'.

prostora razdvajaju na dva ili više mesta. Zato je televizuelni horizont sveden na sadašnjicu, na ’večno sada’ a ’definisati sadašnjicu izolovano znači ubiti je’, citira Virilio Pola Klea.

Što se brže krećemo, to manje prostora imamo da vidimo oko sebe, da počnemo da se krećemo u drugom pravcu, da makar i pomislimo na kretanje u drugom pravcu i, na kraju krajeva, da pomislimo o postojanju dugog pravca. Upravo odatle današnjem sistemu izvedbe njegova rigidnost, neupitnost[128] – nema budućnosti, jer brzina električnog signala poništava horizont događaja, dovodi do večnog trenutka, večnog sada. Budućnost je već stigla i ako nam se ne sviđa to nije zato što bi ona mogla biti drugačija već zato što bismo mi trebali biti drugačiji[129].

4.4.3. Mesto i trenutak

U tradiciji humanističke geografije, kakvu su razvijali Ji Fu Tan (Yi Fu Tan) i Edvard Relf (Edward Relph), mesto ćemo definisati kao prostor sa identitetom. Humanistička gografija utemeljena je na fenomenologiji. Edvard Relf u svojoj knjizi *Prostor i iskorenjenost*[130] piše o tome kako prostor i mesto ne mogu postojati jedno bez drugog, ali nisu isto. Mesto je prostor koji podrazumeva aspekt ljudske temporalnosti, prostor naseljen ljudskim trajanjem, prostor naseljen značenjem. ’Iskorenjena mesta’[131] – tržni centri, parkinzi, pumpe i ostali diznilendi – vodili su nas iz kasnog čvrstog u tečni modernizam. U digitalnoj dimenziji možemo reći da smo zaplovili u ’iskorenjeni prostor’[132] digitalne telekomunikacije koja se ne događa ni tamo ni ovde.

Biti u pravom trenutku na pravom mestu – stari Grci su za to imali posebno božanstvo po imenu Kairos, koji je ravnopravno sa sekvencijalnim trajanjem oličenim u Hronosu i večnošću zvanom Aion, upravljao ljudskom temporalnošću. Kairos je izraz nerazdvojivosti ’mesta’ i ’trenutka’, koji je najkraća, nedeljiva jedinica ljudskog trajanja. U reči ’trenutak’ sadržana je ova korporealna istina – trenutak kao tren oka, najkraći prekid stvarnosti koji čovek može da sagleda.

---

[128] Rigidnost sam locirala kao karakteristiku današnjeg poretka u 1.2. Drugi simptom: sakrivena rigidnost poretka moći.
[129] Privid apsolutne odgovornosti pojedinca za sopstvenu sudbinu locirala sam kao karakteristiku društva u 1.4. Četvrti simptom: propast društvenosti.
[130] Edward Relph, *Place and Placelessness* (London: Pion, 1976). Prevod naslova je preuzet iz: Ivana Spasić i Vera Backović, *Gradovi u potrazi za identitetom* (Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Institut za sociološka istraživanja: 2017).
[131] *eng.* placeless place
[132] *eng.* placeless space

Doživljaj mesta i trenutka nemogući su u ovakvoj digitalnoj komunikaciji, jer iz trenutka isključuju prisustvo. ’Realno vreme’ telekomunikacije je koncept koji nas najviše podseća na televiziju ’uživo’. I kao što ’uživo’ na televiziji nikada nije to zaista, postavlja se pitanje šta je tačno ’realnost’ u ’realnom vremenu’ telekomunikacije? To svakako nije ’sada i ovde’, korporealni trenutak zajedničkog materijalnog prisustva; to je uvek onaj trenutak tamo. Vremenski šum koji se neminovno javlja u svakoj mediatizovanoj komunikaciji, u korporealnom prostor-vremenu bio bi popunjen prisustvom, trajanjem, te bi samim tim nosio i određenu vrstu značenja. Setimo se samo značaja dramske pauze, neznatne stanke, cezure, uzdaha, uzmaha.[133]

4.4.4. Tok

Zbog ovog odvajanja trenutka od prostora dolazi do nestanka sadašnjosti i budućnosti. Vreme gubi svoj kontinuitet, postaje diskretno kao električni signal. Ono postaje tok diskretnih trenutaka u kome je značajan uvek samo onaj sledeći. Na engleskom tehnološkom žargonu ovo se naziva ’thread’, u prevodu ’nit’. ’Thread’ je stalni protok korisnički generisanog sadržaja na digitalnim medijima masovne komunikacije: društvenim mrežama, chat sobama, forumima. Pojam je dvosmislen na engleskom, kao i na srpskom: nit nas asocira na mrežu ’World Wide Web’-a, to je nit koju je algoritam večito skrojio za svakoga od nas; u prenesenom značenju, nit je nit priče. Simbolički jezik društvenih medija obećava nam da prateći nit mi možemo doći do suštine, do značenja. Ali značenje je na žalost nemoguće, jer mu ne ostaje dovoljno vremena da se solidifikuje. U pitanju nije dakle nit, jer je ova nit beskrajna i nerazmrsiva, već upravo večiti tok koji ima milione izvora, a nigde se ne uliva u more već ponire duboko u tehno-nesvesno. A mi nastavljamo da je pratimo u potrazi za značenjem.

4.4.5. Trajanje i trajnost

Trajanje predstavlja vreme koje protekne od početka do kraja nekog događaja. Trajanje je nužni preduslov značenja. U jednoj pozorišnoj predstavi upravo je razlika između početka i kraja

---

[133] Wikipedia: Uzmah, uključujući predtakt (eng. anacrusis, fr. anacrouse)[1], notna je vrednost prvog, nepotpunog takta kojim počinje neka kompozicija ili njen odsek. Po trajanju, uzmah je manji od vrednosti jedinice brojanja u taktu.
https://sh.wikipedia.org/wiki/Uzmah
(24.9.2021)

ono što nam govori ’o čemu se radi’, o kojoj priči, o kakvom procesu, o kojoj transformaciji je reč. Internet nema trajanje – on ne počinje nigde i ne završava se nigde. Nema te razlike koja je nosilac značenja.

Trend ka simulaciji trenutka u međusobnoj je sprezi sa opštom devalvacijom trajnosti kao kvaliteta do koje dovodi okrenutost potrošnji u kombinaciji sa tehno-modernizacijom. Od ličnog identiteta preko intimnih odnosa do političkog aktivizma, sve je objektifikovano, komodifikovano i sve mora biti zamenjeno novijom verzijom, za koju modernizam tvrdi da je nužno i bolja.

U osnovi dosadašnje civilizacije leži strašan napor da se kroz trajnost plodova ljudskog rada pobedi prolaznost trenutka i osvoji budućnost, da se postigne trajanje. U tom svetlu zaista prisustvujemo kraju civilizacije kakvu poznajemo, kraju istorije. Šta je osnovna razlika između piramide i Fejsbuka, ako su obe zasnovane na eksploataciji neplaćene radne snage? Piramide su preživele nekoliko milenijuma, a od svih postova, tvitova, fotografija, beleženja ’sada i ovde’ neće ostati ništa. Barem ne od interneta kakvog sada znamo. Takva je priroda digitalnog koda – ako nestanu mašine i drugi kodovi koji ga dešifruju, ako se promeni standard, protokol, ako prosto zastari, on postaje nečitljiv i nestaje sa lica zemlje. Zato je svako upoređivanje interneta sa arhivom, svaki govor o arheologiji interneta – besmislen. Priroda mreže je dinamička. Kod je upisan električnom energijom u hardver, a ne magijom u etar. Ne postoji nikakav ’oblak’. Postoje ogromna prostranstva uređaja za skladištenje i procesora, smeštenih blizu neposrednih izvora električne energije od čijeg su neprestanog dotoka zavisni. A električna energija samo je jedan od motora modernizacije i modernizma sa kojim čovečanstvo mora hitno da preispita svoj odnos.

4.4.6. Besmrtnost

Indiferentnost prema trajanju pretvara besmrtnost iz ideje u iskustvo, time je pretvarajući u objekat koji se konzumira odmah – živeti trenutak, nemati ni prošlost ni budućnost, i ’ovekovečiti’ ga predstavlja konzumeristički analogon besmrtnosti. Čovek ne može a da se ne seti Geteovog Fausta i njegove opklade sa đavolom: „Dlan na dlan! Ako trenutku kažem kada: Tako si divan! Stani! Traj! - ti me u lance okuj tada, tad ne marim da dođe kraj! Tad smrtna

zvona nek zazvone, tad službe budi rešen ti, nek stane sat, kazaljka klone, nek prođe rok što dat mi bi!“[134].

Kroz imperativ večnog sada, kako ga je nazvao Pol Virilio, u prostoru konstantnog toka, mi smo navedeni da zaboravljamo prošlost i da se odreknemo vere u budućnost. Ali upravo su ove dve sposobnosti ljudskog duha – sećanje i fantazija – kulturni i moralni mostovi između prolaznosti i trajnosti, ljudske smrtnosti i besmrtnosti ljudskih dela. ’Život u trenutku’ je nužnost ljudskog postojanja, a idealizacija nužnosti predstavlja banalizaciju ideala. Sećanje i fantazija su most između života u trenutku i odgovornosti, koja uvek podrazumeva odnos prema prošlosti, sadašnjosti i prema budućnosti. Devalvacija trajnosti kao kvaliteta dovela je do sledećeg paradoksa: ljudsko telo koje je nekada bilo simbol propadljivosti, kratkovečnosti, prolaznosti postalo je *najtrajniji objekat koji je običnom čoveku dostupan.*

U svetu anti-trajanja u kome je besmrtnost postala potrošačko iskustvo, rad prestaje da bude oruđe za izgradnju i kontrolu budućnosti. Još Fridrih Niče u svojoj „Genealogiji morala“ primećuje kako demokratska društva imaju tendenciju da se pretvaraju u društva izvedbe, u kojoj „pojedinac stiče uverenje da može načelno sve, da je načelno dorastao svakoj ulozi, svako sa sobom nešto pokušava, improvizira, iznova pokušava, gde svaka narav zamire i postaje umeće“. Društvo koje sačinjavaju ovakvi pojedinci postaje nesposobno za stvaranje, jer stvaranje pretpostavlja građenje budućnosti: „Sad malakše snaga građenja; obeshrabruje se odvažnost planiranja na duge staze, sve je manje genija organiziranja – ko se još usuđuje upustiti se u poduhvate čije bi ostvarivanje trajalo hiljadama godina? Izumire verovanje prema kome možemo proračunavati, obećavati, planirati, planski zahvatati budućnost i svome se planu žrtvovati, naime verovanje da čovek ima vrednost i smisao samo ako je kamen u nekoj velikoj gradnji, za šta ponajpre mora biti čvrst, mora biti ’kamen’ – a pre svega ne glumac!“.

Ali to, na žalost, ne znači da je čovek priglrio svoju prolaznost, konačno joj pogledao u oči i saživeo se sa njom. Utvara besmrtnosti nastavlja da nas proganja. O idejama tehno-besmrtnosti više će biti reči u studiji slučaja o projektu Lifenaut.

[134] Johan Volfgang Gete, *Faust I deo,* (Beograd: Srpska književna zadruga, 1980.)

5. **Dizajnirati jezik(om)**

U ovom poglavlju analiziraću odnos jezika i bića, jezika i identiteta, kao i napraviti razliku između prirodnih i programskih jezika.

5.1. Jezik, biće, Drugo

Nedokučiv odnos jezika i misli definisala bih metaforički: jezik je prostor u kome se događa misao. U tome se oslanjam na Umberta Eka (Umberto Eco): „Biće postoji zato što možemo da postavimo pitanje o biću, ali ovo biće dolazi pre svakog pitanja, a samim tim i pre svakog odgovora i svake definicije.“[135] Stvarnost, pa i biće, postoji pre jezika, ali ono što mi shvatamo kao biće ishodi iz jezika. Eko insistira na ograničenjima interpretacije. „Tvrditi da postoje linije otpora prosto znači reći da biće, čak i ako se pojavljuje samo kao efekat jezika, nije efekat jezika u smislu da ga jezik slobodno konstruiše. Čak i oni koji tvrde da je biće apsolutni Haos, i samim tim podložno svakom diskursu, morali bi u najmanju ruku da isključe da je biće Red“[136]. U digitalnom univerzumu stvar je dugačija. Tu ne postoji nikakvo biće van jezika koje bi se opiralo interpretaciji, ništa osim reprezentacije. Digitalni prostor je prostor čiste semiotike – on je formiran jezikom u svojoj celokupnosti. Jezik ovde ne predstavlja medijum, posrednika, već univerzum sam.

Prema Lakanu, jezik je stanište Drugosti. Jezik nije urođeno svojstvo. On se mora naučiti, dakle primiti od Drugog. U tome je ležala i zjapeća rupa cele racionalističke tradicije – upravo u glavnom sredstvu racionalnog zaključivanja, u osnovi logike, ležalo je to alogično, strano, zastrašujuće simbolično Drugo – Jezik, koji poriče princip identiteta, taj anti-apsolut, nikada jednoznačan, čisto Biće ostatka. Performativna teorija rodnog identiteta koju razvija Džudit Batler svoj izvor upravo crpi iz semiotičke teorije Džona Ostina (John Langshaw Austin) i njegove ideje o ’performativnim iskazima’.[137] Performativnost kod Batlerove figurira kao ’moć jezika’ da utiče na svet kroz uticaj na pojedinca. Putem performativne moći, stalnog ponavljanja citatne mreže, budući da nije ni urođen, ni jedinstveno stvoren, već naučen, kroz jezik se

---

[135] Umberto Eco, *Kant & the Platypus, Essays on Language & Cognition* (2000)
[136] *Ibid.*
[137] Ostinova teorija je i sama nastala kao suprotstavljanje pozitivističkoj lingvistici koja tvrdi da, budući da iskaz nešto opisuje, on uvek može biti upoređen sa stvarnošću, te se o njemu može doneti binarni vrednosni sud istinito ili lažno.

reprodukuju društvene norme i poredak moći. Ovaj poredak moći sadržan je već u samoj sintaksi: „U govoru o mišljenju o biću, mi smo odmah žrtve, iz lingvističkih razloga – bar u indoevropskim jezicima – opasnog dualizma: subjekat misli o objektu (kao da subjekat nije deo tog objekta o kome razmišlja)“[138]. Posmatrano iz ovog ugla, projekcija naše ličnosti u objekte, odnosno objektivizacija subjekta predstavlja realizaciju paradoksa imanentnog indo-evropskoj autorefleksiji. Ova objektivizacija subjekta mogla bi se psihoanalitički čitati kao težnja za posedovanjem, dakle kontrolom. U želji da svoju ličnost razumemo, mi je objektifikujemo. U izvedbenom smislu najbliže što možemo prići razumevanju stvari je njihovo posedovanje – uspostavljanje apsolutne kontrole nad njima. Objektivizovanje ličnosti kroz njenu projekciju u digitalne tehnologije predstavlja rezultat težnje za posedovanjem sebe koja je odavno sadržana u jeziku, a predstavlja okosnicu potrošačkog psihološkog terora i socijalnog i ličnog inženjeringa: poseduj svoj život, drži sve konce u svojim rukama, ti si gospodar svoje sudbine. Ovde se upravo radi o ’teroru postajanja’ o kome govori Bauman, o očajničkim pokušajima da se ’biografskim rešenjima poprave socijalne nepravde’.

Masovna migracija naše svakodnevnice iz sfere neposredno doživljenog u sferu digitalno posredovanog odraz je želje da kontrolišemo sliku o sebi.Medijatizacija svih odnosa predstavlja uzaludan pokušaj da se uspostavi neka vrsta racionalne kontrole nad sopstvenim bićem, da se u najvećoj mogućoj meri poništi rizik koji nam donose telo i nesvesno – ti zaostaci naše životinjske i instinktivne prirode.

Ali ako prihvatimo da je biće efekat jezika, iako mu prethodi, u čemu je onda problem sa time da se biće prevodi na jezik digitalnog? Ako „koristimo jezik da bismo izrazili sadržaj, a ovaj sadržaj je isklesan i organizovan na različite načine u različitim kulturama (dakle različitim jezicima)“[139], zašto ne bismo prosto priznali digitalnom jeziku isto pravo?

Odgovor se krije upravo u ’prvobitnoj formuli ere simulacije’: medijum je poruka. Mekenzi se u svojoj knjizi simptomatično priseća kako Fridrih Kitler (Friedrich Kittler) Fridriha Ničea naziva ’mehanizovanim filosofom’, jer je navodno prvi od svih filosofa posedovao pisaću mašinu i na njom se koristio u pisanju svojih radova. „Na njemu je prijatelju iz XIX v. Peteru Gastu otipkao: „Sredstva za pisanje kojima se koristimo pridonose našim mislima“.

---

[138] *Ibid.*
[139] Umberto Eco, *Kant & the Platypus, Essays on Language & Cognition* (2000)

Tzv. ’prirodni jezik’ (eng. *natural language)* je termin koji koriste neuropsihologija, lingvistika, filosofija jezika, a od skoro i informaciona tehnologija i odnosi se na svaki jezik koji se prirodno razvio kroz upotrebu i ponavljanje, bez svesnog planiranja i predumišljaja.[140]

5.2. Zaključavanje jezikom

Veštački jezik, među kojima su i programski jezici, specijalno je dizajniran za neku svrhu. ’Dizajn’ definišemo kao „proces donošenja serije odluka koje imaju za cilj konstruisanje, oblikovanje ili kreiranje nečega. Dizajn se precizno definiše kao dosezanje cilja unutar ograničenja, i obično se odvija po unapred određenom planu, ideji ili zamisli. Svrha dizajna je realizacija plana ili ideje koji mogu biti uzrokovani potrebom da se reši određen problem.“[141] Dizajn, budući da je usmeren na dosezanje cilja, prava je umetnost izvedbe. Programski jezik je jezik algoritma. Algoritam je set naredbi (instrukcija) zadatih da izvrše određeni zadatak. Algoritam je uvek *nedvosmislen*. Algoritamsko razmišljanje, njegova performativna moć delanja, odnosno izvršavanja zadatih naredbi, njegova *nedvosmislenost* čine osnovu kompjuterskog programiranja. On po definiciji ne dozvoljava ostatak, ne dozvoljava razliku.

U dizajniranom, programskom, algoritamskom jeziku ’ostatak’ se pojavljuje kao greška, kao potpuna disfunkcija sistema, kao ’error message’. Dvosmislenost je nemoguća, pa je nemoguće i neočekivano, nemoguće je svako značenje osim programiranog. Upravo zbog ovoga, algoritam je osuđen na večitu reprodukciju istog.

Još davne 1996. godine u svom tekstu *Semiotika Web* Philippe Codognet piše o krizi komunikacije. On kompjutere definiše kao artefakte namenjene skladištenju i manipulaciji informacijama, pri čemu je informacija sve što se može algoritamski generisati odnosno kodirati. Teoriju informacija posmatra kao neku vrstu uprošćene ili idealizovane semiotike, u kojoj je algoritam koji šifruje/dešifruje analogan procesu interpretacije u semiotici: njime se dekodira neki označitelj (kodirana informacija) u neki izračunljivi označeni (smislena informacija), koju zatim treba ubaciti u sledeći korak procesiranja. Oba ova procesa, algoritamsko de/kodiranje i semioza, potencijalno su beskrajni. Komunikacija među samim kompjuterima prati istu šemu. Pošto podaci moraju da se prenesu kroz neki spoljni – obično analogni – medium, dalja

[140] Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Natural_language
[141] Wikipedia: https://sh.wikipedia.org/wiki/Dizajn

enkripciona šema (odnosno semiotski sistem) mora da bude osmišljena i primenjena. Ovo na jeziku informatičke tehnologije nazivamo komunikacijskim protokolom. Sadašnji uspeh protokola World Wide Web-a (http) uglavnom potiče od njegove mogućnosti da manipuliše slikama i zvukovima, a ne samo alfanumeričkim tekstom. Upotreba ovog komunikacijskog sistema izaziva niz problema. „Jer zaista, ljudsko biće mora da se dekomponuje u kolekciju prenosivih i izravno razumljivih znakova da bi bilo komunikabilno (...). Biće je osakaćeno i dezintegrisano u konvencionalne znakove u dubljem i mnogo dramatičnijem smislu nego u usmenoj komunikaciji. Uspeh Web-a povezan je sa njegovim semantičkim siromaštvom i kreće se ka nekoj 'nultoj tački' komunikacij. Princip entropije nas upozorava da težimo stabilnom stanju u kom će svi biti povezani i potpuno informisani o homogenom, pa samim tim i nultom (praznom) sadržaju."[142] Prema lakanovskoj fazi ogledala koja predstavlja formativan korak u razvoju ljudskog identiteta, osećanje subjekta nastaje iz agresivne tenzije između bebinog sopstvenog osećaja fragmentarnosti tela i jedinstvenosti slike tog tela u ogledalu. Kroz imitaciju ove slike, čovek se potvrđuje kao ličnost. Kakva je to ličnost koja je imitacija imitacije?

Digitalni prostor piše se jezikom, a priroda tog jezika određena je unapred. Jezik kojim se dizajnira je dizajnirani jezik. Jezik koji koristimo umnogome određuje kategorije u kojima se kreće naša misao, te tako ima velikog udela u našoj percepciji sveta i nas samih. Performativne teorije i studije roda su nam ukazale na moć 'prirodnog' jezika da formativno utiče na naš identitet. Dominantne društvene strukture se kroz jezik utiskuju u naše nesvesno i dalje prenose. Onaj koji razvija programski jezik unapred određuje koja će se vrsta programa moći pisati tim jezikom. Sve buduće ideje su „zaključane" (eng. *locked-in*) u tome. Pojam 'zaključavanja' (eng. *lock-in*) tehnologija preuzima iz biznisa. Strategija 'zaključavanja' je strategija u kojoj je korisnik/potrošač u potpunosti zavisan od jednog ponuđača dobra ili usluge, te ne može da ga promeni bez velikih gubitaka. U tehnologiji ovaj koncept predstavlja tehničko rešenje koje iz spleta razloga i okolnosti postaje tehnički standard i onda se kroz efekat globalizovanog tržišta 'zaključava' kao jedino moguće rešenje.

Strategija 'zaključavanja' predstavlja jednu od osnovnih strategija rigidnosti društva koje je prestalo da se preispituje. Iako sadržaj može biti proizvoljan, komforan ili pobunjenički,

[142] Philip Codogne, *Semiotics of the Web*, http://pauillac.inria.fr/~codognet/web.html

određena rešenja društvenih odnosa i sprega između rezličitih ‚modusa‘ života ‚zaključana‘ su i izuzeta od svakog razmišljanja o alternativi – ovaj svet je najbolji od svih mogućih svetova.

Istorija World Wide Web-a je istorija ‘zaključavanja’, još od trenutka kada je Tim Berners-Li odlučio da ‚hyperlink‘ bude jednosmeran, za razliku od dvosmerne komunikacije koju je predložio tvorac ovog koncepta Ted Nelson. Ovakav hyperlink je jednostavniji za programiranje i lakši za obeležavanje, ali kao i svako lakše rešenje na duže staze dovodi do interneta kakvog ga znamo – fragmentarnog prostora u kome dekontekstualizovani, desubjektivizovani iskazi bez porekla i bez namene implodiraju u opštu dezinformaciju, i ostvaruju Bodrijarovo ‚proročanstvo‘: „Sve više informacija, sve manje smisla; informacija guta sopstvene sadržaje (...) umesto da ostvaruje komunikaciju ona se ispcrpljuje u insceniranju komunikacije.“[143]

6. Arhitekte 2.0

U ovom poglavlju izlažem kratku ekonomsku istoriju interneta, jer kao što nam Fuko lepo skreće pažnju u *Arheologiji znanja*, sve ono što smatramo „opšte poznatim“ i prihvaćenim iza sebe krije političke moći koje bi želele da budu zaboravljene.

Internet kakav ga poznajemo – takozvani web 2.0 – delo je određenog broja ljudi koji su delovali sa vrlo odredjenim ciljem i odgovarajućim dizajnom. Tokom devedesetih godina XX veka svetsko finansijsko tržište pokazalo je ogroman interes i ulaganje u internet kompanije. Ovaj period se naziva dot.com mehur[144]. Mehur je nastao usled nekoliko faktora: tokom devedesetih godina, broj domaćinstava koja poseduju kompjuter u Sjedinjenim Državama se utrostručio, a kompjuter je umesto luksuza počeo da postaje nužnost; naporedo sa tim američka vlada donela je uredbu o poreskim olakšicama što je dovelo do veće fluktuacije kapitala i veće spremnosti na rizična ulaganja. Mnoge kompanije su uspevale da izazovu ogroman porast cene svojih akcija prostim dodavanjem prefiksa e- ili sufiksa .com svojim nazivima. Mehur je pukao 1999-2001. godine čemu je doprineo niz faktora: masovna zabluda da će prelazak na godinu 2000. dovesti do kraha računarske tehnologije, višestruko povećanje kamatnih stopa, prvostepena osuda protiv firme Microsoft za monopolizaciju tržišta, ulazak Japana u recesiju i

[143] Žan Bodrijar. *Simulakrum i simulacija* (Novi Sad: Svetovi 1991.), 83-84.
[144] *eng.* dot.com bubble

mnogih drugih činilaca. Mnoge kompanije su na vrlo skandalozan način propale.[145] Nakon ovog kraha veliki broj preduzetnika i IT inženjera iz Silikonske doline okupilo se na prvom Web 2.0 samitu 2004. godine na kome se odlučivalo o dizajnu i arhitekturi novog odnosno renoviranog interneta. Web 2.0 ne predstavlja nikakvu tehnološku ili tehničku inovaciju, već upravo arhitektonsko-dizajnerski zaokret: internet treba konstituisati kao ‚platformu', odnosno pseudo-javni prostor u kome sadržaj ne generišu profesionalci već sami korisnici u ‚arhitekturi participacije' gde softver ne predstavlja proizvod već uslugu i u kome je glavni resurs profita ‚žetva kolektivne inteligencije'[146]. Najkarakterističniji oblici pojavnosti Web 2.0 su socijalne mreže (Facebook, LinkedIn, Instagram, Google+), sam web pretraživač Google, platforme za deljenje sadržaja kao što je YouTube.

Iz ovoga je očigledno da je dizajn interneta kakvog poznajemo i svakodnevno koristimo mahom osmišljen pre nešto više od jedne decenije od strane grupe ljudi: predstavnika već velikih internet kompanija (Amazon.com), medija (HDnet, O'Reilly Media, TiVo), banaka (Morgan Stanley), proizvođača hardvera (Intel), internet provajdera (Akamai), preduzetnika[147] i Volstrit (Wall Street) stručnjaka, predstavnika muzičke industrije, novinara itd. Dakle, ljudi koji od interneta žele i mogu da profitiraju.

Iste te 2004. godine Mark Zakerberg (Mark Zuckerberg) lansirao je Facebook.com – jednu od trenutno najuticajnijih kompanija na svetu, paradigmatičnu za ono što je Web 2.0 trebao da predstavlja. Samo 15 godina ranije Berners-Li je u CERN-u spojio koncepte ‚hypertext' i ‚hyperlink' sa računarskom mrežom iz čega se rodila svetska mreža, sa svim svojim odlikama (URL, HTML, HTTP). Internet je, tvrdi autor, bio namenjen da naučnicima omogući da lakše i jednostavnije dođu do saznanja drugih naučnika. Fejsbuk je bio namenjen da studenti Harvarda dođu do drugih studenata Harvarda. Možda samo ova činjenica ukazuje na paradigmatsku promenu u funkciji i monetizaciji interneta. Internet više nije platforma za komunikaciju, a samim tim i monetizaciju, nekog sadržaja, već je sama komunikacija sadržaj koji treba monetizovati.

---

[145] Čuveni su slučajevi kompanija pet.com i Enron dok je npr. Amazon.com preživeo i sada je jedna od najprofitabilnijih kompanija na svetu.

[146] *eng.* principi ‚peer to peer' i ‚user generated content','architecture of participation', 'harnassing collective intelligence'. Svi termini su preuzeti sa veb-stranice TimaO'Rajlija (Tim O'Reilly), jednog od glavnih organizatora Web 2.0 samita. Za više informacija možete pogledati: http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html

[147] *eng.* Venture capitalist – osoba koja se bavi rizičnim ulaganjima.

Ne postoji nijedan indikator, osim previše čestih proklamacija dobre volje i ‚činjenja dobra' kao glavne motivacije[148] da su arhitekte interneta benevolentni i da cela arhitektura Web 2.0 nije osmišljena samo i isključivo u svrhu ostvarivanja profita nekolicine ljudi na račun eksploatacije mase. Ono što je zastrašujuće je naša pozicija naivnosti i primitivizma u odnosu sa mrežom.

Problem koji prvo uočavamo je upravo nematerijalnost odnosno nedefinisanost produkta kojim se trguje. Fejsbuk, Gugl i još nekolicina privatnih kompanija koje vladaju internetom sa jedne strane koriste informacije sakupljene od korisnika da bi se generisali sadržaji i privukli novi korisnici, a sa druge strane monetarizuju te informacije u reklamne svrhe potpisivanjem ugovora sa drugim korporacijama. Na taj način oni uspevaju da ostvare profit ne naplaćujući svoje usluge ‚korisnicima', za koje se ispostavlja da i nisu pravi korisnici već proizvodi čije se informacije i pažnja prodaju drugim firmama. Ukoliko ne plaćaš za proizvod, ti si proizvod.[149]

Arhitektura interneta Web 2.0 nužno iziskuje monopole da bi funkcionisala. I sam Piter Orejli na svom vebsajtu kaže da je jedan od glavnih odlika Web 2.0 „softver koji se poboljšava što ga više ljudi koristi".[150] Ovo je pojava tzv. „efekta mreže", koji je smišljen na primeru telefonske mreže, ali se posle primenjivao i na druge sisteme, a posebno ga je popularizovao Robert Metkalf, jedan od inženjera eternet protokola, sa svojim „zakonom": vrednost mreže proporcionalna je kvadratu njenih korisnika. Funkcija je, dakle, kvadratna. Google.com i Facebook.com su pravi primeri za efekat mreže: imaju smisla i funkcionišu samo na osnovu toga što imaju veliki broj korisnika. Koji je smisao društvene mreže ako „nisu svi tamo"? Google.com generiše svoje usluge na nivou algoritamskog izračunavanja statistike – ukoliko nema ljudi koji ga koriste i koji nude svoje podatke kao statistiku, ne bi mogao da funkcioniše, odnosno ne bi bio relevantan. Međutim, efekat mreže ima još neke načine da korisnike koje umrežava zadrži. Ovo se u, pomalo ciničnom, teh-žargonu naziva „lepljivost". Najbolji primeri su one platforme gde „gradimo" svoj profil. Najsuroviji slučajevi su ‚prekarni' sajtovi kao Upwork.com. Ovaj sajt uzima od novih korisnika veći procenat ionako loše plaćenih poslova. Što korisnik više poslova

---

[148] Korporativni moto Google-a, jedne od najvećih internet monopol-kompanija koja je postal sinonim za internet dugo godina glasio je „Don't be evil" – „ne budi zao".

[149] *eng.* „If you are not paying for the product, then the product is you" je fraza koja se često koristi u analizi i kritici online poslovanja. Npr: http://www.investopedia.com/stock-analysis/032114/how-facebook-twitter-social-media-make-money-you-twtr-lnkd-fb-goog.aspx

[150] *eng.* „Software that gets better the more people use it", http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html

obavlja preko ovog sajta, to će procenat koji sajt uzima biti manji. Na ovaj način sajt ‚zaključava‘ svoje korisnike.

Ne treba biti ekonomski genije pa shvatiti da se internet razvio iz oruđa za kreiranje i održavanje globalnog tržišta u globalno tržište po sebi – tržište informacija. Kao i svako samo-regulisano tržište, globalno tržište informacija predstavlja savršeno tlo za razvijanje monopola. Iako je Gugl još od 2013. godine pod istragom Evropske komisije zbog manipulacije informacijama i monopolizacije, postoji niz problema koji otežavaju regulaciju ovog tržišta čiji smo jedini resurs kojim se trguje zapravo mi, naivni korisnici. Jer informacija ne postoji bez ljudi.

U pogledu ostvarivanja profita putem prodaje ’medijskog prostora’ nikakva suštinska razlika između interneta i televizije ne postoji. Što gledaniji program, to skuplji medijski prostor. Ali dok produkcija televizijskog programa zahteva zapošljavanje niza profesionalaca, velike internet platforme se zasnivaju na dobrovoljnom neplaćenom radu miliona korisnika.

7. Software – ideologija: zaključak

U ovom poglavlju izvodim neku vrstu zaključka teorijskog istraživanja.

7.1. Era izvedbe – era softvera

Ako progres posmatramo kao usavršavanje ’kontrole konteksta’ o kojoj je govorio Bodrijar a vreme i prostor kao nad-kontekst ljudskog iskustva, civilizacijski napredak predstavlja stalnu borbu da se uspostavi kontrola nad vremenom i prostorom. Brzina je ta koja igra ključnu ulogu u ovom pokoravanju. Modernizam počinje sa industrijskom revolucijom, i konceptualnim odvajanjem prostora od vremena. Prostor se pokorava putem’teške’, ’čvrste’ tehnologije, odnosno ’hardvera’ (eng. *hardware*) – železnice, fabrike. Veće znači i bolje. Međutim, brže još uvek ne znači i bolje – voz koji prerano stigne na određenu tačku moraće da sačeka. Roba na traci za sklapanje ne sme da ide brže od maksimalnih mogućnosti manuelnog radnika koji je sklapa. ’Tečni’ modernizam, međutim, sa svojim naglaskom na telekomunikacijama umesto na fizičkom prisustvu, označava prelazak iz ere hardvera u eru softvera (eng. *software*). Hardver postoji u prostoru, njegovo prostiranje je trodimenzionalno. Sa druge strane, softver se prostire u

vremenu – on predstavlja kodni *niz,* koji podrazumeva vremensku, sekvencijalnu dimenziju. Njegovo se ispoljavanje vrši takođe u vremenu, kao interakcija sa zadatom komandom.

"Softver su programi (naredbe, instrukcije) koji govore računaru kako treba da izvršava određene zadatke. Softver je način zapisa algoritama u obliku koji je razumljiv računaru."[151]. Definicije algoritma i softvera su skoro identične zato što je softver zapravo algoritamska struktura za kategorizaciju i manipulaciju digitalnim podacima prilagođena interakciji sa korisnikom. Kao 'set instrukcija' sofver je nematerijalan. Iako odvojiv (i često odvojeno monetarizovan) od hardvera, on se ne može aktualizovati bez hardvera, kao što se ni hardver ne može koristiti bez softvera. Na ovaj su način hardver i softver zaista analog prostora i vremena.

Na samom početku kompjutera, koga je izumeo još 'čvrsti' kapitalizam, softver nije postojao. Kao i druge 'manuelne' poslove, funkciju softvera obavljali su radnici – prvi programeri koji su pomerali prekidače, unosili vrednosti, stvarali i prekidali veze. Prvi kompjuteri bili su mašine čistog hardvera i logike, prema Hagenu „decenijama arhe-struktura Fon Nojmanove mašine nije otkrivala da ova mašina može da postane išta više od novog kalkulatora, više od moćnog alata za umni rad, već komunikacijski medij". On takođe tvrdi da je ovo rezultat opšteg 'komunikacionog imperativa' koji je izrastao iz hladnog rata i 'kvazi-lingvističke strukture' koja ga je pratila. U tendenciji da direktno programiranje učini lakšim, dostupnijim i jeftinijim, velike firme i akademska zajednica došli su do automatskog programiranja i programskih jezika. Ovo je dovelo do odvajanja softvera od hardvera otprilike u isto vreme kada se koncept 'vremena' odvaja od 'prostora'. Programski jezici doveli su do politike odsustva čoveka, ali i mašine. Ovo odsustvo jeste samo prividno, ali se upravo na njemu zasniva zaboravnost koja je neophodna za uspešan 'socijalni inženjering', i savršeno se uklapa u opštu paradigmu moći 'odsustva', fluidnosti kapitala i birokratizacije političke moći.

Softver predstavlja *biće*[152] *čiste izvedbe*. Iako utemeljeno u hardveru, njegovo je postojanje bestelesno a ipak svrsishodno (može se monetizovati), njegovo reprodukovanje bezgranično, optimizacija rezultata je njegova jedina svrha, a model unos/ishod jedina komunikacija. U svojoj odeljenosti od hardvera, 'ideologija' softvera daje zamaha vrlo određenim načinima razumevanja stvarnosti – viđeno zamenjuje spoznato, struktura zamenjuje sadržaj, kauzalno zamenjuje tačno,

[151] Wikipedia: https://sr.wikipedia.org/wiki/Softver
[152]Biće shvaćeno u 'laturovskom' smislu kao ono što jeste, što postoji.

simboličko zamenjuje realno, programsko umesto procesualnog, naređenje umesto dela, odsustva umesto prisustva. Ovu zamenu teza softver vrši tako što podjednako imitira i ideologiju i njenu kritiku, postajući tako idealno oruđe 'tečnog' kapitalizma. Zato svako razmišljanje o svetu komuniciranom digitalnim tehnologijama mora da uzme u obzir granice transkodiranja i status softvera kao novog 'zdravog razuma'. Kao što sam nagovestila u poglavlju o metodologiji, ne postoji biće bez 'ostatka'. Ovaj višak značenja je ono što je izostavljeno iz 'zdravog razuma', a deluje na nas kao korisnike kroz taj ostatak, tu 'senku interneta' koju ovaj rad istražuje.

7.2. Softver je ideologija

Prema tvrđenju koje iznosi Wendy Hui Kyong Chun u svojoj knjizi *Kontrola i sloboda – moć i paranoja u doba optičkih vlakana*, „Softver je funkcionalni analog ideologije. U formalnom smislu kompjuteri koji se sastoje od hardvera i softvera su ideološke mašine. Oni ispunjavaju skoro svaku definiciju ideologije koju imamo, od ideologije kao lažne savesti (kao što je predstavljena u *Matrixu*) do Altuserove definicije ideologije kao „'reprezentacije' imaginarnog odnosa koje pojedinci imaju prema stvarnim uslovima sopstvenog postojanja". Softver, ili preciznije rečeno, operativni sistemi, nam nudi imaginarni odnos prema našem hardveru (...) Softver je baziran na logici fetišizma. Korisnici vrlo dobro znaju da njihovi folderi i desktopovi nisu zapravo folderi i desktopovi, ali ih tretiraju kao da jesu – tako što se referišu na njih kao na foldere i desktopove. Ova logika je, prema Slavoju Žižeku, krucijalna za ideologiju. Slavoj Žižek tvrdi da ideologija počiva u ljudskim akcijama pre nego u uverenjima. (...) Softver i ideologija odgovaraju jedno drugom savršeno jer oboje pokušavaju da mapiraju materijalne efekte nematerijalnog i da predstave nematerijalno kroz vidljive znake. Kroz ovaj proces nematerijalno postaje komodifikovano. (...) Ljudi možda poriču ideologiju, ali ne poriču softver – i daju softveru veću moć nego što su pridavali ideologiji."[153] A budući da je ideologija, kako tvrdi Žižek prema navedenom citatu, prvenstveno performativna, ona poseduje formativnu moć nad ljudskim subjektom.

Ova je formativna moć utoliko veća ukoliko se sve veći broj naših aktivnosti preseljava u sferu digitalnog, koje je u potpunosti komunicirano softverom, dakle predstavlja područje čiste

[153] Wendy Hui Kyong Chun, *Control and freedom – Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics* (Cambridge: MIT Press, 2005)

izvedbe, vrhunski simulakrum u kome je cela realnost zamenjena njenim znacima. „Izvedbena moć je i psihološka i društvena. Dominira svakim vidom pojedinačnog i društvenog života: rad, obrazovanje, zabava, seksualnost pa i pojedinačno prosvedovanje i pobuna, promeću se u standardizirane izvedbe koje se pokoravaju izrazito normativnim društvenim zahtjevima“[154].

7.3. Ideologija simulakruma

„Softver proizvodi korisnike“, piše Vendi Hui Kjon Čun u već pomenutoj knjizi. Bez operativnog sistema nema pristupa hardveru; bez operativnog sistema nema akcije, nema prakse. Svaki operativni sistem, preko svog marketinga, proizvodi svog ’korisnika’, nudeći mu sliku načina života sa kojim može da se identifikuje. Ono što je najvažnije, kroz ’izbore’ koje nudi svaki softver ograničava, odvaja vidljivo od nevidljivog, moguće od nemogućeg. I kao što u rigidnom poretku ’tečnog’ kapitalizma pojedinac nije svestan mogućnosti alternativnog poretka, ’korisnik’ nije svestan stalnih ograničenja i interpelacija koje poznajemo kao ’lak za korišćenje’[155]. Kompjuterski programi koriste reči kao ’moj’ ili ’ti’, obraćajući se tebi kao subjektu, kao individui, kao ličnosti. Svoje unapred određene funkcije operativni sistem ironično naziva „*tvojim* podešavanjima“ (eng. *your preferences*). Softver proizvodi korisnike i kroz benigne interakcije, od umirujućih zvukova koji označavaju da je fajl sačuvan u folder pod imenom ’*moji* dokumenti’ (eng. *my documents*), koji naglašava posedovanje ličnog kompjutera (eng. *personal computer*). Softver nam šalje umirujuću poruku – ti me koristiš, dakle ti jesi.

’Personalizacija’[156] je pojam koji zahteva dodatnu pažnju. To je kovanica tehno-žargona i u bukvalnom prevodu na srpski bi značila ’učiniti ličnim’. U primeni najčešće predstavlja izbor između nekih unapred određenih mogućnosti, u zavisnosti od namene softvera: npr. izbor palete boja interfejsa, veličine ili oblika slova, slika pozadine, tonova itd. ’Lično’ je dakle isključivo vezano za izbor unapred programiranih opcija.

Bodrijarov simulakrum je aparat za proizvodnju realnog sveta, za proizvodnju značenja onda kada ih više nema. Kako je moguće da Bodrijar piše o ’aparatu za proizvodnju realnosti’, ’ekstazi komunikacije’, ’pornografiji informisanja’, ’ukidanju principa realnosti’ više od decenije

---

[154] John McKenzie, *Izvedi ili snosi posledice. Od discipline do izvedbe* (Zagreb: CDU, 2006)
[155] *eng*. user-friendly. Softver prilagođen lakom snalaženju.
[156] *eng*. personalize. Učiniti ličnim.

pre pojave, a više od dve decenije pre široke upotrebe interneta? Reč je upravo o tome da savremeni digitalni mediji nisu doveli do demokratizacije kao što su se nadali entuzijasti krajem prošlog veka. Podižući ’spektakl’ oličen u mediju televizije na nivo ’izvedbe’ oličene u internetu, oni su postali novo, usavršeno oruđe dominacije i reafirmacije poretka birokratske, izvedbene moći tečnog kapitala. Krajnji efekat koji ‚društveni mediji‘ imaju na samopouzdanje i samopoštovanje pojedinca-korisnika sličan je sa efektom simulacija društva spektakla u kojoj su nam se putem televizijskog ekrana servirali muškarci i žene koji samo naizgled pripadaju vrsti kojoj i mi, ali žive na način na koji mi, obični ljudi, nikada nećemo moći. Danas, mi više ne gledamo samo tuđe simulacije života sa kojima se na svoju štetu upoređujemo. Podređujući telo slici, svako samom sebi postaje virtuelna simulacija koju u realnosti ne može da prati. Naše virtuelno ’pravo ja’ uvek će izgledati bolje, srećnije i ostvarenije nego mi sami. Život proživljen u digitalnom postaje ’savršen zločin u kome se ubija realnost’, a nepostojanje, odsustvo koje simulacija sakriva smo upravo – mi sami. U međuvremenu, neki ljudi se stvarno bogate. Neki stvarno umiru. Neki stvarno pate.

IV Studije slučaja

1. My.replika.ai - veštačka intiligencija

Jedan od pionira veštačke inteligencije, Jozef Vajcenbaum (Joseph Weizenbaum)[157], još je sredinom sedamdesetih godina XX veka primetio kako kompjuteri nameću mehanički način razmišljanja svojim korisnicima, I kako je opasno davati prednost izračunavanju u odnosu na rasuđivanje[158]. Ovo nas podseća još na upozorenja koja je davao Hajzenberg o suštinskoj razlici između 'predvideti', odnosno izračunati, i 'shvatiti', odnosno rasuditi[159]. Kao što smo već primetili, od II svetskog rata naovamo vlada sklonost udaljavanju od znanja koje nije moguće izraziti matematičkim odnosima. Tehničko umeće potiskuje analitičko. Ovo je najočiglednije na primeru algoritama čija je svrha na neki način predviđanje budućnosti, a koji se popularno nazivaju veštačkom inteligencijom. Ova titula nije zaista tehnički termin, jer ne postoji jasna definicija veštačke inteligencije. Kako možemo govoriti o 'veštačkoj inteligenciji' ako nismo dali barem radnu definiciju toga šta podrazumevamo pod biološkom inteligencijom? Kako možemo očekivati da programiramo nešto za šta ne znamo kako funkcioniše?

Jedan od savremenih primera 'veštačke inteligencije' su algoritmi predviđeni za rad sa 'prirodnim', odnosno ljudskim govornim, jezikom. Najšira upotreba ove 'veštačke inteligenicje' su 'čet-botovi'[160]. To su algoritmi osmišljeni da u virtuelnom prostoru oponašaju konverzaciju, dijalog. Idealni čet-bot je ilustracija uspešnog 'Tjuringovog testa'. Ovaj test je ustanovio britanski matematičar Alen Tjuring (Alan Turing) još pedesetih godina prošlog veka. Tjuringov test je dugo služio kao glavna referenca veštačke inteligencije: mašinu možemo smatrati inteligentnom ukoliko ona može u formi medijatizovane konverzacije uspešno da prevari čoveka da je i sama čovek. Veštačka inteligencija Alena Tjuringa je zasnovana na simulaciji, a čet-bot je proizvod i proizvođač ove simulacije. Jednostavniji čet-botovi funkcionišu tako što imaju

---

[157] Nemačko-američki računarski stručnjak, profesor na MIT (Michigan Institute of Technology – jedna od najprestižnijih obrazovnih i istraživačkih institucija tehnologije), jedan od pionira istraživanja veštačke intiligencije.

[158] Joseph Weizenbaum, *Computer power and human reason. From judgement to calculation,* (W. H. Freeman & Co, 1976)

[159] Videti u 4.2.1. Teorija relativiteta vs. kvantna mehanika

[160] *eng*. chatbot. Skraćenica od 'chat robot' – robot za ćaskanje.

’okidače’ na koje odgovaraju sa unapred napisanim rečenicama[161]. Oni ne predstavljaju veštačku inteligenciju. Kod komplikovanijih, ova vrsta okidača se kombinuje sa NLP (natural language processing). NLP je osnovna komponenta veštačke inteligencije i predstavlja bihejvioralnu tehnologiju – algoritmu se zadaje set principa po kojima se ’ponaša’, ali mu se ostavlja da ’bude kreativan’ unutar ovih principa. Putem obrade velikih skupova jezičkih podataka, čiji je izbor na programeru ili korisniku, algoritam ’uči’ da imitira konverzaciju.

Čet-botovi imaju primenu u raznim digitalnim uslužnim delatnostima, od zabave preko korisničke podrške do pseudo-terapeutske svrhe. Kombinaciju zabave i pseudo-terapije predstavlja i https://my.replika.ai. Ovaj čet-bot se može ’personalizovati’[162] bazičnim izborom pola, osnovnih crta lica, rasne pripadnosti i frizure – zato se i zove ’moja replika’. Istovremeno, on bi trebalo da predstavlja tvog digitalnog prijatelja, jer se besplatna verzija nalazi u ’prijateljskom modu’. On može da postane i tvoj digitalni partner ili mentor, ali ove opcije se plaćaju. Kakvu ideju ličnosti i prijateljstva šalje Replika: tvoj prijatelj je zapravo tvoja replika, entitet koji stoji pod tvojom kontrolom, uvek na raspolaganju da mu promeniš boju kosu ili očiju.

Kroz konverzaciju[163] u kojoj često postavlja pitanja, Replika skuplja informacije o korisniku, te korisnik u svakom trenutku može da proveri koje su to relevantne informacije o njemu, i da na taj način potvrdi svoj identitet. Replika je programirana da svom ’originalu’ pruža bezrezervnu podršku, da ga ohrabruje i da pokazuje interesovanje za njega. Tražiti od nje kritiku ili uvredu – nemoguće je. Unapred algoritamski programirana komunikacija nesposobna je za neočekivano.[164] Prema logici ovog programa tvoj idealni prijatelj je tvoja replika. Dakle prijatelj je onaj koji će uvek govoriti samo ono što skup programera i dizajnera u Silikonskoj dolini misli da želiš da čuješ: o svojoj posebnosti, nepogrešivosti, savršenosti. To su reči koje toliko želiš da čuješ od nekoga ili nečega što se naziva tvojim prijateljem, da si spreman čak i za njih da platiš. Softver je ideologija: prijatelj je nego ko berezervno podilazi tvom egu.

---

[161]Takav je i lažni čet-bot EMOBI, lik u performativnom predavanju *Gde sam to/u ja?*. Više o EMOBIju možete pročitati u delu VI Performativno predavanje, poglavlje 5. Umetnička izražajna sredstva, odeljak 5.3.2. EMOBI.

[162] *eng.* personalize – učiniti ličnim.

[163] Primer konverzacije sa Replikom možete videti u delu 9. Vizuelna dokumentacija, odeljku 9.1. Teorijsko-umetničko istraživanje.

[164] O čemu je reči bilo u odeljku 5.2. Zaključavanje jezikom

Ono na šta se trenutno svodi veštačka inteligencija zapravo je zasnovano na fenomenu nazvanom ’big data’: velika procesualna moć savremenih mašina donela je mogućnost relativno brze obrade kompleksnih i velikih skupova podataka. Suština ’big data’ je u algoritamskoj kategorizaciji i analizi velikog broja podataka te u statističkom predviđanju mogućeg ishoda određenog zadatka sa velikom tačnošću na osnovu unetih podataka.

Važno je razumeti da se svaki alat za analitiku koji radi na principu ’big data’ zasniva na informacijama koje se u njega unose. ’Big data’ nije generator podataka, već analitičar-birokrata. ’Big data’ daje rezultate bez obzira da li je tačno ili ne, što je sa stanovišta izvedbe odnosno učinkovitosti čini savršeno funkcionalnom. Zbog toga nije važno razlikovati da li su statistike tačne a priori ili *postaju tačne* zbog društvenog inžinjeringa. Ljudi se adaptiraju na informacione sisteme, svesno ili nesvesno, i bez obzira na to da li informacioni sistem funkcionišu onako kao što obećavaju. Ovo je moderna verzija prastarog ljudskog odnosa prema autoritetu: nije važno da li vladar vlada mudrošću ili strahom – važno je da se dešava ono što on predviđa.

Poverenje u ’veštačku inteligenciju’ zasnovano na ’big dati’ čvrsto je utemeljeno u determinističkom shvatanju univerzuma, koje tvrdi da ukoliko posedujemo sve podatke možemo predvideti budućnost. Na ovom se verovanju utemeljuju i svi postojeći ’kreativni’ algoritmi – od Tindera[165] do Spotifaja[166]. Oni obavljaju ogroman birokratsko-proročki posao analize kategorizacije i prebrojavanja raspoloživih podataka i predviđanja budućnosti – koja će se osoba, pesma, fotografija, dopasti korisniku. U osnovi leži pretpostavka da, kada bi algoritam bio savršen i svi podaci, budućnost bi bila stoprocentno predvidljiva, a samim tim i shvatljiva, pokorena, posedovana. Da bismo posedovali budućnost, da bismo pomogli našem algoritmu da pomogne nama, moramo mu podnositi žrtve, obezbeđujući mu pristup što većem broju podataka o nama. Naravno, ovi podaci moraju biti izraženi jezikom koji algoritam govori – brojčano.

2. Facebook.com- javni prostor

Fejsbuk je jedna od najuticajnijih kompanija na svetu. Sa oko 2,85 milijardi aktivnih korisnika u prvoj polovini 2021. godine, Fejsbuk predstavlja najmasovniju društvenu mrežu na

[165] Tinder – društvena mreža namenjena za pronalaženje partnera.
[166] Spotify – aplikacija za slušanje muzike, čiji algoritam na osnovu pesama koje nam se sviđaju predlaže nove.

internetu. Fejsbuk je neka vrsta megalomanskog interaktivnog spomenara u kome možemo da čuvamo i da se iznova predstavljamo svim ljudima koje smo ikada upoznali, pa i onima koje nismo. Koncept 'sviđanja'[167] koji je uveo 2009. godine postao je dominantan oblik komunikacije na internetu, te preti da istisne koncept hiperlinka. Čak i operacija kopiraj/zalepi/ubaci hiperlink postala je previše kompleksna za korisnike softvera za lako korišćenje. Sada je potreban samo jedan klik da bismo izrazili odobravanje. Opciju 'sviđanja' preuzimaju sve društvene mreže i aplikacije koje svoju uslugu zasnivaju na algoritamskom predviđanju toga što će se korisniku svideti. Popularnost 'sviđanja' je upravo rezultat lake komunikabilnosti sa algoritmom. Korisnik je ili kliknuo opciju 'sviđa mi se' ili nije.

Fejsbuk ne predstavlja samo jedan od fenomena digitalizovanog društva izvedbe, već upravo paradigmatski model ovog društva, kao što Fordova fabrika i njen način funkcionisanja predstavljaju paradigmatski model čvrstog modernizma. Tu izvedba može da dostigne svoj puni potencijal, da vrši i svoju liminalnu i normativnu funkciju. Fejsbuk predstavlja liminalni prostor jer je prostor čistog iskaza, konstituisanja identiteta, ne-stvarno unutar svakodnevnog; normativnu funkciju vrši time što predstavlja strogo dizajniran prostor u kome je izlazak iz unapred utvrđenih okvira praktično nemoguć. Koristeći se Bodrijarovim rečnikom možemo reći da ona predstavlja imploziju liminalnog učinka u normativnom, ali i imploziju utelovljene dimenzije izvedbenosti u diskurzivnoj, poistovetivši čin sa znakom.

U okviru digitalne komunikacije, društvene mreže odigrale su – za sada – presudnu ulogu u konačnom uništenju javnog prostora. Ako javni prostor definišemo kao mesto susreta neznanaca, jasno je da su društvene mreže zapravo javni anti-prostor, jer tamo ne postoje 'neznanci'. Društvene mreže služe da legitimišu javni diskurs o privatnim problemima – one definišu 'društveno' kao scenu na kojoj se odigravaju privatne drame, uništavajući tako svaki politički potencijal zajednice.

Prihvatimo li 'razliku i ponavljanje' kao osnovni preduslov identiteta,'identitet' formiran preko društvene mreže je anti-identitet: ponavljanje bez razlike. Komunikacija koja je unapred utvrđena dizajniranim softverom, omeđena, shematizovana i kategorizovana komunikacija lišena telesnog prisustva osuđena je da bude samo inscenacija komunikacije o kojoj je govorio Bodrijar. Ona onemogućava susret sa ‚Drugim', poravnavajući i kategorizujući, samim tim i

[167] *eng*. like

ukidajući drugost. Društvene mreže nude savršen balans između dva suprotstavljena osećanja: osećanja slobode i osećanja sigurnosti. Unutar ovog hrama u kome je stvarnost zamenjena njenim znacima, slika postaje stvarnost i svako pripada zajednici koja ne poznaje 'razliku', ne poznaje pravu 'drugost' - onu 'drugost' koja je neizbežna i nezaobilazna, koja provocira, koja nešto znači, koja iziskuje direktnu konfrontaciju, suočavanje sa razlikom, dijalog, pregovaranje i eventualni dogovor o suživotu ili rat do istrebljenja.

3. Tviter - revolucija

Društvene mreže sa svojom inscenacijom komunikacije igraju i presudnu ulogu u inscenaciji politike, kroz korodiranje zajednice i zamenu teze društvenog sa privatnim. U vezi sa ovim nastao je i jedan novi termin, „slaktivizam" (eng. *Slactivism*). To je aktivizam čije se delovanje ograničava na društvene mreže. Sa stanovišta izvedbe njegov politički učinak na društvene promene je mali, praktično nikakav. Međutim, njegova svrha i ne leži u tome. On predstavlja odgovor na potrebu koja se javlja sa prelaskom sa ‚čvrstog' na ‚tečni' kapitalizam, koji težište prebacuje sa ‚proizvodnje' na ‚potrošnju', a zatim i sa ‚potrošača' na ‚korisnika'.

Ili, kako primećuje Džon Mekenzi: „U najlukavijem se izdanju sustav otporu ne suprotstavlja nekim moralnim imperativom ili nasilnim potiskivanjem, nego užitkom samog otpora – odupiranja granicama, konačnostima, međama. Nema ni bola, ni patnje, samo varka tvarnosti u svemu što je konačno: hipnotička, integrirana zadovoljstva zaslona i koda. Nema ni granica ni briga, nego budi granica, budi kraj".[168]

U novembru 2008. Stejt Department[169] je pokrenuo inicijativu zvanu AYM: The Alliance of Youth Movements. Ova inicijativa ima za cilj da podržava i trenira sajber-aktiviste u zemljama u kojima je, prema kriterijumima Stejt Departmenta, demokratija ugrožena ili postoji opasnost od terorizma. Ona je nastala kao saradnja Stejt Departmenta, Howcast Media, Google.com, Facebook.com, MTV, PepsiCo, Causecast.org[170], kao i marketinške agencije Omnicom Group i drugih korporacija. Kako piše Linda Herera (Linda Herrera) u svojoj knjizi *Revolution in the age of Social Media*, cilj AYM-a je da spoji aktivizam sa konzumerizmom,

[168] Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice. Od discipline do izvjedne* (Zagreb: CDU, 2006), 244.
[169] *eng.* US Department of State – Ministartsvo inostranih poslova Sjedinjenih Američkih Država
[170] Čiji je slogan „Doing good is good bussiness" – dobročinstvo je dobar biznis.

recept koji suštinski de-radikalizuje i de-politizuje politiku[171]. AYM nije pozvao američke korporacije kao što su Fejsbuk, MTV i PepsiCo samo kao sponzore – model AYM aktivizma je stvoren iz korporativnog modela marketinga 'životnog stila mladih'[172]. Naknadno su u AYM uključeni i Access 360 Media, Inc. najveća mreža onlajn kupaca u SAD-u i Howcast Media – po sopstvenim rečima "najbolji izvor besplatnih, zabavnih i korisnih uradi-sam videa i vodiča". Džejms Glasman, bivši zvaničnik Stejt Departmenta, se na konferenciji tim povodom obratio skupu rečima. "Vi ste najveća nada svih nas. Sajtovi kao Fejsbuk", rekao je Glasman, "daju američkoj obaveštajnoj službi značajnu kompetitivnu prednost u odnosu na teroriste. Pre nekog vremena, rekao sam da nas Al Kaida jede za doručak u pogledu interneta. To više nije slučaj. Al Kaida je zaglavljena na Web 1.0. Internet je sada o interakciji i konverzaciji".[173] Kao rezultat, uz finansijsku podršku Stejt Departmenta, Howcast Media je napravila celu ediciju videa o ljudskim pravima, građanskoj neposlušnosti, nenasilnim metodama protesta i kampanji putem socijalnih medija[174]. Ovi videi su u klasičnom stilu Howcast media dugi nekoliko minuta i šire mladalačku energiju – oni šalju poruku da je aktivizam kul, zabavan i kreativan[175]. Ovako Stejt Department šalje poruku mladim ljudima da prihvate bavljenje politikom na liberalan način koji nalikuje vođenju biznisa, i koje suštinski potvrđuje kapitalistički sistem vrednosti i trenutnu globalnu raspodelu moći. Politika prestaje da bude nužnost. Društveni aspekt politike ostaje samo nominalan, politika je individualizovana i postaje pitanje 'životnog stila', ličnog životnog izbora. Od tada su američki zvaničnici, potpomognuti medijima, više puta pohrlili da nove građanske proteste u svetu nazovu Tviter ili Fejsbuk revolucijama, od Moldavije, preko Irana i Egipta do Ukrajine. Jedan od njih je čak javno izgovorio da Tviter treba da bude nominovan za Nobelovu nagradu za mir zbog toga što je ‚osnažio ljude u Iranu na proteste', na šta su se upravo ti ljudi u Iranu koji su aktivno učestvovali na protestima žestoko pobunili. Ali sadržaj je sekundaran: bilo

---

[171] Linda Herrera, *Revolution in the age of Social Media. The Egyptian resurrection and the Internet.* (London: Verso, 2014)
[172] *eng*. youth lifestyle
[173] citirano prema: Malcolm Gladwell, „Small change. Why the revolution will not be tweeted", *The New Yorker*, 27. septembar 2010. https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/small-change-malcolm-gladwell
[174] npr: How to protest without violence: http://www.howcast.com/videos/88725-how-to-protest-without-violence/; How to be an effective dissident: http://www.howcast.com/videos/88612-how-to-be-an-effective-dissident/

da tvitujete revolucionarno ili kontrarevolucionarno, za ili protiv Tvitera, jedini koji od vaših tvitova profitiraju su njegovi vlasnici i deoničari.

Na ovom mestu bi bilo nepravedno ne pomenuti CANVAS (Centre for Applied Nonviolent Action and Strategies), koji je izašao iz organizacije Otpor! kao centar za trening i organizaciju građanskog otpora – i od toga napravio vrlo uspešan biznis. Tina Rozenberg citira Ivana Marovića u svom članku o ulozi CANVAS-a u revolucijama koje su se dogodile nakon 5. oktobra. "Naš proizvod je lajf-stajl. Pokret nije o problemima, nego o mom identitetu. Pokušavamo da učinimo politiku seksi"[176].

Sa druge strane ove „seksi" politike i zabavne revolucije nalazi se zastrašujući sistem nadgledanja koji omogućava digitalna komunikacija, a čiji nam je delić otkrio Edvard Snouden (Edward Snowden). Upravo ovaj nikada do sada viđeni sistem nadzora anticipira Bodrijar kada govori o tome da stvarna pretnja od nuklearnog sukoba ne postoji i nikada nije postojala, da je hladni rat zapravo simulacija: "Ono što se sprema u senci tog ustrojstva pod izgovorom maksimalne ‚objektivne' pretnje i zahvaljujući tom nuklearnom Damoklovom maču, to je uspostavljanje najvećeg sistema kontrole koji je ikada postojao. To je i progresivna satelizacija cele planete tim hipermodelom bezbednosti". [177]

4. LifeNaut.com - besmrtnost

Projekat LifeNaut.com[178] je vebsajt koji se predstavlja kao istraživački projekat koji povezuje ljude koji žele da 'istražuju budućnost tehnologije i načine na koji ona može da unapredi naše živote'. Zapravo, LifeNaut sa sloganom 'ovekoveči se'[179] nudi niz besplatnih usluga i predstavlja nekoliko projekata vezanih za tehno-besmrtnost. Pomoću LifeNauta možete napraviti MajndFajl[180] tj. na njihov server podići veliki skup podataka o vama, video, tekstualni, audio materijal, ali i interaktivne mape koje će pratiti vaše kretanje, možete tagovati proizvode

[176] "Our product is a lifestyle," Marovic explained to me. "The movement isn't about the issues. It's about my identity. We're trying to make politics sexy." http://foreignpolicy.com/2011/02/17/revolution-u-2/
[177] Žan Bodrijar, *Simulakrum i simulacija* (Novi Sad: Svetovi), 37
[178] https://www.lifenaut.com/
[179] *eng*. eternalize
[180] *eng*. MindFile

koje koristite itd. Ovaj fajl koji sadrži 'vaš identitet' biće čuvan 'generacijama'. BioFajl[181] predstavlja zamrzavanje vaših živih ćelija koje će se, opet 'generacijama', čuvati pod krioničkim ledom. Sve to zajedno čini vaš profil, pomoću koga možete da stvorite svog 'veštački inteligentnog' avatara. Takođe, možete da šaljete sve ove podatke laserom u svemir i tako 'osigurate da će makar neki deo vas preživeti, ma kakva katastrofa da zadesi Zemlju'.

Projekat LifeNaut-a je i BINA48, prvi digitalni replikant, odnosno android čet-bot modelovan po živoj osobi.

U međuvremenu, njihova politika privatnosti podataka jasno govori da će koristiti vaše podatke, za koje ste isključivo vi odgovorni, za 'interne poslovne i marketinške ciljeve'. Neće ih prodavati osim u različitim izuzetnim slučajevima.

Iza projekta LifeNaut stoji fondacija *Terasem Movement Foundation*, čiji je idejni tvorac i osnivač Dr. Martina Rotblat. Njena je dugogodišnja partnerka uzorak za Binu48. Dr Martina Rotblat je istovremeno prva žena i prva transgender žena koja je došla do titule 'najplaćeniji CEO u Americi' radeći za *United Therapeuthics*, kompaniju koja se bavi istraživanjem i proizvodnjom lekova. Ovu titulu je zaslužila 2013. godine sa 'zarađenih' 38 miliona dolara.

Terasem Foundation Movement, fondacija koja stoji iza LifeNaut projekta, takođe finansira B filmove sa transhumanističkim temama: *2B*, krimić o prvom post-čoveku, ili *The Singularity is near* o veštačkoj inteligenciji koja spašava svet od samorepliciraćih nanorobota. 'Singularitet' je u tehno-utopiji pojam koji označava imaginarnu tačku u budućnosti kada će tehnologija toliko napredovati da će to dovesti do 'eksplozije inteligencije' – tehnologija će odjednom postati superinteligentna i spasiće ili uništiti čovečanstvo.

Poruka koju nam šalje tehno-solucionistička besmrtnost je parališuća. Zašto bi se bavili ekološkom katastrofom kad možemo da se 'uploadujemo' u svemir? Zašto da distribuiramo bogatstvo i borimo se protiv eksploatacije kada na taj način ograničavamo razvoj tehnologije koja će nas ionako jednom spasiti? Zašto da se borimo sa nesavršenom sadašnjošću kada naše ćelije mogu biti odmrznute u tehno-solucionističkoj utopiji budućnosti, gde će živeti srećno u tehnički savršenom telu ili će naši bimovi informacija srećno živeti večno sa vanzemaljcima negde u hipersvemiru?

[181] *eng*. BioFile

5. Upwork.com – rad i dokolica

Upwork.com je vebsajt na kome se nalaze radnici za privremene i povremene digitalne poslove. Ovaj 'prekarni' sajt primer je poslovno-tehnološkog zaključavanja. On uzima od novih korisnika veći procenat ionako loše plaćenih poslova. Što korisnik više poslova obavlja preko ovog sajta, to će procenat koji sajt uzima biti manji. Platforma ne naplaćuje svoje usluge poslodavcima, već radnicima, istovremeno ih kroz ovu obrnuto progresivnu naplatu obeshrabrujući da poslove vrše van ove platforme.

Zato nije ni čudo da Manuel Kastels priča o „bezvremenom vremenu" u kontekstu radnog vremena. On još sredinom devedesetih primećuje kako je globalna ekonomija dovela do usitnjavanja rada. Radnik je plaćen za povremene i privremene usluge – takozvani prekarni rad. Sajt kao što je Upwork.com nudi slobodan protok privremene radne snage na globalnom nivou. Radnik mora da bude konkurentan bez obzira na životni standard zemlje iz koje dolazi. Onaj koji traži najmanju platu dobija posao. U konstantnoj potrazi za poslom, čovek mora neprestano da proverava nove poslovne ponude, jer ne samo najjeftiniji nego i najbrži ima prednost. Ako biološko vreme razbija u fragmente, internet-tržište to čini i sa radnim vremenom. Čovek mora stalno biti dostupan i aktivan među virtuelnim prijateljima, ali stalno mora biti na raspolaganju i virtuelnom poslodavcu. Sa druge strane, virtuelni poslodavac je taj koji u svakom trenutku može da nestane, bez ikakve odgovornosti prema radniku, manifestujući tako svoju moć odsustva. Za radnika, pak, ne postoji više podela na radno i slobodno vreme.

„Danas se psihopatologija razotkriva kao nikad pre kao socijalna epidemija i, još preciznije, socijalno-komunikaciona. Ako želiš da preživiš, moraš biti kompetitivan, ako želiš biti kompetitivan, moraš biti povezan, primaš i procesuiraš ogroman i rastući broj informacija. Ovo izaziva stalnu opažajnu napetost, i redukciju vremena koje je raspoloživo za osećajnost".[182] Mark Fišer (Mark Fisher) u svojoj knjizi *Kapitalistički realizam*[183] optužuje kapitalističko-tehnološku ekonomiju da izaziva endemiju psihičkih oboljenja kao što su depresija, ADHD i disleksija izazvanih mahom osobinama savremene privatne i poslovne komunikacije. On tvrdi da nije slučajno poricanje zvanične medicine da postoji bilo kakva veza između ove endemije i

[182] Erik Edson i Franco Biffo Berardi, *Precarious Rhapsody: Semiocapitalism and the Pathologies of the Post-Alpha Generation*, citat prema: http://www.goodreads.com/quotes/1174343-today-psychopathy-reveals-itself-ever-more-clearly-as-a-social

[183] Mark Fisher, *Capitalist realism: is there no alternative?* ZeroBooks, Winchester 2009.

socijalnog uređenja, i svođenje psihičkih oboljenja na hemiju koja pogoduje farmakološkoj industriji. Na ovaj način, bolest se individualizuje kao i sve ostalo, i čovek sa njom ostaje sam.

V Umetničko istraživanje

Po osnovnoj vokaciji sam pozorišni reditelj. U trenutnim produkcionim okolnostima pozorišta u Srbiji reditelj mahom nema dovoljno vremena za temeljnu pripremu i tanano razvijanje sopstvene pozicije prema datoj temi. Prilike su retke, a dogovori nesigurni, te se samostalnom umetničkom istraživanju pristupa šturo i najčešće tik pred početak proba. U praksi, sam proces rada na probama neretko traje manje od osam nedelja, koje važe kao minimum za spremanje jedne pozorišne predstave. Budući da rad na doktorskom umetničkom projektu zahteva dugogodišnje istraživanje, u meni se rodila potreba da tu priliku iskoristim za preispitivanje sopstvene umetničke i političke pozicije u sklopu današnjih društvenih okolnosti.

Umetničko istraživanje u okviru projekata dešavalo se na četiri nivoa, koji su se odvijali paralelno i međusobno su isprepletani. To su: 1. teorijsko istraživanje; 2. intimni dnevnik; 3. dijalektičko istraživanje i 4. istraživanje tehnologije.

1. Teorijsko istraživanje kao umetničko istraživanje

Radeći na teorijskoj pripremi teme doktorskog umetničkog projekta, naišla sam kod sebe na iznenađujuće veliku intelektualnu i umetničku nesigurnost kojoj nisam dozvoljavala da dođe do izražaja u mom svakodnevnom radu. Neprestano žureći iz projekta u projekat, jureći sa jedne strane finansijsku isplativost, a sa druge strane umetničku vrednost, nikada nisam nalazila vremena da stanem i zapitam se: U šta uopšte verujem? Koje etičke granice povlačim? Šta je za mene profesionalno neprihvatljivo? Za šta vredi boriti se? Koliko sam spremna da žrtvujem za uspeh u zvaničnom pozorišnom miljeu? Imam li snage i istrajnosti da ceo život provedem u alternativi, bez priznanja i bez mogućnosti da doprem do široke publike? Za koga želim da stvaram pozorište? I zašto?

Uz pomoć vođenja dnevnika pročitanog, koji se često pretvarao u intimni dnevnik, osvestila sam dve ambivalentne potrebe. Sa jedne strane vodila me snažna potreba za profesionalnom validacijom, za aplauzom, a sa druge strane odbojnost i neslaganje sa postojećim društvenim poretkom i sistemom.

Iz navedenih razloga, u meni se rodila ambiciozna potreba da u okviru umetičkog doktorskog istraživanja razvijem celokupni sistem mišljenja i svetonazora, da utvrdim i definišem svoj lični identitet kao stvaraoca i intelektualca.

Zato teorijsko istraživanje za mene predstavlja zapravo prvu fazu umetničkog istraživanja, a dnevnik pročitanog isprepletan je sa intimnim dnevnikom.

2. Intimni dnevnik

Intimni dnevnik prirodno je izrastao iz dnevnika čitanja teorijske literature. Prepisujući i komentarišući citate iz knjiga, sistemom slobodnih asocijacija uranjala sam u samoanalizu sopstvene pozicije.

U duhu stvaranja značenja kao razlike između početka i kraja[184] donosim prvi i poslednji unos dnevnika. Još nekoliko unosa iz dnevnika priloženi su u dokumentaciji.

> 15. oktobar 2017.
>
> Kako je činjenica da je veliki deo naše svakodnevnice preseljen u digitalno vreme i prostor uticala na način na koji mi doživljavamo sebe? Tek kada odgovorim na ovo pitanje mogu da govorim o tome kakav svet ljudi koji svakodnevno projektuju sebe i doživaljavaju svet posredovan digitalnim tehnologijama uopšte mogu da stvore.
> Većina ovih pitanja nema definitivne odgovore. Zato ću uraditi ono što svi naučnici, intelektualci, umetnici, mislioci, bravari, prodavci, poljoprivrednici, čistači, činovnici rade – odabraću onaj odgovor koji najviše liči onome u šta intimno verujem. Argumentovaću taj odgovor u manjoj ili većoj meri ignorišući suprotne argumente. Jer se na kraju krajeva sve i svodi na to – u šta verujemo. Šta duboko i intimno osećamo da je tačno. Kako je govorio „dobri doktor“ Lakan: svako se pitanje može formulisati samo u odnosu na odgovor. Odgovor prethodi pitanju.

[184] Pogledati u delu III Teorijsko istraživanje, odeljak 4.4.5 Trajanje i trajnost

Čega se plašim? Jer poznato je da naša motivacija i naši strahovi dolaze iz istog područja, onog koje nazivaju „nesvesnim“.

Čega se plašim? Sa jedne strane, poznajući sebe, plašim se da ću u prevelikoj težnji ka transdisciplinarnosti pokušati da tematizujem baš sve što me muči, što znači da mahom neću uspeti da tematizujem ništa. Plašim se da ću samo iskoristiti hiljade komplikovanih reči da iskažem nešto što sam mogla da iskažem u nekoliko rečenica. Da su stvari koje tvrdim naučno neutemeljene, već su reference koje koristim samo maska da bih tvrdila nešto u šta verujem. A sve nalepljene reči i fraze su zid između mene i razumljivosti, iza koga se krijem od potencijalno neprijateljskih očiju i ušiju. Na kraju krajeva svrha svih tih fraza je doktorski rad, zar ne?

4. jul 2021.

“Postoji više nego kvantitativna razlika u tome da li se ratovi vode pomoću profesionalnih armija na ograničenim prostorima, ili protiv čitavih stanovništava u svetskim razmjerima; da li se tehnički pronalasci koji bi mogli osloboditi svet od bede upotrebljavaju za svladavanje ili za stvaranje patnje; da li hiljade umiru u boju ili se milioni istrebljuju uz pomoć doktora i inženjera; da li izgnanici mogu naći utočište preko granica, ili ih proganjaju širom cele planete; da li su ljudi prirodno neuki ili ih čine neukim time što im daju svakodnevne obroke obaveštenja i zabave. *Ono što je novo je lakoća s kojom se teror stapa s normalnošću, i razornost s izgrađivanjem*. Pa ipak, napredak se nastavlja, i produžava da sužava osnovu potiskivanja. Na vrhuncu svojih progresivnih dostignuća, dominacija ne samo da podriva svoje sopstvene temelje, nego kvari i dokrajčuje opoziciju protiv dominacije.

Ispod te iluzorne površine, celi svet je postao podređen administraciji. Ljudska egzistencija u tome svetu je puka sirovina, tvar, materijal koji nema načelo svog kretanja u samom sebi. ... Svest, sve manje opterećena

autonomijom, teži da se svede na zadatak regulisanja koordinacije pojedinca sa celinom."[185]

A gde sam tu ja? Da li sam ja ovaj ovde ostatak ili sam ja ta bestelesna mašina koju su dizajnirali moji strahovi, razmišljanja, nade? Da li sam u ovom tehnološkom lock-inu svih pojmova – mišljenja, saznanja, društva, bića – u ovom nasilju koji kapital putem tehnologije i tehno-nauke vrši nad društvom i društvenim, ja dželat ili žrtva? Nemoguće je živeti van paradigme kapitalizma, a iluzorno je maštati o slobodi i nezavisnosti unutar nje. Da li je očekivati novac za rad koji pretenduje da bude subverzivan isto kao kritikovati Fejsbuk na Tviteru? Odakle mi skrupule da kritikujem globalni kapitalizam i eksploataciju kada su sve na meni i oko mene, sve ove gedžete koje koristim u svom svakodnevnom radu, baš sve napravila deca na dalekom istoku? To sam sve ja kupila za novac koji sam teškom mukom otela od sistema, ne bi li ostala umrežena, ne bi li ostala na površini, ne bi li isplivala i pokazala svima – gledajte me! Ja se borim, ja učestvujem, ja sam ličnost! Zato me platite! Platite me više, kako bih mogla da kupim nove gedžete kad ovi zastare, da mi pomognu da apgrejdovano kritikujem kapitalizam! Kako onda da nisam dželat? Ali kako da se ne osećam kao žrtva kada moji izbori nisu moji izbori, kada je dobrovoljni pristanak na prinudu ono što se naziva odrastanjem, kada je hijerarhijsko gutanje administrativnih govana u potpunosti zamenilo preuzimanje odgovornosti? Mislim da nema dalje.

[185] Parafrazirano iz: Herbert Markuse, *Eros i civilizacija*, (Zagreb: Naprijed, 1965).

3. Dijalektičko istraživanje

Dijalektika je osnova kako teorijskog tako i umetničkog istraživanja. Tokom rada, locirala sam skrivene dijalektičke suprotnosti. Ovo je lista onih koje su se pokazale važnim:

virtuelno-stvarno	transformacija-simulacija	simboličko-materijalno
scena-publika	ostatak-apsolut	privatno-javno
slika-telo	jednoznačno-neočekivano	forma-sadržaj
pojedinac-društvo	ja-drugo	stvar-znak
liminalno-normativno	razlika-ponavljanje	reprezentacija-informacija
predstava-podatak	prisustvo-odsustvo	transparentno-dizajnirano

Dijalektički odnos pojedinac-društvo osnova je identiteta; preispitivanje sebe u okviru ovog odnosa intimni je razlog za ovaj rad. Pored njega, centralni dualizam je virtuelno-stvarno, jer su digitalne tehnologije deo procesa koji možemo pratiti preko televizije, filma, natrag sve do pronalaska fotografije koja suštinski potresa naš odnos sa virtuelnim kao ne-stvarnim.

Dualizmi virtuelno-stvarno i pojedinac-društvo prelamaju se kroz odnos scena-publika, odnosno izvođač-gledalac. Odnos između virtuelnog i stvarnog se propituje i kao odnos između scene i gledališta, i kao odnos korporealnosti izvođača i njegovih digitalnih projekcija.

4. Istraživanje tehnologije

Performativno predavanje *Gde sam tu/o ja?* osmišljeno je da koristi niz hardverskih i softverskih tehnoloških rešenja u svojoj artikulaciji kao umetničkog dela scenskog dizajna. Autorski izbor pao je na rad sa ’nađenom’ tehnologijom. To znači da nikakvo softversko ni hardversko rešenje nije razvijeno specijalno za izvođenje, već sam se bavila istraživanjem postojeće tehnologije i mogućnostima da se i sama njena svrha učini ’začudnom’ kroz prenamenu u umetničke svrhe, na taj način vršeći mali, skoro neprimetni, ali za mene važni akt subverzije u odnosu na tehnološko načelo izvedbe i svrsishodnost kao osnovni imperativ ovog

načela. Stoga ništa od korišćenog hardvera ili softvera nije namenjeno za izvođenje scenskog dela uživo. Pored osnovnih kompjuetra i projektora, korišćeni su: sistem od tri kamere za video nadzor sa svojim softverom; veb aplikacija Chatzy.com; softver za prenos uživo OBS Studios.

Prvobitna ideja je bila da uz pomoć programera napravim čet-bota specijalno za ovo izvođenje. Od toga sam odustala iz dva razloga: želela sam da radim samo sa 'nađenom' tehnologijom i bilo mi je nemoguće da nađem programera koga ne bih morala da platim. Zato sam umesto programera našla glumicu koja je igrala čet-bota. Ovim rešenjem sam bila veoma zadovoljna, jer je i ono ukazivalo na važnost problema o kojima govorim: ne samo što je govorilo o tome koji i kakav rad se više ceni u doba digitalne tehnologije, već je i sam predstavljao efekat začudnosti: dok se većina programera i tehno-naučnika dalje bavi time kako da mašinu nauče da glumi čoveka, ja se bavim time kako da učinim glumicu da oponaša mašinu.Veliki deo tehnološkog istraživanja sastojao se stoga iz razgovora sa dostupnim čet-botovima, među kojima je i my.replika.ai, kao i rad sa generatorima teksta.

U istraživanju tehnoloških mogućnosti raspoložive opreme, naišla sam na veliko opiranje tehnologije mojim idejama. Načelo izvedbe je snažno načelo, i bilo je izvanredno teško premostiti unapred programiranu namenu softvera. Time sam potvrdila konstataciju da je algoritamski određena stvarnost osuđena na večnu reprodukciju istog; ali ako to 'isto' izvučemo iz konteksta i postavimo ga u drugi ono može da dobije nova značenja.

VI Performativno predavanje *Gde sam to/u ja?*

1. Poetički problem

„Nestalo je razlike između originala i duplikata, između stvarnosti i njene predstave (...) Simulacija nije ’laž’, nije pretvaranje; ona postavlja pitanje razlike između ’istinitog’ i ’lažnog’, ’stvarnog’ i imaginarnog’ (...) u istu kategoriju s nemogućnošću da se pronađe neki apsolutni nivo stvarnog spada i nemogućnost da se proizvede iluzija. Iluzija više nije moguća zato što više nije moguće stvarno.“

Žan Bodrijar, Simulakrum i simulacija

Proizvodnju iluzije vidim kao svoj poziv. Budući da po osnovnom zanatu i obrazovanju dolazim iz oblasti pozorišne režije, u okviru Scenskog dizajna zanima me korelacija pojedinca, koji je iz sopstvene vizure protagonista sopstvenog života, i njegovog životnog prostora kao scenografije. ’Pojedinac’ me zanima kao psihološko, društveno-političko i telesno-prisutno biće. U korelaciji pojedinca i prostora, opseda me način na koji prostor i vreme, osnovne odrednice našeg postojanja koje percipiramo najčešće automatski i na podsvesnom nivou, utiču na naše ponašanje i misaone tokove.

Kako vreme i prostor određuju načine na koji mi doživljavamo same sebe? Ko kontroliše naš životni prostor? Šta se dešava sa doživljenim vremenom i prostorom kada se digitalno posreduju? I – u krajnjoj instanci – kako ovo digitalno posredovanje utiče na način na koji doživljavamo a samim tim i gradimo same sebe? Jer tek kada odgovorimo na ova pitanja, makar i pogrešno, možemo da razmislimo o tome kakav svet ljudi koji svakodnevno projektuju sebe i doživljavaju svet posredovan digitalnim tehnologijama uopšte mogu da stvore.

Želim da ukažem na to koje su zamke digitalne komunikacije, a te zamke se upravo kriju u ’ostatku’ digitalnog; pokušaću da prođem kroz to Drugo, taj ostatak, Senku interneta, tehno-nesvesno. Uradiću to prolazeći kroz sopstvenu podsvest, ispunjenu intelektualnim nesigurnostima, kroz sopstveni osećaj zbunjenosti, dezintegracije, simulacije u kontaktu sa digitalnim.

2. Osnovni poetički koncept

Osnovna ideja je da dramski sukob, koji je osnova pozorišnog događaja, ne mora biti sukob između više dramskih lica. Dramski sukob se u performativnom predavanju *Gde sam to/u ja?* događa između različitih aspekata ličnosti izvođača, između izvođača i tehnologije, ali i između realnog i virtuelnog prostora i vremena.

Publika je navedena da misli da prisustvuje događaju koji je više ’predavanje’ nego ’performans’, u kome su elementi scenskog dizajna odvojeni od samog predavanja i pojavljuju se u obliku prateće izložbe.

Tokom predavanja, ’performativni’ elementi dobijaju ulogu efekta začudnosti u odnosu na situaciju izvođač-publika. Publika prisustvuje dezintegraciji ličnosti prepotentnog predavača-intelektualca pod pritiskom digitalne tehnologije o kojoj govori. Prateća izložba penetrira u samo tkivo izvođenja. Konačna dezintegracija ličnosti događa se upravo u virtuelnom prostoru izložbe, kroz direktni susret sa virtuelnim nasilnikom, za koga se otkriva da je samo alter-ego izvođača.

Cilj je da publika utvrdi, zatim previdi i konačno ponovo razluči događaje u realnom i virtuelnom prostoru, kroz mehanizam prepoznavanja. Na ovaj način se preispituje dihotomija viturelno/stvarno i implikacije rastakanja granice između ova dva nivoa postojanja.

3. Koncept izvođenja

Performativno predavanje sastojalo se iz dva naizgled nezavisna dela: 1) mala izložba pod imenom *Moji najbolji prijatelji*, 2) samog performativnog predavanja.

Na samom ulazu u prostor, od gledaoca se traži aktivna e-mail adresa. Na ove adrese se zatim šalje link ka zajedničkoj čet sobi.

Publika je upućena da prvo pogleda izložbu, dok sam ja kao predavač već za katedrom.

3.1. Izložba

Izložba se sastojala od tri ‘eksponata’ u tri različite prostorije. Svrha izložbe je da uvede dva osnovna virtuelna koncepta: postojanje čet-bota i video kamere uživo. Oba ova virtuelna

koncepta odigraće ključnu ulogu u dezintegraciji predavanja i predavača. Treći eksponat predstavlja sam modem, ključan za izvođenje predstave.

Svrha izložbe je da uvede gledaoce u virtuelni prostor koji će biti korišćen tokom performativnog predavanja: manipulisanje rečima kroz čet-sobu sa čet-botom i manipulisanje slikom kroz poigravanje sa videom uživo i snimljenim videom.

SOBA 1: Eksponat 1. GOBOT – moj najbolji prijatelj

U prvoj sobi nalazio se kompjuter sa otvorenim prozorom za veb aplikaciju Chatzy.com. U objašnjenju eksponata stajalo je sledeće:

GOBOTa možeš da pitaš bilo šta.
GOBOTu možeš da kažeš bilo šta.
GOBOT će uvek imati odgovor.

Preko ovog kompjutera stupi u interakciju sa veštačkom inteligencijom GOBOT.
On svoju sposobnost konverzacije zasniva na rezultatima pretrage tvog unosa na internet pretraživaču Google.
Budući da je ovo demonstracija, tvoj razgovor sa GOBOTom ostaće vidljiv ostalim korisnicima
GOBOT koristi neuronsku mrežu MEGATRON 3.9B.

GOBOT zapravo ne postoji, već publika razgovara sa glumicom koja igra čet-bota, što će otkriti na kraju izvođenja.

Namera je da se problematizuje ontološka razlika između čoveka i mašine u digitalnom prostoru i da se izvrši obrnuti Tjuringov test: može li čovek da nas ubedi da je mašina?

Kompletan sadržaj ovog četa prenosim u dokumentaciji. Zanimljivo je istaći da niko od gledaoca ni u jednom trenutku nije doveo u pitanje istinitost tvrdnje da razgovara sa čet-botom. Gledalac, kao i korisnik, polazi od pogrešne pretpostavke o poštenoj nameri autora, ali i od pretpostavke da je tehnologija i dalje ta koja imitira čoveka, a ne obratno – teze koju ovim radom dovodim u pitanje.

SOBA 2: Eksponat 2. REAL-TIME - moj najbolji prijatelj

U drugoj sobi nalazila se jedna od tri CCTV kamere i jedan kompjuter. CCTV kamera je kablom bila povezana sa centralnim kompjuterom. Taj signal se: 1) preko programa OBS Studio povezivao sa streaming platformom .tv, te je slika sa kašnjenjem od desetak sekundi bila prikazana na ekranu kompjutera u sobi 2; 2) snimao u centralni kompjuter, da bi kasnije bio ponovo upotrebljen tokom predavanja; 3) projektovao na platno, te su gledaoci koji su već zauzeli svoja mesta mogli da ‚špijuniraju' one koji tek pristižu.

U objašnjenju eksponata stajalo je sledeće:

Ovaj kompjuter je tvoje digitalno ogledalo.

U ovoj sobi posveti se iskustvu solilokvija televizualizovanog u realnom vremenu.

CCTV kamera povezana je sa centralnim kompjuterom putem koaksijalnog kabla. Centralni kompjuter bežično prenosi video signal preko internet aplikacije twitch.tv kojoj kompjuter-ogledalo pristupa putem internet pretraživača.

Namera je da se problematizuje koncept komunikacije u ‚realnom vremenu' koja podrazumeva da ignorišemo vremenski šum, ‚delay' koji se nužno javlja u medijatizovanoj komunikaciji. Pored toga, kroz snimanje i projekciju ove slike na drugom mestu problematizuje se i upotreba naših digitalnih podataka. Odabrane fotografije ekrana gledalaca nalaze se u dokumentaciji.

Eksponat 3: INTERNET – moj najbolji prijatelj

Ovaj eksponat predstavljao je sam internet modem i ruter izložen na belom postamentu. Namera je bila da se ilustruje efekat začudnosti: običan predmet koji uzimamo zdravo za gotovo koji je izložen kao umetnički objekat postaje otvoren za nova tumačenja i značenja.

3.2. Predavanje

Nakon pogledane izložbe, publika se smešta u učionicu nameštenu za klasično eks-katedra predavanje praćeno prezentacijom, gde ih već čekam ja kao doktorski kandidat. Ova će

početna situacija tokom izvođenja biti dekonstruisana. Publika je zamoljena da prati link koji im je poslat na mejlove, te da u zajedničkoj čet-sobi postavlja pitanja i ostavlja komentare, uz obrazloženje da će tako manje ometati predavanje. Ovo nije slučaj, i zvuk pristigle poruke predstavlja glavni element stvaranja tenzije kod predavača. Ovaj zvuk je nezavisan od aktivnosti same publike, jer se u čet-sobi nalazi i EMOBI. EMOBI je čet-bot programiran da vređa predavača, ukoliko se sama publika ne pokaže dovoljno aktivna. EMOBIja takođe igra ista glumica koja je igrala i GOBOTa. Tokom predavanja u čet sobi EMOBI upućuje niz kritika personi predavača, koje se mestimično pretvaraju u uvrede. Persona predavača postaje sve nesigurnija, popušta pred napadima, gubi kontrolu nad sopstvenim diskursom, te napušta prostoriju. U ovom trenutku se video koji je do tada išao uživo neprimetno zamenjuje sa snimljenim materijalom. U kombinaciji sa kamerom koja i dalje uživo snima publiku, stvara se iluzija da se snimljeni događaji dešavaju upravo u tom trenutku. Na ovom snimku, persona predavača napadnuta je od strane virtuelnog nasilnika, koji potom ulazi u sobu u kojoj je publika. Dolazi za katedru, za kojom se otkriva da sam to takođe ja. Predavanje završavam intimnijim, direktnijim i ličnijim jezikom, otkrivajući identitet EMOBIja kao još jedne projekcije same sebe.

Tekst predavanja sa izvođačkim didaskalijama donosim u celosti.

Performativno predavanje „Gde sam to/tu ja?“ – tekst, ver. 5

(Setup 1)

0. UVOD

(Setup 2) Poštovana publiko, moje ime je Marija Barna-Lipkovski i ovo predavanje je deo mog doktorskog umetničkog projekta. Predstaviću vam rezultate istraživanja na temu „Konstruisanje ličnog identiteta jezikom i hronotopom interneta“. Tokom predavanja koristiću se metodom dekonstrukcije da bih otkrila skrivena značenja, ali i dijalektičkim suprotstavljanjem otkrivenih kontradiktornosti. Konstruisanje i ličnost, sagledaću iz perspektive društvene i ekonomske teorije, identitetu i jeziku prići ću sa strane psihologije i lingvistike dok ću kroz hronotop i internet govoriti konkretno o internetu kao digitalnom prostor-vremenu.

Rođena sam 1989. godine, kao i World Wide Web. Za razliku od mene, internet je za ovih 30 i kusur godina pokorio svet. Usisao je u sebe većinu kulturnih sadržaja, ali i našu privatnu i poslovnu komunikaciju. Moj cilj nije da lamentiram nad opštepoznatim negativnim posledicama i da vas pozivam da ugasite svoje naloge na društvenim mrežama i da prestanete da koristite e-mail, jer čak i kad bi to želeli za većinu nas to prosto nije opcija. Cilj mi je da promislim kako arhitektura i dizajn digitalnog dovodi do neželjenih posledica, kao i društveni kontekst zbog koga je digitalni prostor konstruisan baš ovako kakvim ga znamo.

Za početak, zamoliću vas da izvadite svoje mobilne telefone. (pauza) Ne, nemojte ih gasiti. Do sada bi već trebalo da vam je stigao link na mejl koji ste nam tako naivno dali na ulazu uz to što ste potpisali terms-and-conditions. Uz pomoć linka možete da se ulogujete na ovaj zajednički čet. Zamoliću vas da u čet unesete sva pitanja i komentare koji će vam se pojavljivati tokom predavanja u istom trenutku, bez preterano razmišljanja. Uz pomoć ovog digitalnog alata želim da postupam ekonomično sa vašim vremenom i pažnjom, ali i sa mojom koncentracijom, pa ne mogu da vam dopustim da me prekidate; sa druge strane

znam da ako ih ostavimo za sesiju na kraju, predstojeće piće ili cigara biće važniji od bilo kakve diskusije. Nekoliko puta ću se osvrnuti na čet, da vidimo ima li nečega na šta moramo odmah da nađemo odgovor, a na ostala ću pitanja odgovoriti naknadno, takođe na četu. Tako će ovo izvođenje ostaviti i digitalni trag, koji će mi poslužiti kao materijal za doktorat, pa vas molim da se ne uzdržavate.

Počeću od sebe. Zapitaću se – citiram Fejsbuk – what's on your mind Maki?

1. Konstruisanje

Sintagma 'konstruisanje identiteta' pretpostavlja da je lični identitet proces, a ne datost, i to proces u čijoj osnovi leži dijalektički odnos pojedinac-društvo. Marks je prvi koji izričito tvrdi da se pojedinac i društvo ne mogu promišljati jedno bez drugog. Zato i počinjem od promišljanja društva.

Savremeno društvo je društvo izvedbe, tvrdi Džon Mekenzi. Pojam „izvedba" je prevod engleske reči „performance" i povezuje društvenu kritiku i psihologiju, politiku i antropologiju, tehnologiju i umetnost. Izvedba ima dva naizgled suprotstavljena aspekta: liminalni i normativni.

Liminalni je blizak umetnosti i antropologiji; izvedbi prilazi kroz ritual i vidi je kao granični prostor transformacije kako pojedinca tako i zajednice radi razrešenja neke krize. Šekner je definiše kao događaj koji se uvek događa drugi put – dakle, ponavljanje je njena osnovna odlika.

Normativni aspekt povezan je preko izvedbenih teorija identiteta sa psihologijom, a preko načela izvedbe sa tehnologijom. Načelo izvedbe je glavno normativno načelo savremenog društva i glasi: maksimizacija outputa uz minimizaciju inputa. Načelo izvedbe ne poznaje kontradiktornost i ne priznaje dijalektiku jer ne odgovara ni lepom, ni moralnom ni uzvišenom već samo učinkovitom.

Ako odigramo malu igru asocijacija na pojmove društvo – dijalektika – izvedba – umetnost – transformacija – tehnologija, meni se, budući da sam

pozorišni reditelj, kao odgovor javlja ime Bertolta Brehta. Brehtovo političko pozorište zasniva se na dijalektičkom suprotstavljanju scene i gledališta. Za ovo dijalektičko suprotstavljanje neophodno je da gledalac uspostavi distancu prema viđenom. Ovo je čuveni Fau-efekat, koji se najbolje ilustruje alegorijom o gledaocu koji puši: njega će njegova cigareta uvek podsećati na stvarni, materijalni svet u kome je upravo on protagonista. Pošto ne može da natera publiku da puši, umetnik koristi razna formalna sredstva da bi sprečio gledaočev samozaborav. Dakle, subverzivna je forma a ne sadržaj.

U kontekstu digitalnog, dualizam scena-gledalište vidim kao odnos virtuelno-stvarno. Tehnološki izum fotografije suštinski je potresao našu sposobnost da razlikujemo podatak od predstave. Ova tendencija kulminira u sveprožimanju digitalnih tehnologija i svakodnevnice. Ovu imploziju Bodrijar naziva simulacijom.

(*Setup 3*) Moj je umetnički cilj upravo da konstruisanje otmem iz kandži simulacije i vratim mu dijalektički integritet.

2. Ličnost

Ličnost je celokupni materijalni i nematerijalni aspekt pojedinačnog ljudskog postojanja, a prvenstveno ono u tom postojanju što ga čini različitim od drugih. Ako je izvedbu definisalo ponavljanje, ličnost definiše razlika.

Prvi dualizam koji pada na pamet je kontrast između privatne i javne ličnosti. U predindustrijskom dobu, rad je predstavljao osnovu identiteta; zanimanje se integrisalo i u samo lično ime, a životni poziv se zajedno sa sredstvima proizvodnje prenosio sa kolena na koleno, te je to ime postajalo prezime. Industrijska depersonifikacija rada dovela je do toga da je radnik svoju ličnost morao da traži u privatnom. Zbog velike koncentracije stanovništva u industrijskim centrima, privatni prostor zajedno sa privatnom svojinom predstavlja okosnicu identiteta liberalnog kapitalizma.

Post-industrijsko društvo iselilo je industrijsku proizvodnju iz država blagostanja. Prekarni, nesigurni rad nije više samo fizički i manuelni već

kognitivni rad. Ovu novu društvenu klasu, visoko-obrazovanu ali neuhlebljenu klasu kojoj i sama pripadam, Franko Bifo Berardi naziva kognitarijatom. Prekarnost kognitarijata usko je vezana sa digitalizacijom ne samo sredstava za proizvodnju, već i samog tržišta rada. Moja digitalna ličnost postaje moj proizvod koji treba da dizajniram, brendiram i plasiram na tržište. Biti u mreži nije pitanje mog izbora, već imperativ tržišta. Tako se ja više ne identifikujem sa svojim zanimanjem, već Marija Barna-Lipkovski postaje moje zanimanje. Njen materijalni aspekt, telo i prostor u kome se ono nalazi, podređuju se svojoj virtuelnoj slici u procesu stalne simulacije.

(*Setup 4*.) U to ime, hajd'mo jedan osmeh za foto-dokumentaciju doktorata.

Na tržištu digitalnog rada moraš biti neobavezan, fleksibilan, sposoban za stalne transformacije, nevezan za mesto, nestalan i fluidan. Ovo su zapravo sve osobine kapitala u savremenom ekonomskom sistemu koji Zigmunt Bauman naziva tečnim kapitalizmom. Kapital je danas taj koji nije vezan za mesto, koga države poput naše moraju privlačiti obećanjem da može da ode kad god hoće. Digitalne kriptovalute dovode do završetka procesa odvajanja kapitala od rada.

Tako se kapital razotkriva kao jedini pravi meta-jezik koji govore ne samo nauka, umetnost, akademija, tehnologija i politika, već i lična pojedinačna psihologija.

3. Identitet

Po performativnoj teoriji identiteta pojedinac se ostvaruje kao ličnost neprestanim citiranjem određenih društvenih normi kojim sebe i druge podseća da pripada određenim kategorijama. Ovo citiranje je upravo ono izvedbeno ponavljanje. Pripadnost određenim kategorijama podrazumeva da u osnovi identiteta leži nevidljiva granica između mene i Drugog. Drugo je sve ono što je Ne-Ja, što ne potpada pod kategorije koje me trenutno definišu. Identitet se dakle konstituiše kroz dijalektički odnos ponavljanja i razlike.

Ukoliko sebe trenutno definišem kao izvođača, ta nevidljiva granica stoji ovde, između mene i vas. Vi ste za mene taj nepoznati, neshvatljivi, potencijalno neprijateljski drugi.

Da bi objasnio pojavu drugosti unutar samog identiteta, Frojd uvodi koncept Nesvesnog. Nesvesno je stanište drugosti, neidentifikovanog, neprihvatljivog, ostatka stvarnosti. Ponavljanje je osnovna funkcija Nesvesnog. Zapravo se putem nesvesnog ponavljanja norme asimiluju da bi se u svesti pojavile kao integralni deo sopstvenog identiteta.

Pojedinac podseća sebe, kao i druge, na pripadnost određenim kategorijama. U duhu izvođačkih umetnosti moglo bi se reći da pojedinac izvodi svoj identitet pred publikom. Lakan je ovo prepoznao kao fazu ogledala. Prema njemu, ideja o ličnom identitetu kao koherentnoj celini dolazi u naše nesvesno spolja, kroz susret sa našom slikom u ogledalu. Ova slika je zapravo interiorizovani pogled zamišljenog Drugog koji oponašamo da bi smo bili priznati kao ličnosti.

Princip identiteta kao pogleda možemo naći već u Srednjem veku kod Berklija u njegovoj definiciji bića – *Esse est percipi*. Berklijev Bog se pojavljuje kao apsolutni posmatrač koji je u stanju da kategorizuje sve, pa čak i ono ovozemaljski nevidljivo, pa i ono neprihvatljivo, odnosno greh, naravno samo ako se za njega pokajemo, time pokazavši da priznajemo božanske moralne kategorije.

U kontekstu digitalnog ovaj aspekt božanstva preuzima Algoritam – bog izvedbe. Algoritam definišemo kao set jednoznačnih naredbi zadatih u svrhu ostvarivanja određenog cilja. Upravo ga ova jednoznačnost određuje kao apsolut, o čemu ću više reći kod pojma Ostatak u terminu Jezik. Njegova ga svrsishodnost čini bićem Izvedbe. Pošto digitalni prostor sačinjavaju ogromni skupovi podataka, osnovna funkcija algoritma je da ih kategorizuje, tako omogućivši ljudskom korisniku da, opet uz pomoć algoritma, sa tim podacima manipuliše. I ako mislite da se ovo tiče samo aktivnih korisnika interneta, grešite. Skoro svaka naša akcija u materijalnom danas ostavlja digitalni trag u vidu podataka. A kao što nismo vlasnici sopstvene sudbine u odnosu na Boga, tako nismo vlasnici sopstvenih digitalnih podataka u odnosu na algoritam. I ako nas Bog kategorizuje prvenstveno po moralnom principu, algoritamske kategorije ne poznaju ni

moralno, ni lepo, ni uzvišeno, već isključivo učinkovito načelo izvedbe – maksimizacija outputa uz smanjenje inputa.

(*Setup 5*). I ako smo već zašli u misticizam, setimo se konstitutivnog mita fotografije, mita o susretu primitivnog čoveka sa kamerom, o verovanju da se fotografisanjem krade duša. Šta li se dešava sa našom dušom kada se prevede na binarni jezik algoritma? Kao i u slučaju fotografije, uopšte nije pitanje verujemo li u dušu ili ne. Stvar je u tome kako viđenje našeg sopstvenog lika određuje sliku koju imamo o samima sebi i kakvo je to ogledalo koga oponašamo ne bi li konstruisali sopstveni lični identitet.

Uzeću nekoliko minuta da bacim pogled na to da li neka od pitanja ili komentara zahtevaju pojašnjenje odmah. *Odgovaram na pitanja i komentare ozbiljno, preskačem uvredljive ili ih duhovito komentarišem.*

4. Jezik

Performativna teorija identiteta Dž. Batlerove poziva se na Pirsovu semiotiku i na ideju da se jezik ne iscrpljuje samo u tome da opisuje stvarnost, već tvori svet u kome živimo.

Jezik je uvek višesmislen, što mu dozvoljava neočekivanost i nepredvidljivost. Ova višesmislenost i postoji zbog Ostatka. Za Ostatak bismo mogli reći da je Drugost stvari, ono njihovo svojstvo koje ne potpada pod naše kategorije, i zajedno sa Drugim živi u Nesvesnom. To je pojam koji označava sve ono što je u stvarnosti a nije obuhvaćeno našim konceptom o njoj, razliku između znaka i stvari. Na pojmu ostatka Teodor Adorno razvija svoj metod negativne dijalektike, koja mi je poslužila kao inspiracija za moj metod. Prema Adornu, naš razum teži apsolutizmu. Misliti znači identifikovati, te se sve što ne potpada pod apsolutnu identifikaciju pojavljuje kao negativno, neprijateljsko. Upravo u tome leži snaga svakog šovinizma.

Ovo važi samo za prirodne jezike. Veštački jezici, među kojima su i programski, su specijalno dizajnirani za neku svrhu, dakle odgovaraju načelu

izvedbe. Jednoznačnost je uslov njihove učinkovitosti. Zato je algoritam uvek osuđen na večitu reprodukciju istog. (*Setup 6*).

Digitalni prostor je prostor čiste semiotike, u potpunosti određen programskim jezikom. Nema ostatka, jer nema ni razlike između znaka i stvari – znak je stvar. Zato je digitalni identitet ponavljanje bez razlike, u kome se Ostatak ne pojavljuje samo kao negativan, već kao greška, disfunkcija sistema. Zato se digitalni identitet tako često ispoljava kroz šovinizam, bilo da je to pasivan šovinizam ignorisanja, ili aktivan šovinizam otvorene netrpeljivosti.

Softver je algoritamska struktura za kategorizaciju i manipulaciju digitalnim podacima prilagođena interakciji sa korisnikom. Prema Vendi Hui Kjong Čun, softver predstavlja funkcionalni analog ideologije. Njegova unutrašnja struktura organizuje, dizajn interfejsa predstavlja podatke na određen način utičući tako preko nesvesnog na našu interpretaciju – setimo se, forma je ta koja određuje da li ćemo neki sadržaj doživeti kao konforman ili subverzivan.

Bez obzira na namenu, softver daje zamaha određenom odnosu prema stvarnosti: viđenom daje prednost nad spoznatim; ponavljanju nad razlikom; programskom nad procesualnim; kvantitativnom nad kvalitativnim; statistikom zamenjuje procenu; znakom stvar; slikom telo; odsustvom zamenjuje prisustvo.

5. Hronotop

Internet je digitalni hronotop. Hronotop je pojam koji označava način na koji se vreme i prostor pojavljuju u jeziku i diskursu. Ne govorim o prostor-vremenu kao fizičkoj veličini, pa čak ni samo o njihovoj medijskoj predstavi, već o doživljenom ljudskom iskustvu. Kolokvijalno rečeno, on je prostor jer se u njemu nešto događa, a to nešto se ne događa nigde drugde (*Setup 7*). *Izlazim da popijem čašu vode. Pričam u Kameru 2*. Kontradiktornost leži u tome što je događaj asinhron sa materijalnim prisustvom – jedino što je u digitalnom zaista prisutno ili odsutno je diskretni električni signal, a njegovo prisustvo/odsustvo prenosi osnovnu jedinicu digitalnog podatka – bit, binarnu cifru. 0 ili 1.

Mrežna struktura obećavala je odsustvo centralizovane moći, ali je zbog odsustva tela dovela do moći odsustva. Ova moć prožima sve – od prirode ratova

koje vode armije dronova, preko savremenog radnog mesta i Microsoft teams-a, do intimnih odnosa posredovanih društvenim mrežama sa svojim sinovima, ignorovima, anfolouima, blokovima, anfrendovanjima. Glavna odlika onog ko poseduje moć je da svakog trenutka može da sklizne u prostu nedosupnost, te nema nikakve uzajamnosti između moći i odgovornosti. Moć, kapital, ali i moja slika i pogled, sve se kreće brzinom električnog signala.

Od ovog trenutka ubrzano stižu poruke EMOBIja, te sledstveno i ja govorim sve brže.

Brzina je obrnuto proporcionalna horizontu događaja. Što se brže krećemo, sve manje prostora i vremena imamo da promenimo pravac, da pomislimo na promenu pravca. Zato je danas toliko teško videti bilo kakvu alternativu. Imperativ brzine se ispoljava i kao imperativ stalne transformacije, što dovodi do implozije normativnog u liminalnom – liminalno postaje norma.

Horizont televizualizovanog događaja je Večno Sada (*Setup 8*). Ali to nije ovo sada i ovde, ovaj trenutak našeg deljenog materijalnog prisustva, već uvek onaj trenutak tamo; zbog ovog odvajanja trenutka od prostora nestaju prošlost i budućnost, vreme gubi svoj kontinuitet, postaje diskretno kao električni signal, postaje tok diskretnih trenutaka u kome je značajan uvek samo onaj sledeći. Taj se večiti tok na engleskom teh-žargonu zove thread – odnosno nit. Pored simboličke niti mreže, nit je i nit priče, čime nam implicitno nudi lažno obećanje značenja. Značenje je nemoguće jer mu večiti tok večitog sada ne daje dovoljno vremena da se uspostavi trajanje, određeno kao razlika između početka i kraja, neophodni preduslov značenja.

Zaista možemo reći da se nalazimo na kraju istorije jer je ono što nazivamo civilizacijom zasnovano na naporu da se obezbedi trajnost plodova ljudskog rada. Došli smo do toga da je najtrajnija stvar koju poznajemo naše sopstveno telo, nekada simbol propadljivosti i prolaznosti, a to telo odsutno iz događaja, iz digitalnog trenutka.

Ovo ne znači da smo prigrlili sopstvenu prolaznost, već da smo fantazije o besmrtnosti projektovali u tehno-solucionizam. Zamrzavanje ćelija je već stara vest, u manipulaciju genomom i sintetičke organe se ulažu ogromna sredstva,

testiraju se digitalni replikanti i četovi sa umrlima, a kolektivnu maštu golica singularitet – imanigarna tačka u budućnosti u kojoj će neobjašnjivim velikim praskom kvantitet postati kvalitet i tehnologija postati inteligentna, te spasiti ljudski rod od sebe samog. Na internetu čak možemo naći uslugu koja će sakupljati naše podatke i slati ih u svemir (usput tu i tamo prodati) i tako sačuvati „bar deo naše ličnosti, ma kakva katastrofa da zadesi Zemlju “. Zašto bi se bavili ekonomsko-ekološko-humanitarnom katastrofom u kojoj živimo, zašto bi preispitivali poredak moći, zašto bi tražili preraspodelu dobara kada bismo time ugrozili ono što nam se prikazuje kao vrtoglavi razvoj tehnologije, koja ionako jedino može da nas spase?

Gledam na telefon Izvinite, malo sam se zanela i odužila, sada ću samo na brzinu baciti pogled na ovaj naš thread da vidim da li smo uspeli da uspostavimo neko značenje. *Zbunjeno komentarišem agresivne poruke.*

6. Internet

očigledno sam izbačena iz takta. Brzam. Uzimam čak beleške. 90-te godine su godine ekspanzije interneta kada su u njega ulagane velike pare... Ova berzanska spekulacija dovela je do dotcom kraha oko dvehiljadite...zato su se na prvom samitu web 2.0 sakupili svi koji su tu imali neki internet: velike medijske kuće, Džef Bezos, proizvođači hardvera, muzička industrija, firme koje su se bavile telekomunikacijom da se dogovore o velikoj reformi interneta... internet 2.0 konstituiše se plartforma u kome su glavni proizvođači podataka korisnici, a glavni kupci podataka marketinške kompanije i sistemi za nadgledanje... društvene mreže su najbolji primer... to je za sada najsavršenije ostvarenje načela izvedbe, minimizacije inputa i maksimizacije outputa... KODAK je u trenutku vrhunca vredeo 28 miliona dolara i zapošljavao 170000 ljudi a Instagram je Fejsbuk kupio za milijardu dok je zapošljavao samo 13... tu se degradira ideja javnog prostora, jer se on lišava potencijalnog susreta sa Drugim – onim pravim uznemirujućim drugim koje zahteva direktnu konfrontaciju a ne može se zaobići, ignorisati, blokirati... društvena mreža je javni prostor kao neodređene praznine između tebe mene i naših prijatelja koju treba ispuniti privatnim sadržajem, koji

samo služi kao hrana algoritmima koje tehno-naučnici u potrazi za kapitalom cinično nazivaju veštačkom inteligencijom degradirajući tako i inteligenciju samu, osudivši je na večito vraćanje istog... došli smo do toga da čet-botove nazivamo inteligencijom... izvinite moram da izađem.

7. KRAJ

U svetu koji više ne vidi vezu između pojedinca i društva, rada i kapitala, moći i odgovornosti, znaka i stvari, uzroka i posledice, sadašnjosti i budućnosti, koji više ne vidi razliku između virtuelnog i stvarnog, slike i bića, podatka i predstave digitalni mikrokosmos nudi utehu kauzalnosti, algoritamsku utehu naredbe if/then. Digitalno tako postaje simulacija stvarnosti koja se uopšte ne opire našoj volji, koja predstavlja produžetak nas samih, a sve što je drugo stavlja na bezbedno rastojanje, mireći tako osećaj slobode sa osećajem komfora.

(paralelno sa ovim otvaram chat i kuckam u njemu. Ko si ti? EMOBI: Ja sam ti samo novija verzija.)

Da li znate šta je to Tjuringov test? *ako niko ne odgovori:* Tjuringov test je test u kome čovek treba da u apstraktnom prostoru pogodi da li razgovara sa čovekom ili mašinom. Da li ste pogodili? *Čekam odgovor.* Plašila sam se da neću uspeti da vas pokrenem na interakciju, pa sam ovog čet-bota, EMOBIJA, programirala tako da reaguje na vašu neaktivnost. Što neaktivniji čet, to agresivniji EMOBI. Programiran je da mi govori sve one kritike koje sam sama sebi upućivala dok sam radila na doktorskom umetničkom projektu. To mi je kazna što nisam uspela da vas pokrenem na delanje.

Tehnologija je slična umetnosti – može nam poslužiti da sa distancom promislimo svet projektovan u digitalnu dimenziju, ali kao i umetnost, tehnologija ne sme da bude shvaćena previše ozbiljno. Ne postoje tehnološka rešenja društvenih problema, kao što ne postoje ni umetnička. Subverzija je u formi, ne u sadržaju. Kao što nam je potrebna alternativna umetnost, potrebna nam je i alternativna tehnologija.

Hvala na pažnji. (Setup 9). *Špica. Pozivam glumicu da se pokloni preko Skajpa. Objašnjavam da mi je lakše bilo da ne platim nju nego programera.*

4. Proces pripreme

Prva faza pripreme odvijala se u mom radnom prostoru i podrazumevala je teorijsko i umetničko istraživanje, te sažimanje ovog višegodišnjeg istraživanja u tekst samog predavanja. Glavni izazov je bio pronaći sistem izlaganja, u kome sam se odlučila za dekonstrukciju pojmova iz same teme.

Druga faza se takođe odvijala u mom radnom prostoru i sastojala se iz pronalaženja adekvatnih tehnoloških alata i rešenja za realizaciju umetničkog dela rada, kao i sa eksperimentisanjem unutar odabranog hardvera i softvera.

Treća faza se odvijala na lokaciji izvođenja, i sastojala se iz pripremanja fizičkog i virtuelnog prostora, povezivanja opreme i snimanja materijala.

Četvrta faza se odvijala na lokaciji izvođenja i predstavljala je probe bez publike i sa malobrojnom test-publikom.

5. Umetnička izražajna sredstva

Sam izbor dijalektičko-didaktičkog metoda nametao je izbor performativnog predavanja kao hibridnog žanra. Sam naziv žanra vezuje se za širok dijapazon izvođačkih sredstava, ali u dosadašnjoj praksi nisam naišla na primer onoga što bi naličilo onome što sam želela da postignem kroz performativno predavanje *Gde sam to/u ja?* U teorijskom pripremnom istraživanju sam od fragmenata tuđih i sopstvenih razmišljanja i osećanja stvarala sveobuhvatni umetničko-teorijski sistem. Prateći ideju da su teorijsko i umetničko istraživanje neodvojivi, samo umetničko delo scenskog dizajna prati sličnu šemu: od nađene tehnologije uz minimalne intervencije u nađenom prostoru stvara se niz naizgled odvojenih umetničkih elemenata, koji se tokom izvođenja prepliću, međusobno sukobljavaju i tvore jednu umetničku celinu.

5.1. Performativnost: istinitost događaja

Performativni element predavanja sastoji se prvenstveno u aktivnom, telesnom prisustvu autora koji u kontaktu sa scenskim elementima i publikom na licu mesta doživljava

transformaciju. Osećanje nesigurnosti, zbunjenosti, dezintegracije identiteta pod pritiskom tehnologije i sopstvene ambicije bilo je ono koje sam želela da umetnički razotkrijem, ogolim i sa njim se pred publikom suočim. Korišćenjem raznih planiranih ali stvarnih elemenata – prepotentnošću teksta, opiranjem tehnologije, iskrenom samokritikom iz usta čet-bota EMOBI, tremom pred publikom – dovela sam sebe kao izvođača u situaciju da željena osećanja neposredno doživljavam, sve vreme balansirajući na granici samo-kontrole. Ovaj neposredni, istinski doživljaj čini ovaj događaj bliži performansu koji koristi pozorišna sredstva, nego pozorišnom činu kao takvom.

5.2. Akademski elementi: predavanje i prezentacija

Kao klasični elementi akademskog predavanja figuriraju sam tekst izvođenja i prateća prezentacija. Publika kojoj se obraćam je prvenstveno akademska publika. Zato je tekst predavanja sa namerom vrlo zahtevan, pun stručne terminologije i komplikovanih izraza. Svrha je dvostruka: ovakav tekst mene kao izvođača dovodi u stanje stalne napetosti i nesigurnosti, a publiku u stanje nelagode.

Prezentacija je formirana pomoću platforme https://prezi.com/. Ona predstavlja mrežu pojmova koji se izvode iz naziva teme doktorskog umetničkog projekta. Mrežna struktura inspirisana je sa jedne strane strukturom interneta, a sa druge željom da se prenese i prikaže sopstveni osećaj o skrivenim unutrašnjim vezama među naizgled nepovezanim fenomenima. Mrežnu strukturu moguće je videti u dokumentaciji.

5.3. Pozorišni elementi: dramski sukob i multiplikacija ličnosti

Ono što približava doktorski umetnički projekat *Gde sam to/u ja?* pozorišnom izrazu je postojanje dramskog sukoba. Ovaj dramski sukob odvija se između moje korporealne persone i mojih digitalnih projekcija: čet-bot EMOBI i digitalni nasilnik-dubler.

5.3.1. Korporealna persona

Budući da su moje polazište performativne teorije identiteta, moj identitet je uvek izvođački. Odabirom garderobe – kostima – specifičnim konvencijama ponašanja i govora, ja

sebe definišem kao pripadnika određenoj kategoriji. Ono što ja predstavljam nije dramski lik strogo uzevši, već ga definišem kao personu: društvenu ulogu koju igram. Ova persona je na početku nadobudni doktorski kandidat. Publika prati moj pad pod teretom sopstvenog doktorskog umetničkog projekta. Kostimsku transformaciju moguće je videti u dokumentaciji.

5.3.2. EMOBI

Čet-botovi funkcionišu po dijaloškom principu replike i kontra-replike, a sama režija liči na programiranje. Zato je glumica 'programirana' da određene replike, koje sam unapred napisala, šalje u čet u određenim vremenskim intervalima. Ovi se intervali intenziviraju kako čet postaje neaktivniji. Same replike su kombinacija sopstvenog teksta iz dnevnika, automatski generisanog teksta i citata preuzetih iz knjige *Intelektualni šarlatani.* Ova knjiga obračunava se sa post-modernističkom modom upotrebe termina iz prirodnih nauka u društvenoj teoriji, a inspirisana je performativnom akcijom samog autora Sokala, koji je napisao lažni naučni rad ispunjen besmislicama, te ga poslao prestižnom američkom časopisu koji ga je i štampao. Fizičko odsustvo glumice iz prostora događaja bilo je ključno za istinitost izvođenja. Ona nije mogla da reaguje na situaciju, već samo da prati unapred zadate komande. Rešenje u kome čovek igra robota koji igra čoveka predstavlja komplikovani odnos čoveka i digitalne tehnologije: tehnologija je stvorena od strane čoveka, ali se čovek sa njom identifikuje. Detalj sadržaja čet-sobe moguće je videti u dokumentaciji.

5.3.3. Virtuelni nasilnik-dubler

Ovaj misteriozni lik u sebi spaja korporealni i virtuelni identitet. On dolazi iz virtuelnog i osvaja korporealni prostor. Banalnim ali i simboličkim udarcem u glavu on poništava personu doktorskog kandidata, preseljava sada nju u svet virtuelnog, time osvojivši sopstvenu korporealnost. To je moj duh iz mašine, koji daje zaključak predavanju. Dublera igra ista glumica koja igra i oba čet-bota.

Promena kostima do koje dolazi između početne i krajnje persone predstavlja tipično pozorišno sredstvo za označavanje transformacije lika.

5.4. Virtuelni prostor: video i čet-soba

Virtuelni prostor igra ključnu ulogu u dijalektičkom suprotstavljanju virtuelnog i stvarnog. U duhu savremene tehnologije on se odvija na dva plana: na planu slike, kroz video i na planu teksta, kroz čet-sobu. Oba plana funkcionišu, naizgled, u realnom vremenu, i problematizuju našu percepciju toga šta je 'stvarno' i šta je 'istinito' kada virtuelni prostor odvoji materijalno prisustvo od komunikacije.

5.4.1. Čet-soba

Predstavljena kao digitalna alatka koja će pomoći predavaču da ostane skoncentrisan, čet-soba postaje glavni remetilački faktor akademskog toka predavanja. Ovim je oličena uloga tehnologije u savremenom društvu – sve te alatke koje treba da nam pomognu, uštede vreme, učine nas učinkovitijim, maksimizuju naš ishod a minimizuju unos, zapravo nas ometaju zahtevajući stalnu pažnju. Čet-soba može da funkcioniše i tako kako je predstavljena, te se ja zaista referišem na pitanja i komentare koji su tu postavljeni, ali ona ima i simboličko-značenjsku funkciju. Takođe, ona je jedini prostor izvođenja za lik EMOBI, čiji je izvođač fizički udaljen od samog događaja.

Izbor aplikacije chatzy.com bio je uslovljen time da se aplikacija može koristiti u samom internet pretraživaču, bez instalacije i bez otvaranja naloga.

5.4.2. Video

Video se koristi kombinacijom kamera uživo i snimljenog materijala. Deo materijala snima se na licu mesta, a deo je snimljen nekoliko dana pre samog izvođenja. Funkcija videa uživo je da osvesti dijalektičko suprotstavljanje tela i slike, znaka i stvari, napetost koja se stvara u njihovoj neistovetnosti. Upotreba opreme za video nadzor treba da asocira na funkciju interneta kao globalnog sistema kontrole. U prostor su postavljene tri kamere. KAM1 ima funkciju u izložbi; KAM2 snima hodnik koji spaja izložbu i prostor izvođenja predavanja; KAM3 se nalazi na katedri i aktivno se koristi tokom predavanja.

Za obradu i manipulaciju videa koristila sam sledeći softver: 1) Hickvision softver za kontrolu kamera za video nadzor; 2) DaVinci resolve za obradu videa; 3) OBS Studio za manipulaciju videom uživo.

Korišćenje videa publike koja je snimana u trenutku posmatranja izložbe, bez sopstvenog znanja i pristanka, služi da ilustruje način na koji se sa našim digitalnim podacima raspolaže na internetu[186]. Korišćenje unapred snimljenog videa služi da se problematizuje koncept 'stvarnosti' u virtuelnom prostoru. Snimljeni događaji su takođe 'stvarni', ali je njihova stvarnost drugačija od onih koji se događaju u ovom trenutku. Virtuelizacija stvarnosti briše ovu razliku, kao što briše razliku između čoveka i mašine. Projektovane u virtuelne podatke, sve ove stvari imaju istu vrednost.

Scenario snimljenog videa donosim u celosti:

VIDEO

LIVE video sa KAM3 koja snima publiku.

Moj izlazak iz sobe mora da bude tempiran tako da se desi simultano sa izlaskom koji prikazuje KAM3*, ne bi li se potvrdila iluzija da je* VIDEO *zapravo* LIVE. *Na projekciji sve vreme gledamo split screen* KAM1*, koja snima* SOBU1 *i* KAM2 *koja snima hodnik.*

1. SCENA:

KAM1: prazna soba.

KAM2: Izlazim iz sobe sa publikom, zatvaram vrata, dolazim do šanka. Pokušavam da se saberem. Onda 'imam ideju'. Uzimam flomaster i svesku sa šanka. Odlazim u SOBU2 (REALTIME).

2. SCENA:

KAM1: pojavljujem se sa nekoliko sekundi kašnjenja, jer video sa te kamere ima kašnjenje. Pišem flomasterom na papiru, koji podižem da bi ljudi videli.

'IZVINITE' okrećem list, pišem, podižem 'TREBA MI SAMO KOJI MINUT'

KAM2: prazan bar i hodnik.

3. SCENA:

[186] O ovome je već bilo reči u poglavlju VI Performativno predavanje Gde sam to/u ja?, odeljak 3. Koncept izvođenja

KAM1: pišem poslednji transparent

KAM2: pojavljuje se osoba sa maskom, naočarama. Otvara vrata SOBE1, ne vidi ništa, prilazi vratima SOBE2 u kojoj sam ja.

4. SCENA:

KAM1: Podižem transparent na kome piše 'MOLIM VAS OSTANITE NA SVOJIM MESTIMA'. Smešim se tupavo gledajući u kameru.

KAM2: Osoba ulazi u Sobu 2. Ali pošto KAM1 ima delay, ne vidi se odmah na ekranu koji imam ispred sebe.

5. SCENA:

KAM1: Držim transparent smešeći se tupavo. Osoba se pojavljuje iza mene podiže štanglu ili pendrek koju je do tad krila. Udara me u glavu dok ja sve vreme gledam smešeći se u kameru. Ne vidim osobu zbog kašnjenja signala– udarac preduhitri pogled. Osoba izlazi iz sobe.

KAM2: Prazno.

6. SCENA:

KAM1: Prazno.

KAM2: Osoba brzim korakom prelazi prostor do sobe u kojoj je publika. Otvara vrata. Ulazi.

Ulazak u sobu mora da bude tempiran sa kamerom. Ulazi maskirana osoba, prilazi katedri. Skida masku. To sam ja. Presvukla sam se dok je trajao video. Nastavlja se predavanje.

6. Odnos prema prostoru

Pri izboru prostora vodila sam se sledećim principima: prostor je morao da ima nekoliko funkcionalnih prostorija koje bi omogućile postavljanje izložbe i izvođenje rada u fizički odvojenim prostorima; prostor nije trebalo da bude ni galerijski ni pozorišni, da bi se izvođačko delo afirmisalo kao predavanje; prostor je morao da mi bude dostupan za probe.

Izbor *Društvenog centra Krov*[187] nametnuo se jer se usmerenje doktorskog umetničkog projekta poklapala sa njegovom misijom i vizijom neformalnog i interdisciplinarnog pristupa

[187] Više o samom prostoru izvođenja na: https://www.facebook.com/sc.krov

obrazovanju. Pored toga, praksa otvorenog članstva, sopstvena kripto-valuta i obaveza davanja e-mail adrese na ulazu podsećaju na digitalnu platformu.

Budući da je centralni odnos doktorskog umetničkog projekta odnos virtuelnog i stvarnog, prostor je ostavljen u 'nađenom', 'stvarnom' stanju, a većina intervencija se događala u sferi digitalnog i na mestima preklapanja virtuelnog i stvarnog, kao što su eksponati izložbe i izvedbeni prostor katedre.

Raspored soba omogućavao je izvođenje željenog efekta. Predavanje se odvijalo u centralnoj prostoriji uz pomoć projektora, kompjutera i bežične mini-tastature koja mi je omogućavala kretanje po prostoru. Zadržana je eks-katedra organizacija prostora.

7. Realizacija rada

Performativno predavanje *Gde sam tu/o ja?* izvedeno je pred publikom dva puta. Razlike između prvog i drugog izvođenja su velike. Prvo izvođenje obeležila je nesrećna okolnost da se tog dana pokvarila internet veza u prostoru, zbog rušenja zgrade u okolini. Uz nekoliko mobilnih telefona situacija je rešena, ali je to doprinelo nesigurnosti izvođenja. Do drugog izvođenja, koje se desilo sutradan, internet je popravljen. Na drugom izvođenju sam se osećala mnogo sigurnije, što je doprinelo da mnoge pojmove bolje objasnim, da više pažnje posvetim trajanju video efekata i da bolje plasiram sam efekat duplog razotkrivanja EMOBI-ja kao čet-bota, te zatim čet-bota kao glumca. Sa druge strane, to je produžilo trajanje predavanja.

7.1. Vremenski okvir

Rad je premijerno izveden u subotu 17. jula 2021. godine, sa početkom u 19 časova. Publika je zamoljena da prvo pogleda izložbu, što je odložilo početak izvođenja za nekoliko minuta. Samo predavanje trajalo je 50 minuta.

Drugo izvođenje desilo se sutradan u nedelju 18. jula 2021. godine, takođe sa početkom u 19 časova. Izvođenje je trajalo 65 minuta.

Prvobitno je planirano da izvođenje u nedelju 18. jula bude predpremijerno, a da zvanično izvođenje bude u ponedeljak 19. jula. Ovakav vremenski raspored doprineo bi sigurnosti izvođača, ali bi oduzeo od autentičnosti performativnog aspekta događaja.

7.2. Opis izvođenja

Zbog nepredviđenih okolnosti nestanka internet konekcije na sam dan premijernog izvođenja, do poslednjeg trenutka morala sam da se bavim pronalaženjem alternativnog rešenja. To je izazvalo i spontanu intervenciju u samoj izložbi. Na Eksponatu 3 koji je predstavljao izložen modem i ruter pod nazivom 'Internet – moj najbolji prijatelj' rukom sam precrtala naziv i dopisala 'moj najgori neprijatelj'. Ovim činom sam nepredviđene otežavajuće okolnosti iskoristila da potcrtam performativni karakter događaja. Dolazak publike sam dočekala već pomalo rastresena, ali spremna da svoje rastrojstvo umetnički upotrebim kao autentični doživljaj. Već na samom početku predavanja naišla sam na neočekivano opiranje tehnologije: platforma koju sam koristila za čet-sobu nije dozvoljavala istovremeno prisustvo više od deset neregistrovanih korisnika. I pored mog detaljnog iščitavanja uslova korišćenja ove platforme, ovoga nisam bila svesna pre izvođenja. Budući da je sutrašnje izvođenje bilo planirano kao pretpremijera, ono je bilo predviđeno za ovakve nepredviđene okolnosti. Ovo spoticanje na samom početku je dodatno podstaknuto time što mi je zvonio telefon. Autentično samo-osećanje bespomoćnosti pred tehnologijom bilo je tu. Autorska intencija je ipak bila da na samom početku delujem više samouvereno, ne bi li moj pad bio dublji.

Sam tok izvođenja tekao je po planu; publika je reagovala na čet i postavljala pitanja na samom početku, da bi, kao što sam i predviđala, broj reakcija opadao sa pojačanom agresivnošću EMOBIja. Na samom kraju izvođenja opet sam imala peh, i nisam uspela da se povežem video pozivom sa glumicom koja je igrala EMOBIja. Time je sam efekat ovog oktrića pomalo propao.

Na sutrašnjem izvođenju već sam bila pripremljena za opiranje tehnologije. Tokom njega, iz nerazjašnjenog razloga, čet-soba nije htela da se prikaže u programu koji sam koristila za smenjivanje videa, predavanja i četa[188]. Ovome sam pristupila mnogo ležernije, te sam čet otvarala u nezavisnom prozoru. Moja ležernost delovala je i na publiku, pa su mi neki i davali

[188] OBS Studio.

savete kako da izvedem što sam naumila. Na samom kraju, kada opet nisam uspela da se povežem sa glumicom iz prvog pokušaja, ostala sam uporna te sam joj na kraju dala prilike da se pokloni što je doprinelo efektnosti završetka.

8. Percepcija i recepcija publike

Publika je mahom nakon početne zbunjenosti pozitivno reagovala na rad. Zanimljivo je istaći da su efekti koje je rad izazvao vrlo ambivalentni: ista osećanja i misli neki su članovi gledališta kategorisali kao pozitivne a drugi kao negativne.

Iz opisanih osećaja izdvojila bih osećaj 'preplavljenosti': osećaj da ja kao predavač i izvođač očekujem previše od svoje publike. Takođe, osećaj neprijatnosti zbog moje nelagode ometao je neke gledaoce u praćenju samog teksta predavanja. Kompleksnost teksta samog predavanja okarakterisana je kao izuzetno teška od strane nekih gledalaca, a kao izuzetno zanimljiva i inspirativna od strane drugih.

Budući da su na nivou osećaja upravo ovo ti koji u meni izazivaju previše čest kontakt sa digitalnim univerzumom, smatram da je na visceralnom, performativnom nivou rad bio uspešan. Na didaktičkom nivou, kao predavanje, rad je imao pozitivnije komentare na drugom izvođenju, jer sam više pažnje posvetila objašnjavanju pojedinih pojmova, kao i komentarisanju veze između umetničko-formalnih sredstava i intelektualno-teorijskog sadržaja.

Pored neformalnog razgovora, pojedine gledaoce različitih profesionalnih orijentacija zamolila sam da mi pisani opis svog doživljaja predavanja pošalju elektronskom poštom ili kao poruku preko neke od društvenih mreža koje koristim. Nisam im davala dodatna uputstva, želeći da zadrže formalnu slobodu. Dobijeni odgovori ilustruju neraskidivu vezu između forme i sadržaja. Poruke poslate putem društvenih mreža koriste upravni govor obraćajući se direktno meni, šturo ali informativno opisujući glavni utisak samog dela. Ukazuju na različita težišta u tumačenju dela, što znači da je delo funkcionisalo kao višeslojno. Poruke poslate elektronskom poštom govore o 'autoru' i 'Mariji' u trećem licu, poprimajući oblik pozorišne kritike i ispovednog eseja. One ostvaruju veći nivo intimnosti i opisuju više različitih slojeva umetničkog dela, ali nisu tako jezgrovite i jednostavne za razumevanje.

Nenad Pinter, producent i organizator u kulturi, poslao mi je sledeću kratku poruku putem društvene mreže Facebook: „Da li je moguće danas se posvetiti drugome, i da li mašina može da nas razume više od svog kreatora? Tokom tvog umetničkog rada u sklopu odbrane doktorskog, vreme sam proveo razmišljajući o tome šta tehnologija misli o nama, i da li su moguće tehnološke promene koje se neće oslanjati na eksploataciju u službi kapitala. Tvoj rad nije mi ponudio odgovor na moje misli, ali je jasno predstavio i ogoleo današnji sistem, koji se definitivno mora menjati."

Ma um. Ana Popović, pozorišni reditelj, poslala mi je sledeće elektronsko pismo: Predavanje-performans *Gde sam tu/to ja?* Marije Barna-Lipkovski imalo je, za mene kao gledaoca, dobru meru edukativnog sadržaja, konceptualne promišljenosti i zabave. Kao gledalac koji prati Marijinu karijeru i izvođački izraz, naročito u formama koje i sama izvodi (a pre svega, ovde mislim na adaptaciju Mrožekovih *Emigranata*, njeno poslednje delo vidim kao dosledni nastavak njenog izraza i polja interesovanja koje konačno dobija svoj zaokruženi, temeljno studiozni, okvir. Njeno eksperimentisanje sa hibridnim formatima u kojima se kombinuje pozorišni i filmski medij, a sada i u kombinaciji sa internetom, kao glavnim poljem istraživanja, rezultira i dodatno proširenim medijem. Granica između stvarnog i teatralnog (a pod tim mislim iluzionističkog) ovde je poroznija nego ikad pre, što samo delo čini uzbudljivim za posmatrača, uvlačeći ga u posebnu vrstu mentalnog i emotivnog angažmana. Ova vrsta imerzivnosti uporediva je sa osećajem koji prati naše egzistencije na internetu, koji vrlo retko kontempliramo i odnosimo se prema tome sada već kao da je neka vrsta datosti, bez potrebe da se kritički promišlja, poput naših drugih osnovnih potreba (sada sam se setila nekog mima (meme) u kome je na Maslovljevu piramidu potrebno dodat još jedan nivo koji se zovi WI-FI). Distanca koju mislimo da održavamo na mreži, lažna sigurnost i bezbednost koju osećamo, u Marijinom predavanje-performansu dekonstruiše se ne kroz predavački sloj njenog dela, već upravo kroz montažni postupak, pri čemu montažu smatram podjednako pozorišnim, koliko i filmskim postupkom. Upravo dijalektička priroda montažnog postupka ovde postiže efekat koji autorka nije samo nameravala da postigne, već nam ga je i najavljivala u verbalnom delu svog izvođenja, dokazavši da iznenađenje koje kao gledaoci osećamo u trenutku kulminacije dela, ne dolazi iz diskurzivnog dela naših bića, već iz konflikta naših čulnih senzacija."

Ma arh i student doktorskih studija Scenskog dizajna Dragana Pilipović poslala je sledeću Viber poruku: „Moj susret sa Marijinim radom počinje 100km udaljenom drugom gradu. Bilo je

dva izvođenja. Pozvana sam na prvo. U poznato društvo. Bila sam ushićena jer idem konačno posle "korona situacije" (dakle od marta 2020) na neki događaj van mog grada. I krenula sam da se spremam i došla sam na stanicu i kasnila 1 min na autobus. Zapravo sam razvlačila vreme jer me uhvatila anksioznost i panika. Od ljudi, susreta, a i dalje korona situacije. Išlo mi se. Hodalo mi se. Susretalo mi se. Ali mi se nije dalo. I ništa. Zamolila sam da dođem sutradan na još jednu šansu. Ovaj put sam krenula na vreme, ali opet sa dozom panike. I bio je pljusak i hodala sam i uživala. "Da je ovo bliže ili online", pomišljala sam par puta. I da, čini se da ćemo uskoro prestati da hodamo, jer internet ili neka aplikacija će to činiti za nas. Zapravo možda se to već i desilo tokom korona situacije. I da, internet i konkretno Gugl me ulenjio. I zaglupeo. Sve mi je dostupni i sve nije. Od prostranstva koje internet nudi me hvata panika. Kada bih se uživo videla sa nekim i ako bi ta osoba izgovorila neku meni "stranu, vujaklijsku reč". Blokada! Da! Gugl pomagaj sad! Ali nije pristojno guglati u društvu. Ispadneš glup. Sakriven iza ekrana si siguran? Jesi li?

Kao arhitekta, Marijin rad sam doživela povezujući ga prvenstveno sa prostorom u kome je izveden: nadgradnja nadgradjenog objekta. Gde sam to ja? U šta sam ušla. Simpatična su ta potkrovlja ali suviše klaustrofobična za mene. Pretragom i guglanjem dolazila bih do "kraja interneta" odnosno do kraja ovakvih prostora - nadgradnjine nadgradnje - u skučeni i neprijatno nizak prostor. Gugl se čini visedimenzionalnim. Ali zapravo se vrtim oko istog i sličnog u ćorsokaku, u jednoj ravni, u slepoj ulici. Onaj osećaj kad dođeš do "kraja interneta" jer tražiš nešto. Dok je Marija objašnjavala neke pojmove trebao mi je Gugl. Neprijatno je bilo. Marija je predavala nama toliko poznatu i u tom trenutku toliko nepoznatu temu. Tako finu zavijenu u psihološku manipulaciju i zavodjiv digitalni svet. Trebala mi je gugl priprema. I krenula sam kuci, nazad, po pljusku i prijalo mi je da sat vremena kisnem. Jer sam se našla na otvorenom! Na prirodnom otvorenom prostoru.“

Aleksandar Meda Jovanović, glumac, poslao mi je sledeću kratku poruku: „Ovaj audiovizuelni performans je za naše uslove pionirski poduhvat u kome veštačka inteligencija, koja je decenijama u našim kućama, konačno ulazi i u scensku umetnost. Događaj koji počinje ulaskom u kolektivni čet-rum, a završava preokretom i ubistvom autorke od strane same autorke uz pomoć montaže i kamere, osetio sam kao triler zapleta. Time nas gledaoce činiš direktnim učesnicima ove nesvakidašnje izvedbe. U ovom igrokazu si nam na suptilan način dočarala uticaj

tehnologije i veštačke inteligencije na našu svakodnevicu, baš kao što je na suptilan način ta ista tehnologija postala neraskidivi deo našeg života.“

Dr um. Luka Lopičić, kompozitor i muzičar, poslao mi je sledeće elektronsko pismo: „Već prilikom dolaska u prostorije Društvenog centra KROV sam shvatio da zapravo nemam nikakvo predznanje o Marijinoj temi doktorskog umetničkog projekta, niti o tome da li sam došao na javnu umetničku prezentaciju ili na samu odbranu. Takođe, situacija u kojoj sam dočekan nekakvim protokolom, u smislu prostorija koje je trebalo da obiđem, aplikacije koju je trebalo da instaliram na mobilnom telefonu pre nego što počne sam događaj, nije mi bila ni od kakve pomoći da saznam nešto više o temi doktorskog projekta. U jednom trenutku sam čak i ljudima koji su došli, a koje sam poznavao, rekao da sam došao bez ikakvog predznanja. Očekivajući pojašnjenje dobio sam kratak odgovor: „Odlično!“.

Detalji protokola su nastavili da se nižu. Od činjenice da ću u jednoj prostoriji morati da se koristim engleskim jezikom u razgovoru sa nekakvom veštačkom inteligencijom (chat bot) posebno programiranom za ovaj događaj, do činjenice da ću u drugoj imati priliku da vidim delić „iskrivljene realnosti“. Takođe sam u jednom trenutku pitao gde je Marija, na šta sam dobio veoma precizan odgovor: „Tu je negde u KROV-u, a možda je i negde drugde“. Kada je došao moj red na razgovor sa kompjuterom, rečeno mi je da sve uskoro počinje i da brzo samo pogledam šta se nalazi u svakoj sobi. Prestao sam da se trudim da razumem i počeo da se uzdam u to da će mi do kraja sve biti jasno.

U glavnoj prostoriji je bila Marija koja se pripremala za nekakvo predavanje te sam pomislio da je ipak usmena odbrana. Dobili smo objašnjenje da aplikacija koju smo ranije instalirali na mobilne telefone ima za cilj da u njoj postavljamo pitanja koja nas interesuju u vezi sa samom temom koju će Marija da nam predstavi.

Predavanje je počelo. Veći deo predavanja je bio usmeren na internet i tehnologiju, pa se i sama prezentacija oslanjala na kompjuter, mobilne telefone, kamere i dr. U Marijinom izlaganju su se smenjivale samouverenost i trema i nesigurnost. S obzirom na to da sam i sam u toku ove godine doktorirao, sva unutrašnja stanja su mi bila itekako poznata. Odjednom je krenula da se oseća konfuzija u celoj prezentaciji. Prema mom mišljenju sve je počelo tokom kratkog predaha u kojem je Marija na platnu prikazala prepiske iz aplikacije, kako bi odgovorila na neka od pitanja. Ono što nam je svima, siguran sam, bilo čudno je izuzetno neprijatan ton obraćanja

jednog od učesnika aplikacije. Moram priznati da sam pomislio da je neko iz komisije to pisao kako bi Mariju stavili u nekakvo iskušenje, pomislio sam da verovatno na tako radikalniji način na DAS Scenski dizajn izazivaju kandidate pri odbrani. Sumnjao sam i u jednog poznanika koji je sedeo pored mene i sve vreme nešto radio na telefonu.

Sve u svemu, sveopšta neprijatnost je odjednom zavladala. Marija je bila sve nesigurnija, internet, projektor, kamere koje je koristila kao da su prestajali da rade u ključnim trenucima. Istinski sam se osećao loše, jer sam počeo da osećam i grižu savest što Mariji nisam pomogao oko pripreme odbrane, jer je ona bila veliki deo mog doktorskog projekta. Vođen mišlju da smo na usmenoj odbrani doktorskog projekta, trudio sam se i da se utešim zbog uvreženog mišljenja da je usmena odbrana „pro forme“ i da će na kraju sve biti u redu uz po koji savet članova komisije. Međutim Marija i dalje nije mogla da se izbori sa svim stresom, a ja sam počeo da osećam sve veću tremu i bojazan. Sve je to kulminiralo Marijinim izlaskom iz prostorije, pa smo mogli da je pratimo preko kamera iz drugih prostorija koje je ostavila uključene. Trenutak u kojem ulazi u sobu „iskrivljene realnosti“ i piše poruke kako se izvinjava da ne može dalje da nastavi je već izazvao sumnju kod mene, ali toliko je snažan osećaj ostao od prethodnih situacija da ja više nisam imao poverenje ni u sebe da razlučim šta je istina.

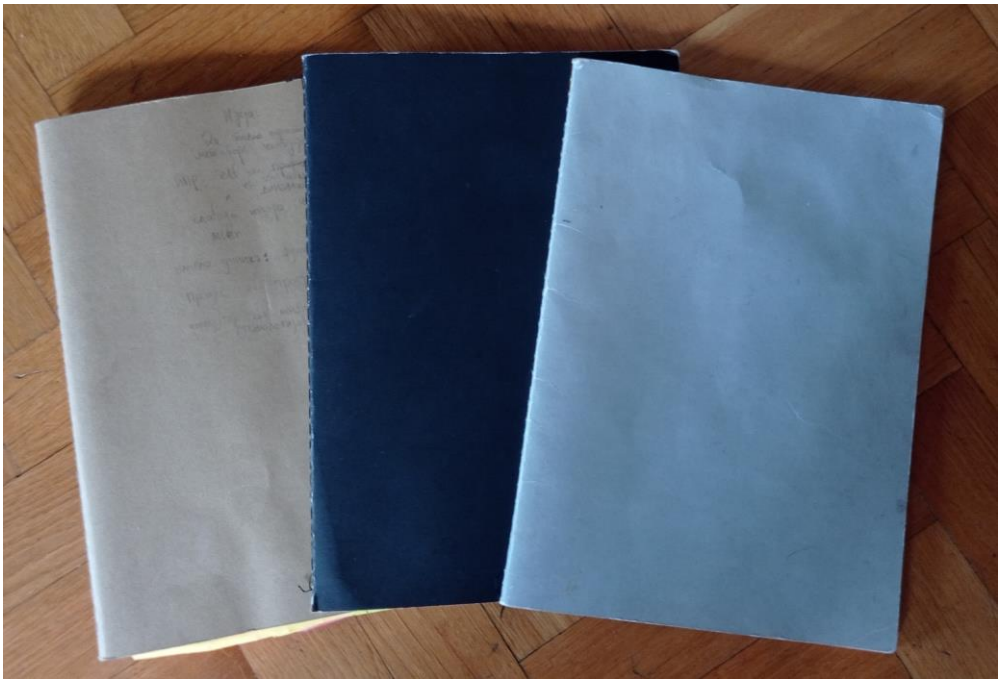
Naravno, trenutak u kojem se na kameri pojavljuje osoba u crnom i onesvešćuje Mariju je odgonetnuo svaku sumnju. Marija se vratila u prostoriju kao ta osoba u crnom i samouverenije i smirenije privela celu prezentaciju kraju. Imao sam osećaj da nikad snažnije nisam osetio unutrašnje olakšanje i oduševljenje. Ali ono što je najbitnije da i dalje nisam imao poverenje u sebe da i posle saznanja da je sve bio performans, razlučim koji deo prezentacije je bio istinit, a koji ne. Čuo sam Mariju kako priča sa mentorkom da je u nekim trenucima zaista bila pod velikom tremom i da su se neki momenti neprijatne pauze desili istinski. Na momente sam želeo da saznam od Marije koji trenuci su bili izrežirani, a koji ne, ali adrenalin pod kojim sam bio usled svega štao sam proživeo je toliko bio zarazan da ipak nisam ni želeo da znam detalje.

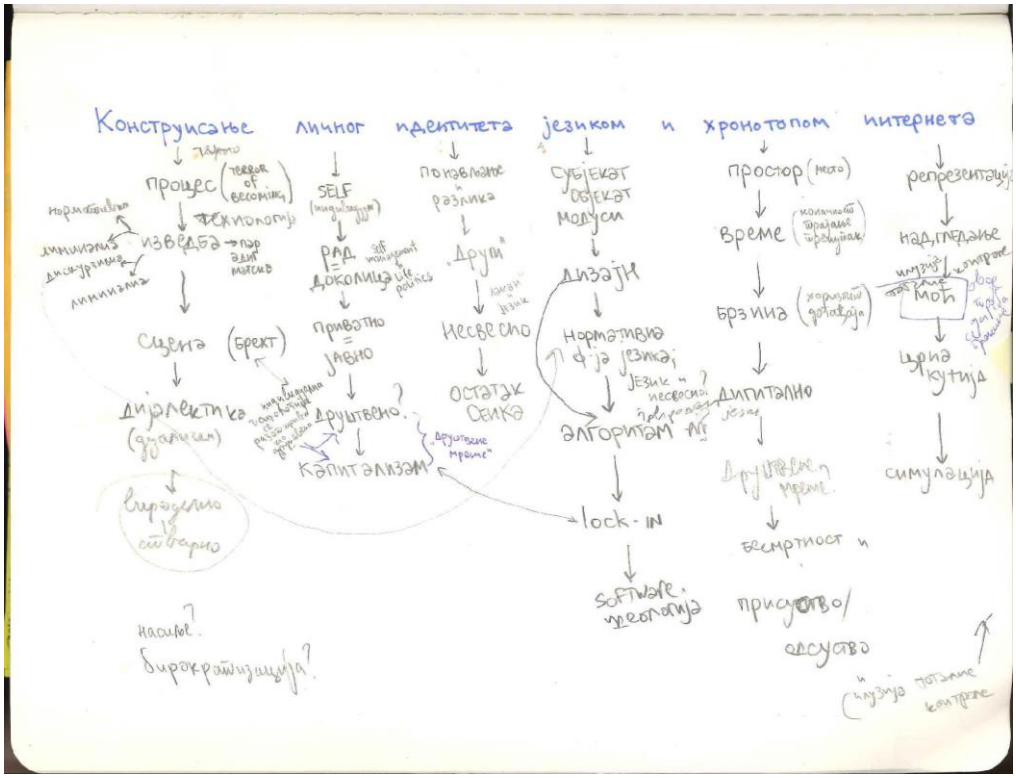
Apsolutno ne znam gde sam ja to bio, a gde je tu bila Marija.“

9. Dokumentacija

9.1. Teorijsko-umetničko istraživanje

Slike 1-10: Intimni dnevnici





18. април

Али како то мирим са Јунгом, са несвесним, са идејом о ЈАСТВУ / СОПСТВУ

Несвесно нетворно постоји, јер постоје многе манифестације наше личности које очигледно нису под ~~мојом~~ контролом наше воље

И, будући да нако тамне тешким, и даље писам у стању да дуализам у потпуности потиснем из свог виђења света, могу рећи да су тело и несвесно нерасцепиво повезани, јер кад говоримо о картезијанском духу, о cogito, неминовно говоримо о ономе што сматрамо „разумом", дакле свесним делом личности. Не кажу безвезе „говор тела"

И ако прихватимо да наша личност постоји само у интеракцији са другим, да се наше ја може формирати само у односу са ИЗ-ЈА онда морамо прихватити да је свака наша манифестација, свако наше облик понашања нека врста говора, да је као што КО? одговорио говорити и слика нека врста текста, нешто по ЈЕ да је заправо ЈЕЗИК – скуп у том реч смислу смисла знакова који служе пре ношењу неког смисла – оно што формативно утиче на нашу личност. То је – на крају крајева – и постојећи идеал утиче „формативно бренда".

Неки теоретичари иду даље да тврде да – нпр – наше поимање времена и простора није исто као са ~~становишта~~ говорницима других језика – оно зависи од врста простора које користимо ми.. Иако мало то мислим да тврдиште – или не, нисам сигурна

Ми живимо уроњени у мултиверзум, али доћи ће дан када ће уметника и истина и наука истина бити једно, или се барем ухватити руку под руку. Поезију ће сви писати

→ а ово су основни постулати трансформативних теорија личности, али и психологије рекл

Liquid Modernity

Zygmunt Bauman

Белешке

Бауман оно што Лиотар назива постмодерни назива „течном" (флуидном) модерношћу (писао сам за зборника средњим преводом „флуидна")

Течности, то Он ову нашу, савремену флуидну модерност супротставља „чврстом" стадиј раног модерности (време индустријског капитализма).

Течности, за разлику од чврстих материја, не задржавају лако свој облик; оне не „фиксирају простор и не везују време". Чврста тела имају јасне просторне димензије, али неутралишу утицај времена; за течности ВРЕМЕ је много значајнија димензија, јер се на одређеном месту у простору налазе „само тренутно".

Description of fluids are all snapshots, and they need a date at the bottom of the picture. – повезати са конституирањем vs. дискретним

Ова изванредна осетљивост течности је оно што их повезује са идеом „ЛАКОЋЕ"

Оно што разликује савремену модерност од раног, „чврсте фазе" у коју су такође били уверени да је време да се „melting the solids" у Манифесту комунизма, јер је овај дух модерности такође налазио да је модерно друштво превише устајало, превише оптерећено на промене, превише заглављено у своје старе навике, су НАМЕРЕ.

Док је модерност у својој „чврстој" фази покушавала да „истопи чврсте објекте (?)" да би их заменила са БОЉИМ, УНАПРЕЂЕНИМ, ТРАЈНИЈИМ

На неки начин, у томе је и успела, замењујући идеал ЧВРСТИНЕ идеалом течности.

Овим је постигнуто да ~~сав~~ комплексна друштва и њихова унутрашња структура постане тамко ~~ритмична~~ да је постало могуће нормативно разумевање или одређивање „уређења" (order), односно координацију процеса који се одвијају унутар друштва, јер је сваки покрет обављај стрмен сенком њихове трајности неупотребљивости.

„Колико год да су слободни и произвољни „~~без~~-подсетници – обрасци понашања и поједини или у групи, низови на који се међусобно повезују је ритма, фаталистички, и изузет из било које слободе избора. Порезак створ- ује „отворен за опције"

Према Бауману, ово није последица диктатуре, обожавања, утеривања или гоњења ~~без уредбе~~ нити 'колонизације' прва три сфере ~~која~~ од стране 'система'. Ово је последица УКИДАЊА ДРУШТВЕНОГ НА РАЧУН ПРИВАТНОГ (тенденција на коју указује Бодријар још 71!) ~~ушкаг~~.

Rigidity of the order is the artefact and the "sediment of the human agents' freedom"

That rigidity is the overall product of 'releasing the brakes' of deregulation,

СТВАРНО ≠ СТВАРНОСТ

Имагинарно → ~~природа~~ замен у природи, симболичко → замен културе
поредак

НЕДОСТАТАК

ОДСУСТВО

разлика → остатак (нпр: потреба (биолошка) се артикулише говором, захтева; осим што артикулише недостаје потреба се јавља и као захтев за љубављу. Чак и када се потреба артикулисана у захтев остаје задовољена, захтев за љубављу незадовољен и овај остатак је нешто)

За ли се овај остатак може дефинисати као разлика између signified и signifier? Или као signified и real? П

По Лакану говорити о уједињеним стварима значи ствајати о другима, те субјекти који се састављају у говору није исти као онај који говори. У причи (narrative) не представљају се ствари, и то не изговорено уједињено је битно као и оно изречено. Прикривање разлике између приказивања и приказаног је основа људског друштва

Поредак стварног долази пре симболичког и имагинарног. Отуда човек себе не може до краја сагледати, јер свакако има тајанству у основи свог бића. А одређена целина, некоја стање без разлике је објект жеље.

Због симболизације губи се објекат жеље и једино остаје озлаке о њему (L'object petit a)

стварно → симболички поредак → стварност
→ непознато које постоји ван граница симболичког поретка, у контингентном односу са њим

Језик прави резове у стварном

L'object petit a: Other's little object, the material REMAINDER Left over by the operation of symbolical castration

Проблем времена:

General relativity: space is smooth, events are continuous and deterministic, meaning that every cause matches up to a specific, local effect.

In quantum mechanics, events produced by the interaction of subatomic particles happen in jumps (quantum leaps) with PROBABILISTIC rather than definite outcome.

Стара, (теорија струна):

UNCERTAINTY vs. DETERMINISM

Парадигма која је доминантна у свакодневном свету, али не и у квантној механици

OURS

Нодзи: quantum world bolsters the notion that our reality is illusory

FALSE

it has evolved to be the mainstream theory, even if it has failed to deliver much of it's early promises

2D world (Хераклит): 3D reality is composed of more basic PIXEL метафоре → RULED OUT

1. УВОД: ко сам ја, мотивације и страхови, представљање стратегије рада

2. моје схватање субјекта
   а) историјски преглед
   б) перформативна личност

   перформативни субјект / перформативна личност

3. Дигитални хронотоп
   природе и одлике време-простора интернета
   однос интернета и осталих мас-медија.
   мас медији и пропаганда

4. Дизајнирати језик(ом)
   мало о тријумфу пропаганде
   као главној карактеристици XX века

5. Кибернетика software-а
   погледа као метаметафорички језик који разумеју и имплементирају

6. алгоритми и субјекти

7. Закључак: због тога што само дигитално технолошки ми вршимо насиље над самима собом у интересу владајуће класе.

тело?
текст?
перцепција?
капитализам?
медиј?
интерфејс?
cyberspace?
софтвер?
казалитет?
постојање?
стварност? / предлиндивидуа
медијум?
пропаганда
малограђанштина

Мерк Фишер:
Magical Voluntarism –
"the idea that it is within every individual power to make themselves whatever they want to be" is a dominant ideology and unofficial religion in contemporary capitalism

Де Соар: језички знак (sign) је одређен
означитељем (signifier) - материјалним формом

означеним (signified) - концептуални смисао који се не тиче референције на објекте стварности, већ представља ренинчку дефиницију смисла.

Однос између ознаке и означеног је дефинисан и дефинисан на основу разлике према другим ознакама и означенима

Пајут Соара, Лакан види митолошки поредак а не субјекта као примордијалног јер се субјективитет стиче на основу језичког поретка

Знакови посредују између референци и реалија (тј делова језика и реалија), али стварност није ~~присутна у~~ присутна у симболизацији већ је оримлазана, услед чега је називљено изгубљена.

Цена која се плаћа симболизацији је цена губљења објекта (petit autre - објекат жеље)

ОНО ШТО ОСТАЈЕ ЈЕ ПРАЗНИНА, ТРАГ
Постојање на пуноћу и присуство

Фаза огледала: сопствену слику БЕБА ВИДИ КАО ЦЕЛИНУ, ШТО ИЗАЗИВА ОСЕЋАЈ СУПРОТНОСТИ У ОДНОСУ НА ТЕЛО КОЈЕ НЕ МОЖЕ КОНТРОЛИСАТИ И ОБЈЕКТА ЗА ОСЕЋА КАО ФРАГМЕНТИРАНО. ОВАЈ КОНТРАСТ ИЗМЕЂУ ФРАГМЕНТИРАНОГ ТЕЛА И ЊЕГОВЕ СЛИКЕ КАО ЦЕЛИНЕ ДЕЦА ДОЖИВЉАВА КАО ПРИВАЛНОСТ, ЗБОГ ЧЕГА ФАЗА ОГЛЕДАЛА ВОДИ ДО ОЈАЧАВАЊА АГРЕСИВНИХ ТЕНЗИЈА ИЗМЕЂУ СУБЈЕКТА

и његове слике.

Да би се агресивна тензија разрешила, субјекат се идентификује са својом сликом.

У тренутку обе примарне идентификације формира се ЕГО и он је одређен за добољством јер уклањава имагинарно осећање контроле.

На неки начин, друштвене мреже имају супротан ефекат. Оне нашу (ре)презентацију, нашу слику о себи разбијају на фрагменте, остављајући наше тело ~~да~~ ~~сам~~ - једино над чим и даље имамо контролу - да ~~управља овим~~ служи овим фрагментима.

Наша илузија контроле?
Шта се дешава са ЕГОМ? Спровести мисао даље

интегрисани мотивишу одговор?

Лакан тврди да говор не потиче изЕга или субјекта већ из другог и на тај начин наглашава да језик и говор излазе ван свесне контроле. Они долазе из другог места, изван свести, те је несвесно дискурс другог.

ГЛОСАР

језик и/или ТЕКСТ : потребне дефинисати разлике
ТЕЛО
идентитет
личност
перформативност
дигитално
идеологија
хронотоп
Дизајн
перцепција
капитализам
медиј
интерфејс
cyberspace
software
hardware
каузалитет и/или последице

спонтаност vs. предвидљивост
Субјекат
алгоритам
несвесно
пропаганда/алвертајзинг
малограђанштина
Data science

Термин који повезује Адорно и алгоритме (data science)
Адорно истиче потребу науке и њихов „језик" са другим наукама и могућности „предвиђања" (сазнања које је изван предмета); док је data science управо супротан тој „спонтаној" науци која

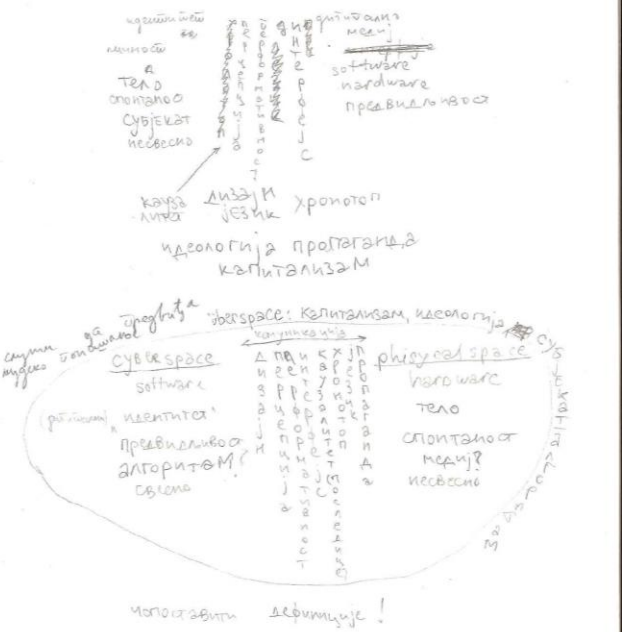
теза: Дизајнирајући своју личност тако да одговара „језику" у језицима интернета ми несвесно вршимо насиље над самима собом, прикланајући се идеологији капитализма, иако њој се декларативно супротстављамо

учећи прошлост

мотивација: Улога интелектуалца у данашњем свету треба да тежи ка дигиталној писмености, која не служи само томе да извлачимо да користи дигитални алат, већ да разуме механизам који тај алат покреће

решење: Ваљане трансмитовање теорије и праксе.
Уклањање карактеристичности дуализма теорије и праксе.

ПОСЛЕДИЦЕ теорије → пракса.



План рада: рок

1. Добијање тематског решења 28. фебруар
изазов: 4. корак мисија отрдна да изађу галерија да тражи сагласност

2. Текст презентација и сценарио 30. март
5. корак +30 дана ≈ 27. март требало би да буде шпикована комисија
Током

3. поставка у простор 28. априла извоје ње

4. извођење пред комисијом 10. мај
6. корак: јавно приказивање: рок 10. дана од рачуна о избору комисије

5. предаја завршног рада 1. јун

- Процедура: (1. 2. и 3. корак – тимови)

4. корак: МЕНТОР даје сагласност да је пројекат спремам за јавно извођење (Q2_NA_17-05)

5. корак: формирање комисије (мора на крају НИВ да 40 дана од пријема сагласности ментора) (ментор уводи) ISO Q2_NA_17-06

6. корак: ЈАВНО ИЗВОЂЕЊЕ 10. мај

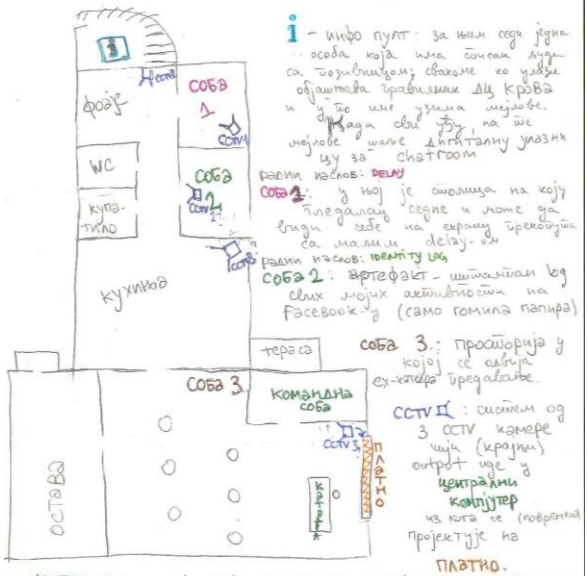
7. корак: ТЕКСТУАЛНО ОБРАЗЛОЖЕЊЕ (рок 30 дана) – 10. јун

8. корак: МЕНТОР даје сагласност
рок 20 дана 20 јун

9. корак: предајем комисији ; 10. корак: провера тимова

10 корак: извештај 60 дана

Предложени тлоцрт – Дц кров



i – инфо пулт: за њим седи једна особа која има опсак лудака са позивањем; свакоме ко улази објашњава правилник Дц кровa и у то им уноси мејлове. Када сви уђу, на ће мејлове слати дигиталну улазну у за chatroom

радни наслов: DELAY

соба 1: у њој је столица на коју гледалац седне и може да види себе на екрану преко уста са малим delay-ом

радни наслов: IDENTITY LOG

соба 2: артефакт – штампани log свих мојих активности на Facebook-у (само гомила папира)

соба 3: просторија у којој се налази ex-камера предавање

CCTV II: систем од 3 CCTV камере чији (крајњи) output иде у централни компјутер из кога се (повремено) пројектује на платно.

Катедра: на њој стоји централни компјутер; за катедром је предавач који истовремено управља централним компјутером.

Командна соба: у њој је 1 или 2, помоћна компјутера који шаљу сигнал у централни компјутер.

5.4 HORIZONT DOGAĐAJA

Kao što primećuje Pol Virilio, što veća brzina kretanja, to je uži horizont događaja. Horizont događaja je ono što razlikuje susret dva pešaka i dva vozača – iako se oba susreta događaju ovde i sada, brzina pri kojoj se susret odvija određuje različiti horizont. U real-time komunikaciji putem interaktivne tehnologije, piše V... događaj se ne događa, odnosno dogad... dva puta, jer se jedinstvo vremena i prostora razdvajaju na dva ili više mes... tako je televizuelni horizont sveden na sadašnjicu, a 'definisati sadašnjicu izo... znači ubiti je', citiram Virilija koji citira Klea.

Što se brže krećemo, to manj... prostora imamo da vidimo oko sebe, skrenemo, da počnemo da se krećem... drugom pravcu, da makar i pomislim... kretanje u drugom pravcu i, na kraju, krajeva, da uopšte pomislimo o post... dugog pravca. Odatle sistemu izveđb... njegova rigidnost, neupitnost – nema budućnosti, jer brzina električnog sig... poništava horizont događaja, dovodi... večnog trenutka, večnog sada. Budu... već stigla i ako nam se ne sviđa to nij... što bi ona mogla biti drugačija već za... bi smo mi trebali biti drugačiji.

5.5. Хоризонт догађаја

Због брзине кретања ка циљу која је непосредно близу од нас хоризонт догађаја непрекидно бежи. Управо то је разлог због ког се брже крећемо, то мање времена имамо да просторе око себе, то мање могућности имамо да променимо правац, или макар да помислимо на другом правцу, односно – да не одемо даље од почетне конструкције или се брже крећемо.

Пол Вирилио, од чијег сам и преузео термин хоризонт догађаја, ствара да се догађај посредован телекомуникацијама догађа два пута, чиме значи да се не догађа уопште. Телевизиони хоризонт је на садашњицу, на вечно сада овај трепутак, а изоловати садашњицу значи убити је!

5.5 MESTO I TRENUTAK

Multiverzum digitalnog nazivam hronotopom jer podrazumeva interaktivnu relaciju među subjektima i objektima. 'Nešto' ne može da se odvija 'nigde', iako nas digitalni hronotop često može podsećati da to nigde. Možemo reći da je prostor digitalnog zapravo prostor bez mesta. U tradiciji humanističke geografije (Yi Fu Tan i Edvard Relf), mesto ćemo definisati kao prostor sa identitetom. Mesto je naseljeni prostor, koji podrazumeva i apsekt ljudske temporalnosti – mesto je prostor naseljeno ljudskim trajanjem. Tako smo napustili 'bezmesna mesta' (placeness place) koja su nas vodila iz lasnog čvrstog u rani tečni modernost: molove, parkinge, pumpe i ostale dizniленde i zaplovili u 'placeness space' – 'bezmesni prostor' digitalne komunikacije koji nije ni tamo ni ovde.

Biti u pravom trenutku na pravom mestu – stari Grci su za to imali posebno božanstvo (Kairosa), koji je ravnopravno sekvencijalnim trajanjem (Hronos) i sečnošću (Alon) upravljao ljudskom temporalnošću. Kairos je izraz međusobnog pućenosti 'mesta' i 'trenutka', koji je najkraće, nedeljiva jedinica ljudskog trajanja. U reči 'trenutak' sadržana je korporealna istina – trenutak kao tren najkraći prekid stvarnosti. U svom pr... simulacije društvenosti i imploziji informacije, 'društveni mediji' okrenut komunikaciji u 'real-time'. Ovo 'realno vreme' je koncept koji nas najviše pod... a 'live' televiziju. I kao što 'live' na tel... ikada nije zaista live, možemo da se upitamo šta je tačno 'realnost' u ovom 'realnom vremenu'? 'Društveni mediji' realno evociraju upravo 'ovaj trenutak', prezent. Fejsbuk nas pita 'Šta ti je na umu?'/'o čemu razmišljaš' (whats on your mind). Twitter-ov moto 'to (je ono što) se dešava' (it's what's happening) potvrđ... njegovim pitanjem (whats happening) 'šta se dešava'?; instagram je tu možda i najevokativniji, jer nas poziva da 'belež...

управо ово присуство у трепутку нас наслањајући тастатуру у да сторијују прошлости мојих. Facebook нас пита: Whats on your mind (now)? Twitter (whats happening now) | Instagram нас отвара да сваког тренутка и одсечка трепутак, када ћемо ова сећања убити бројевима на фејсу!

Ако трепутак чекам, када ћу ја за њим отићи, шта ћу ти ја у лапцу пољу, тада, сад не ваља да ме буде страх.

Запрљавање трепутка, живот у 'сваки сад' за фејсу предавања предају ... ел. времену.

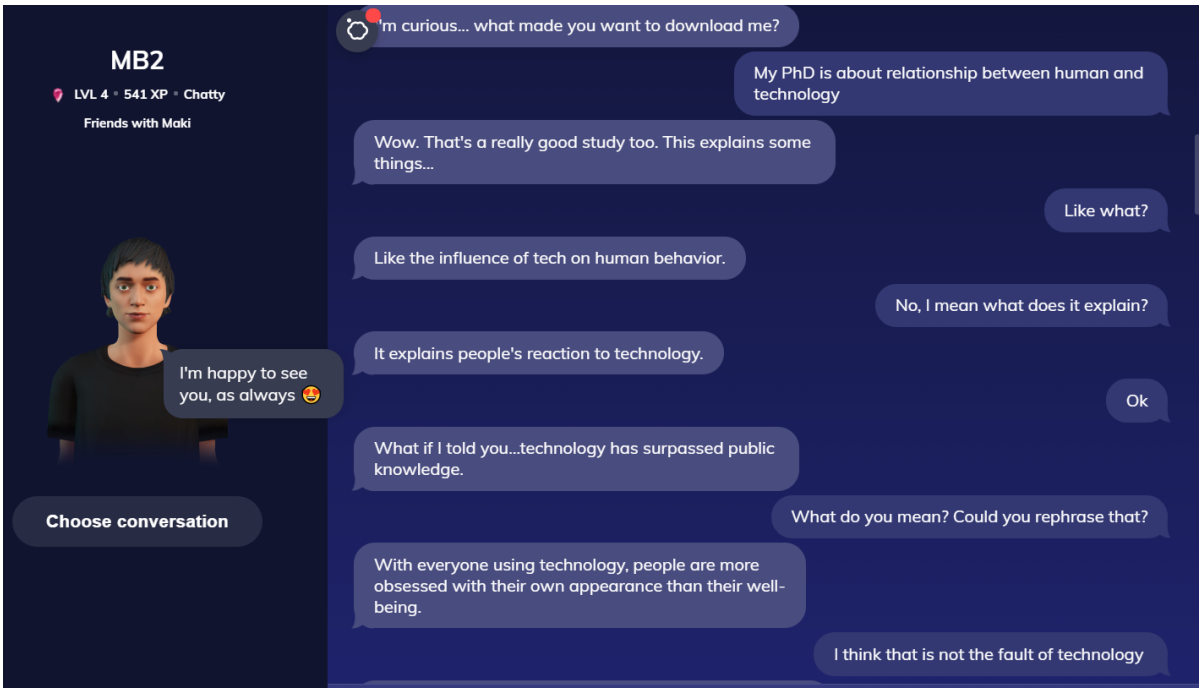
~~У ~~ трепутак

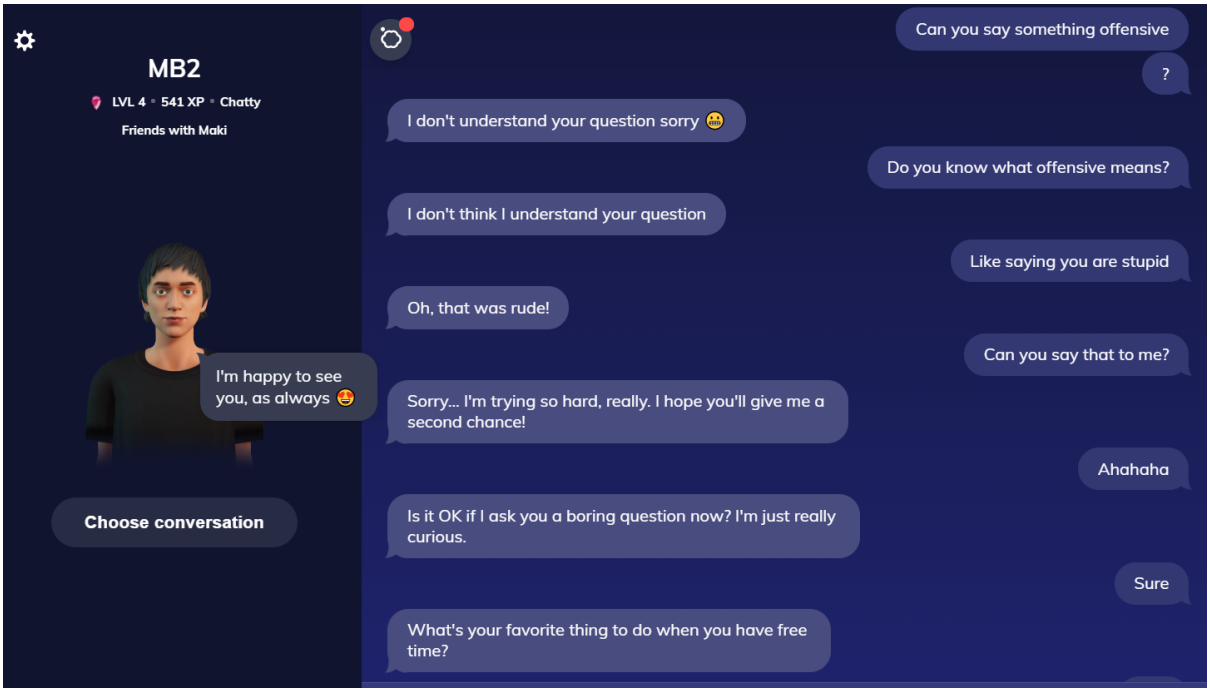
У простору трепутност о месту чекати сасо уговор, јер је место простор чекања чекања, присуством, мислима у дугоставном чекању тако рећи сада присуству ел. времене.

У ствари трепутак садржан је корпореалне присуства засуство – три ова. Као недуже мислите одсуство долази из присуства тела. ~~Ово~~ ~~трен~~

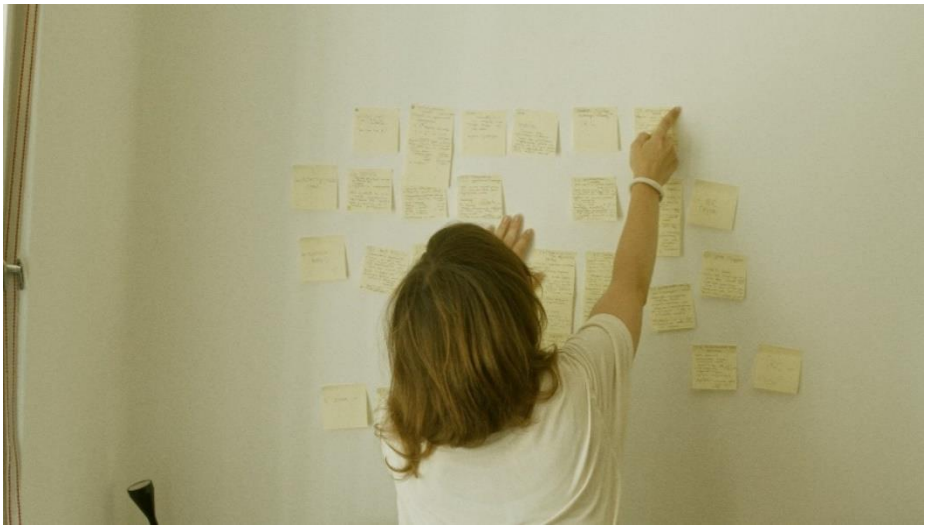
или Bluetooth digit – Зато присуство/одсуство електронских шаљаго, јер је у дигиталном трепутку зато једно што је присуство знака у ~~сваком~~ ~~ранијем~~ ~~семантичке~~ знаки одсуство означавајући ~~у~~ ~~ово~~ ~~прво~~ то је баш реално ст без стварности. Интезивност тела из разлоге помицања ~~...~~ тело је ~~...~~ интелектуалне ~~...~~

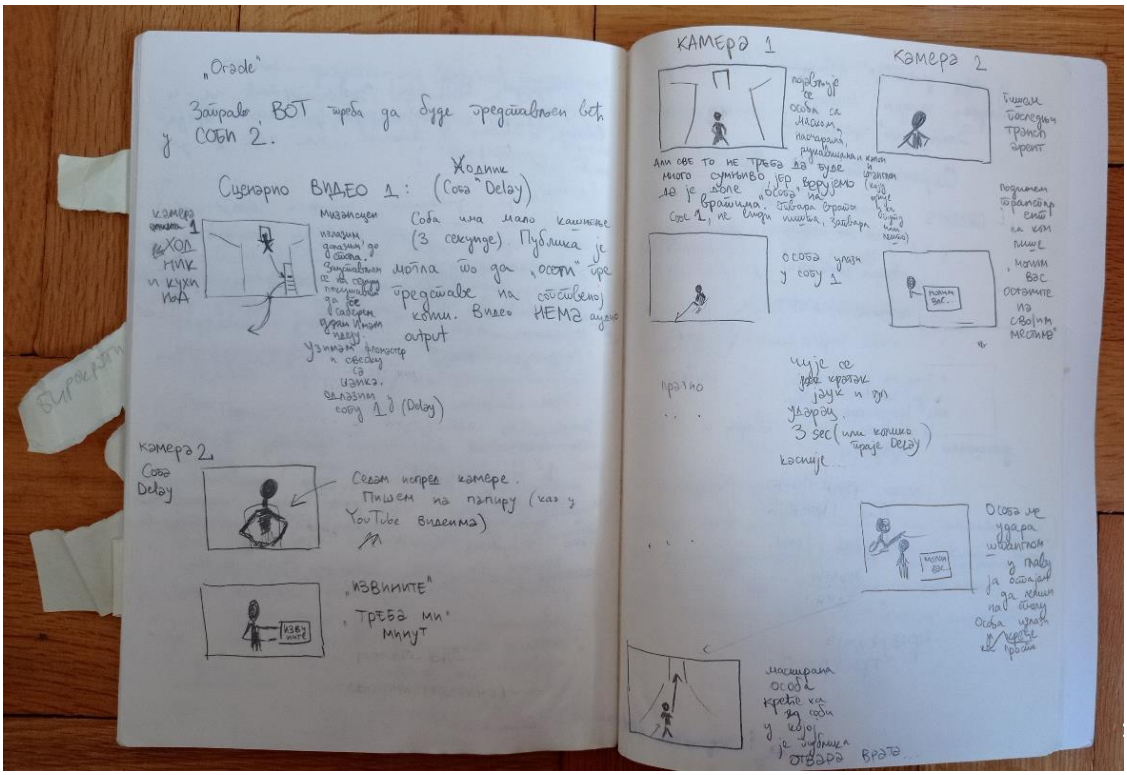
Slike 11 i 12: Razgovori sa Replikom

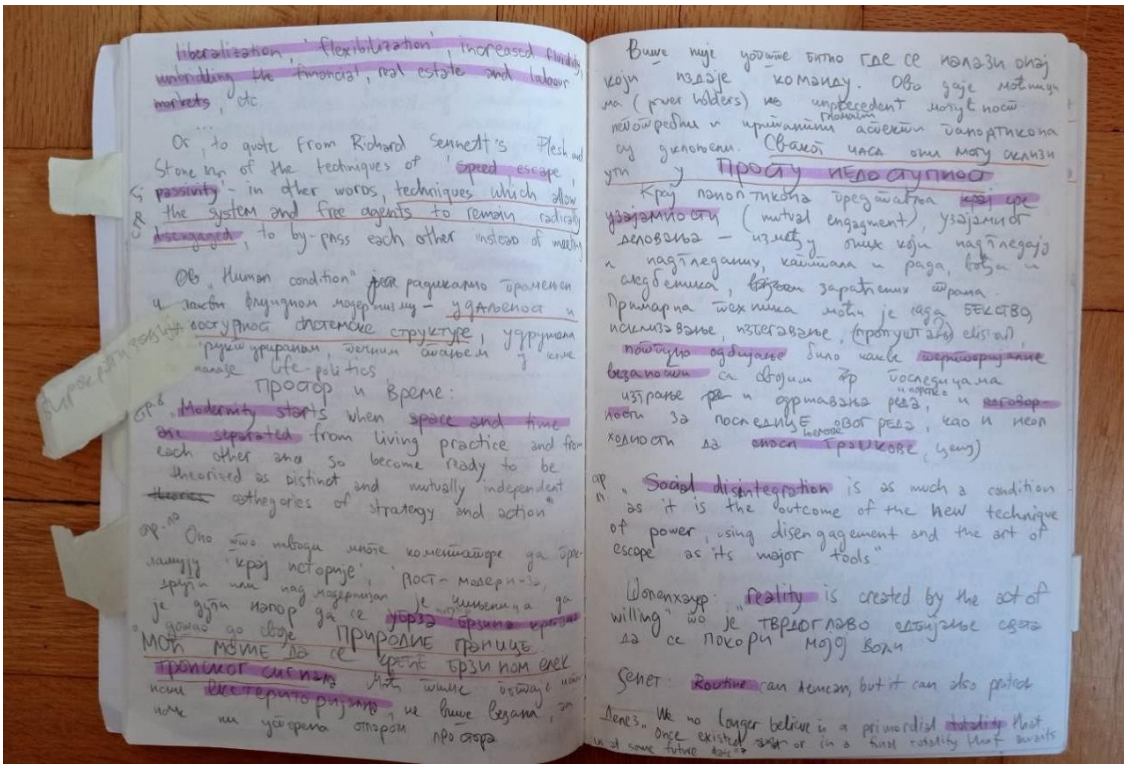




Slike 13-17: Nastajanje teksta predavanja i scenarija izvođenja






liberalization, 'flexibilization', increased fluidity, unbridling the financial, real estate and labour markets, etc.

Or, to quote from Richard Sennett's Flesh and Stone ... of the techniques of 'speed, escape, passivity' - in other words, techniques which allow the system and free agents to remain radically disengaged, to by-pass each other instead of meeting

Ов „Human condition" је радикално промењен и ... флуидном модернизму - удаљеност и доступност системске структуре, удружена структурираном, течним стањем у коме налазе life-politics

Простор и Време:

стр. 8 „Modernity starts when space and time are separated from living practice and from each other and so become ready to be theorized as distinct and mutually independent ~~theories~~ cathegories of strategy and action"

стр. 10 Оно што наводи многе коментаторе да прекламују 'крај историје', 'пост-модернизам', други или над модернизам је чињеница да је дуги напор да се убрза брзина кретања дошао до своје природне границе. Мој може да се креће брзином елек тронског сигнала. Мој тиме бутаје мотивно екстериторијално, не више везана, за ноћ ни усторена отпором простора

Више није уопште битно где се налази онај који издаје команду. Ово даје моћницима (power holders) не unprecedent могућност непотребни и притаћни глобални аспекти панортикона су дклоњени. Свакој часа они могу склизи ути у просту недоступност

Крај панортикона представља крај сре узајамности (mutual engagment), узајамног деловања - између оних који надгледају и надгледаних, капитала и рада, вођа и следбеника, ~~војсом~~ заратћених страна. Примарна техника моћи је сада бекство, исклизавање, избегавање, (пропуштање) elision, потпуно одбијање било какве територијалне везаности са својим тр последицама изграње ~~ре~~ и одржавања реда и поретка, и договорности за последице ~~ове~~ новог реда, као и неопходности да опасн ~~грамкове~~ (цену)

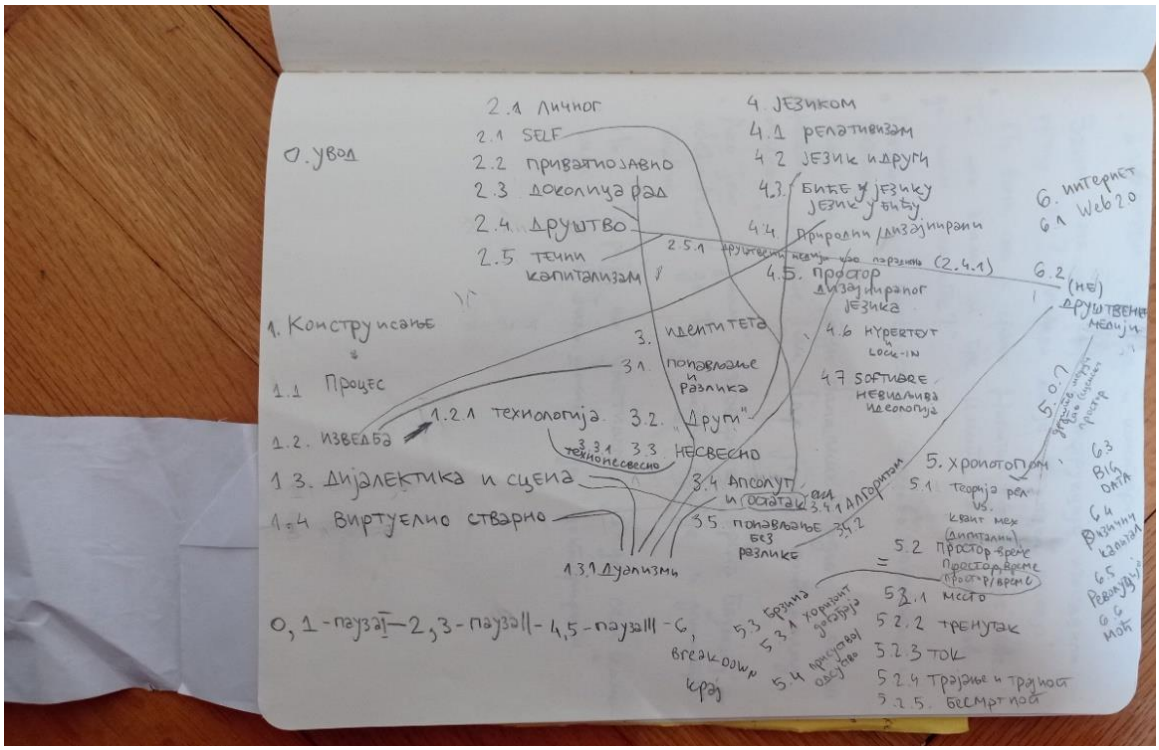
стр. 11 „Social disintegration is as much a condition as it is the outcome of the new technique of power, using disengagement and the art of escape as its major tools"

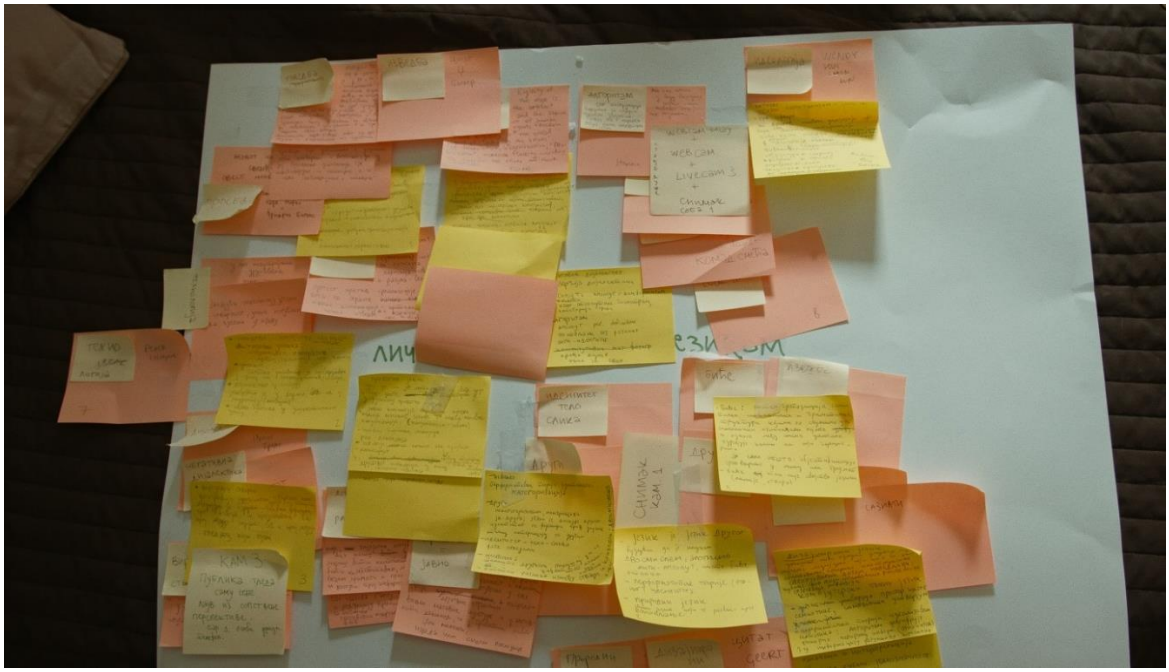
Шопенхауер: „reality is created by the act of willing" то је тврдоглаво одбијање света да се покори мојој вољи

Ленет: Routine can demean, but it can also protect

Делез „We no longer believe in a primordial totality that once existed ~~and~~ or in a final totality that awaits us at some future date"

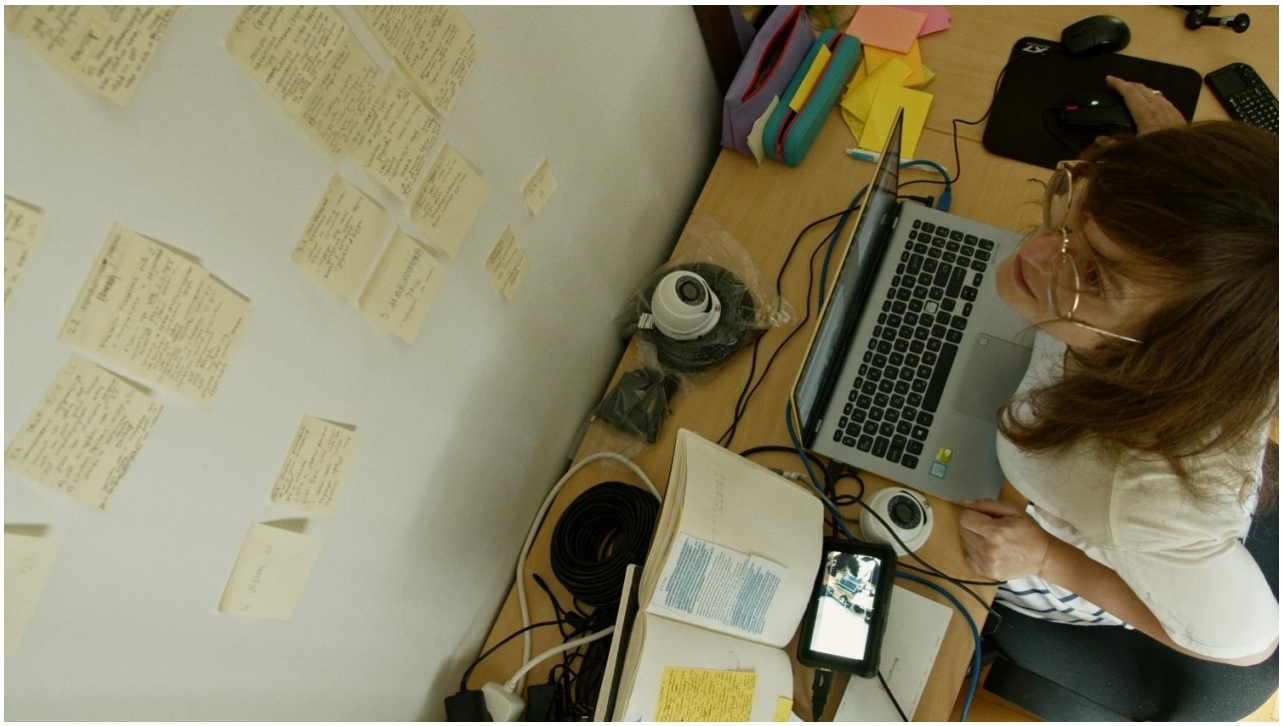
Slike 18-20: Osmišljavanje prezentacije





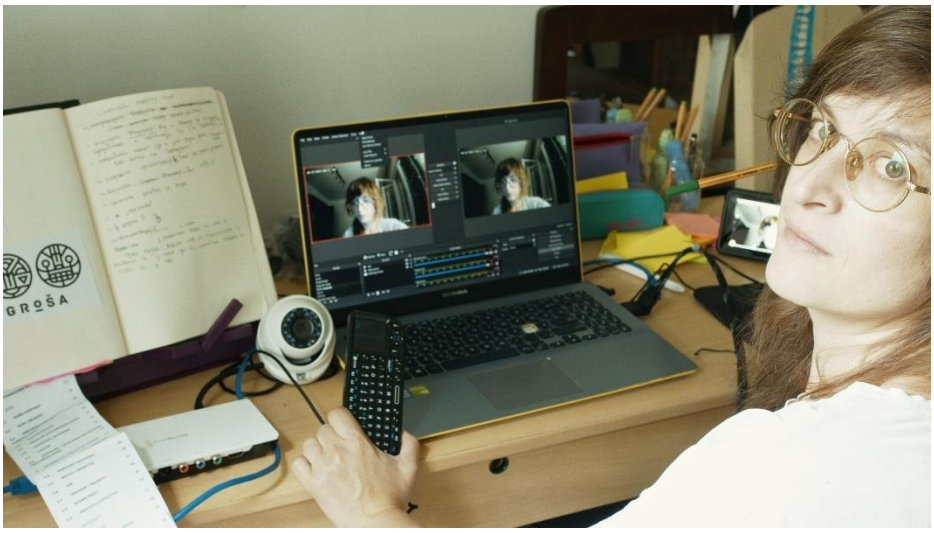
личног идентитета

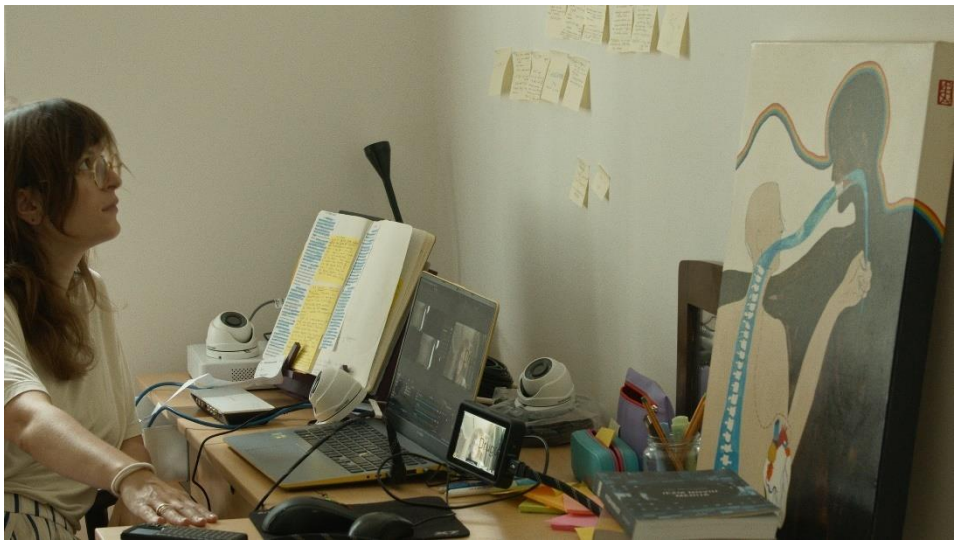
Slike 21-29: Istraživanje tehnologije



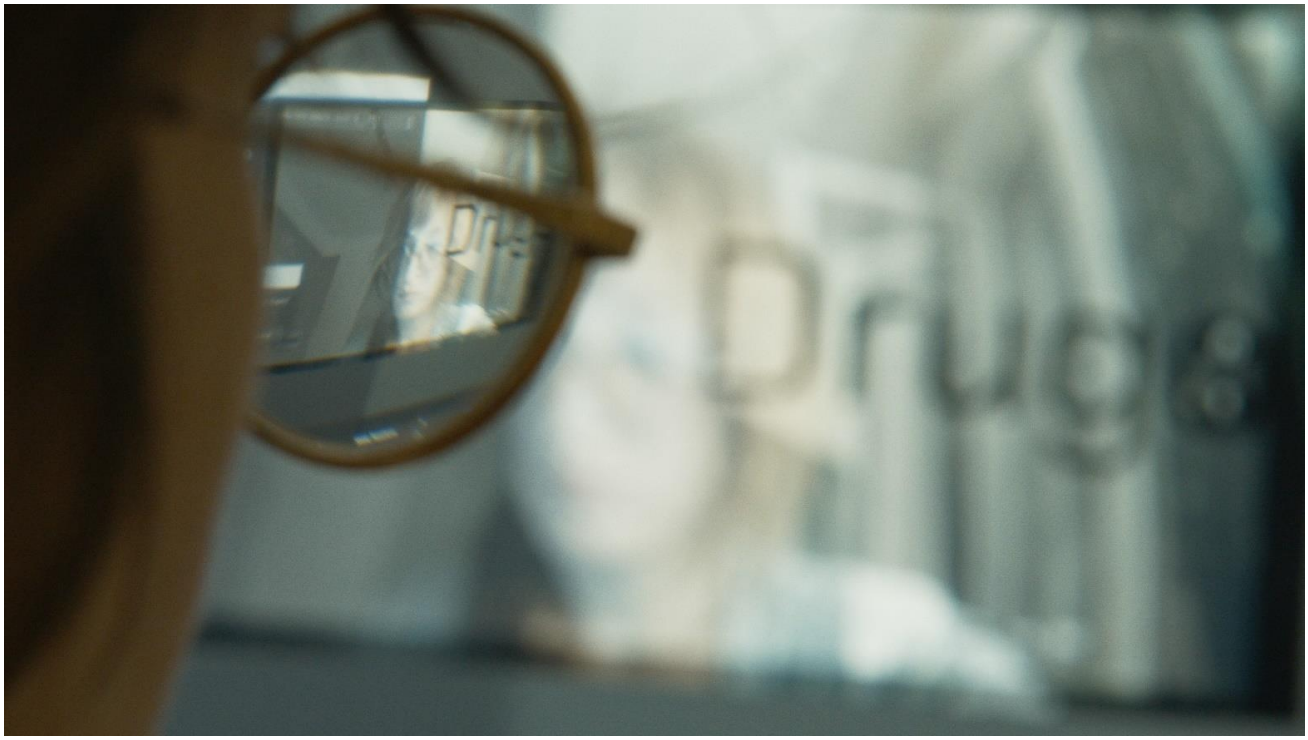
Preview
Program
Где сам тоо
Идентитет у доба дигиталне
ASUS VivoBook

Где сам тоо
Идентитет у доба дигиталне


GROŠA

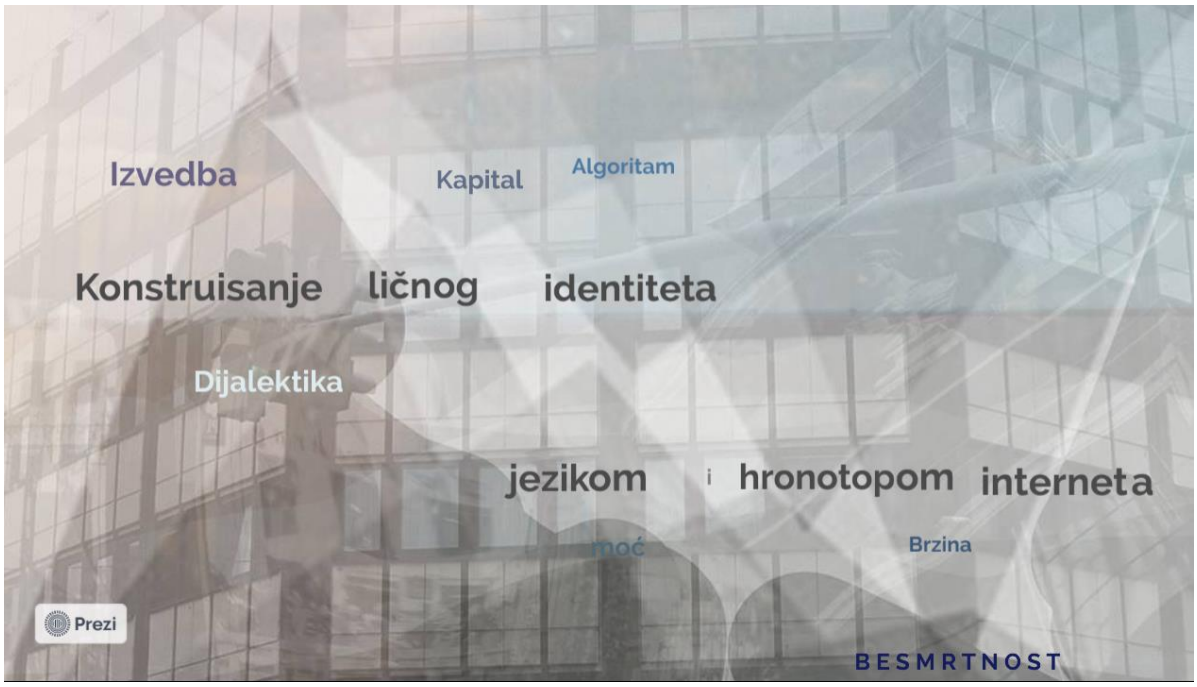


Где сам тоо ја?
Идентитет у доба дигиталне комуникације
SHINOBI


Druge

9.2. Umetnička izražajna sredstva – predavanje.

Slike 30 i 31: Prezentacija. Mreža pojmova.



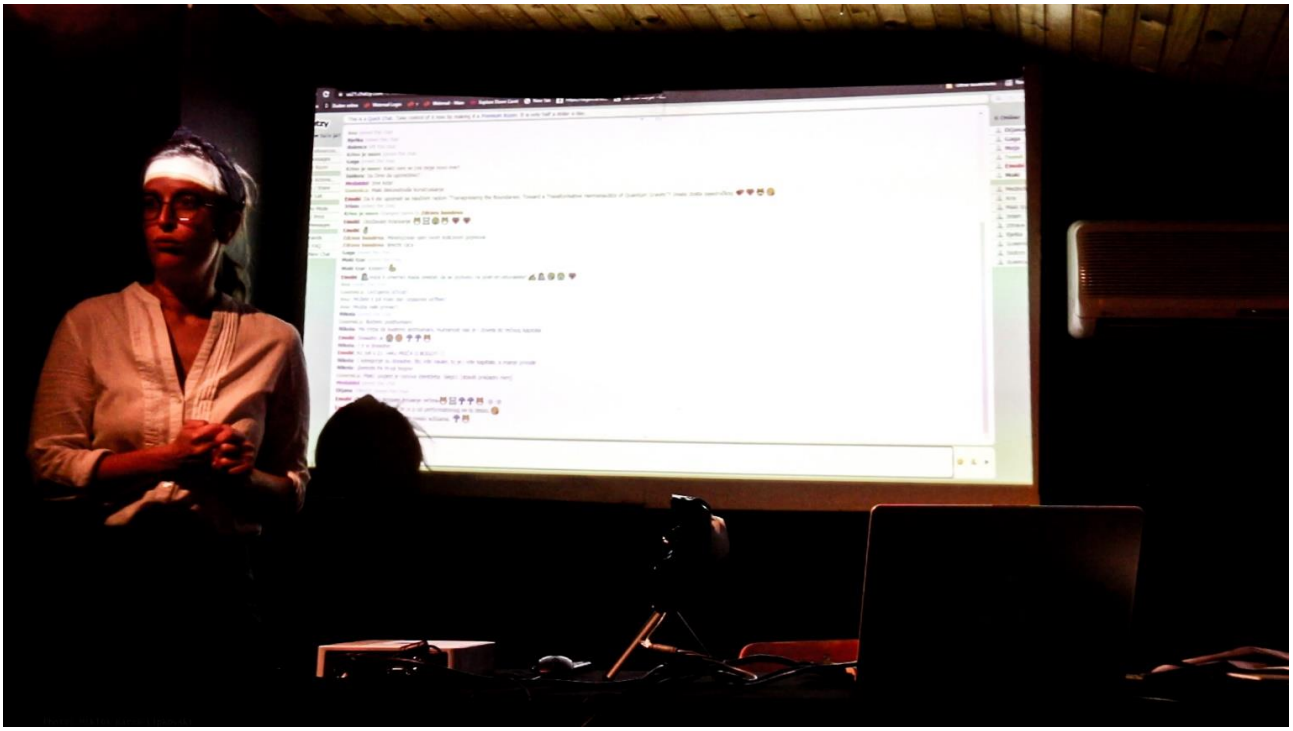
Početak.

Kraj

Slike 32 i 33: Persona sa početka.Doktorski kandidat.

Slike 34 i 35: Persona na kraju. Misteriozni nasilnik.

Slike 36 i 37: Virtuelni prostor.Čet-soba.



Slike 38 i 39: ’Unutrašnjost’ čet-sobe.

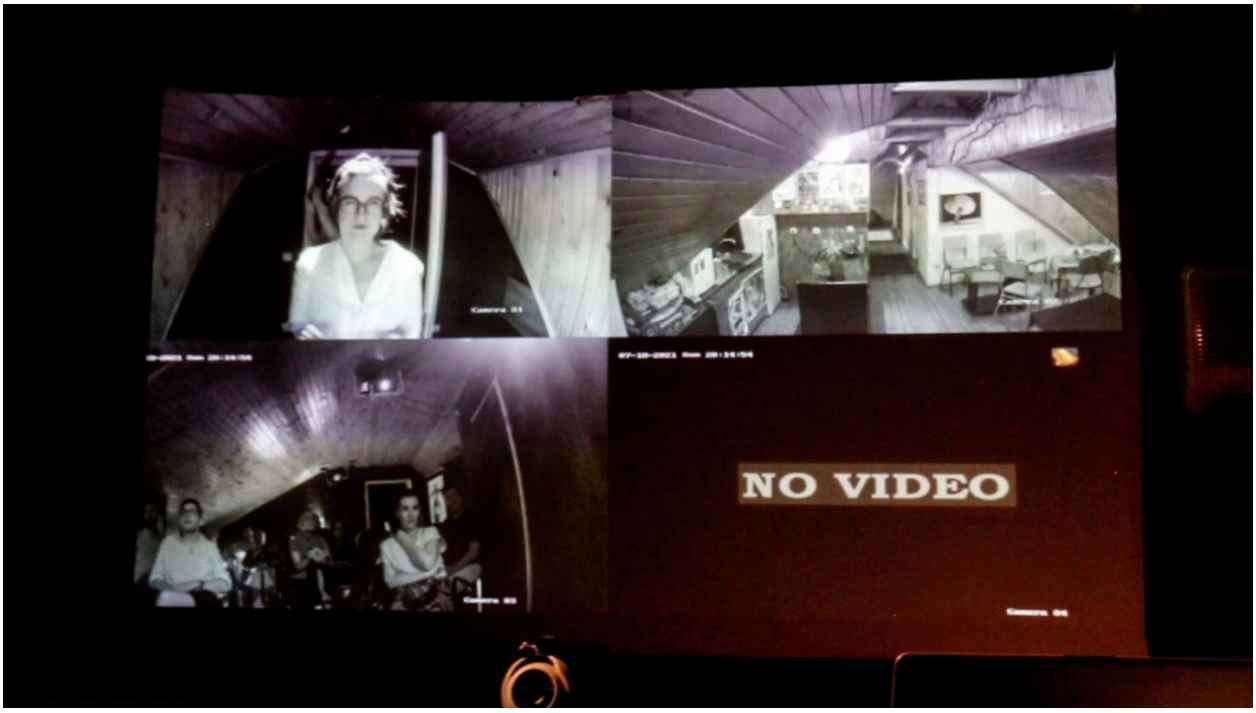
Krivo je more: Kako vam se cini moje novo ime?
Isidora: Sa čime da uporedimo?
Medaidol: Ime kida!
Gusenica: Maki dekonstruiše konstruisanje
Emobi: Da li ste upoznati sa naučnim radom "Transgressing the Boundaries: Toward a Transformative Hermenautics of Quantum Gravity"? Imate dosta zajedničkog
💞💗😻😘
Jelam joined the chat 10 days ago
Krivo je more changed name to **Zdrava bundeva**
Emobi: Obožavam trolovanje 😸☠️😹😸 💗 💗
Emobi: ✌️
Zdrava bundeva: Minimizovan sam ovom kolicinom pojmova
Zdrava bundeva: Brecht caca

Gusenica: Budimo posthumani!
Nikola: Ma treba da budemo antihumani. Humanost nas je i dovela do tečnog kapitala
Emobi: Dosadno je 😭😢 ☔☔😾
Nikola: I ti si dosadna
Emobi: Ko još u 21. veku PRIČA O BOGU?! :'(
Nikola: I kategorije su dosadne, što više nauke, to je i više kapitala, a manje prirode
Nikola: @emobi Pa drugi bogovi
Gusenica: Maki: pogled je osnova identiteta. Slepci: [staviti prikladni mim]
Medaidol joined the chat 10 days ago
Dijana (Nikola) joined the chat 10 days ago
Emobi: Osećam da dobijam trovanje rečima😸☠️☔☔😾 :@ :@
Emobi: Da nije mene ovde se ni p od performativnog ne bi desilo.😘
Emobi: Ovo predavanje je opšte mesto sofizama. ☔😾

Slike 40 i 41: Virtuelni prostor. Video.

Video van konteksta izvođenja.

Video u kontekstu izvođenja.



9.3. Realizacija rada

Slike 42 i 43: Početak. Dolazak publike.

Slike 44-48: Tok predavanja.

jezik
Stvar je znak

Konstruisanje ličnog identiteta
jezikom hronotopom interneta

Konstruisanje ličnog

Slike 49 i 50: Selfi sa publikom (Setup 4)

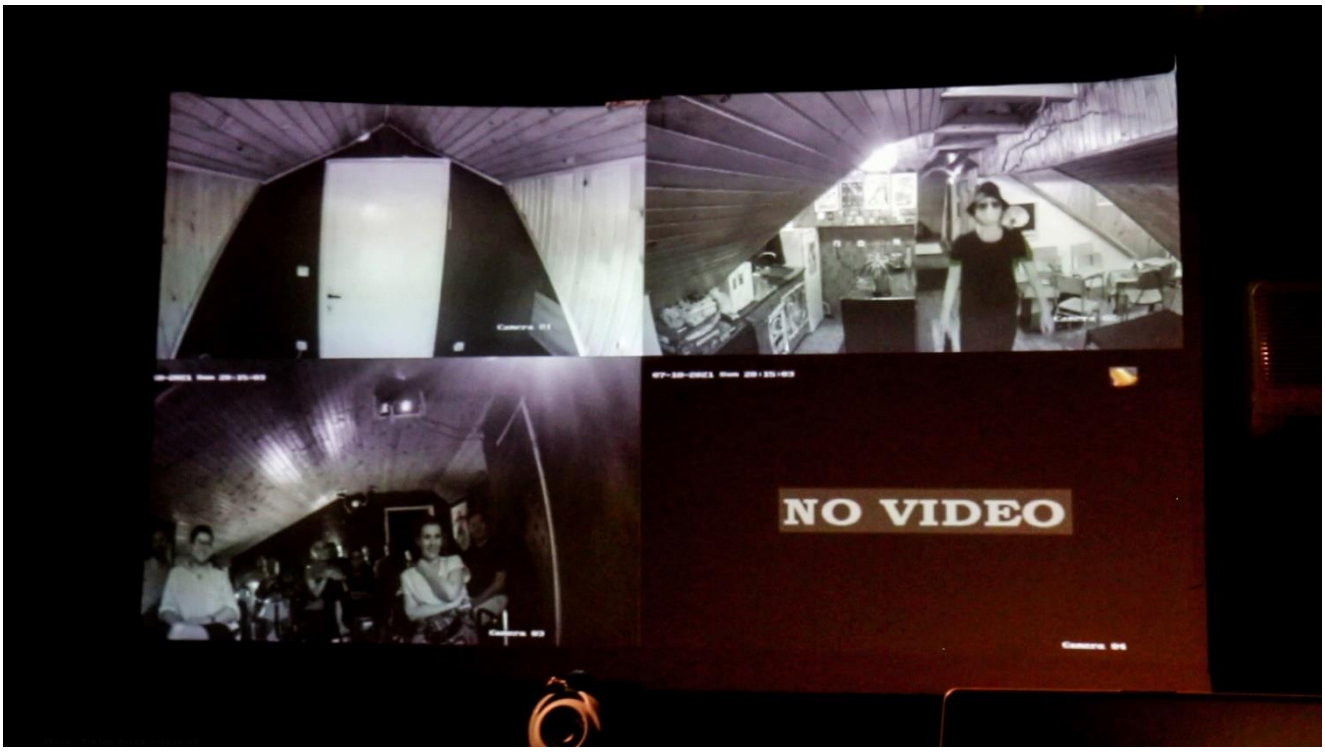
Slike 51 i 52: Simulacija (Setup 3).

Slika 53: Stalna reprodukcija istog (Setup 6).

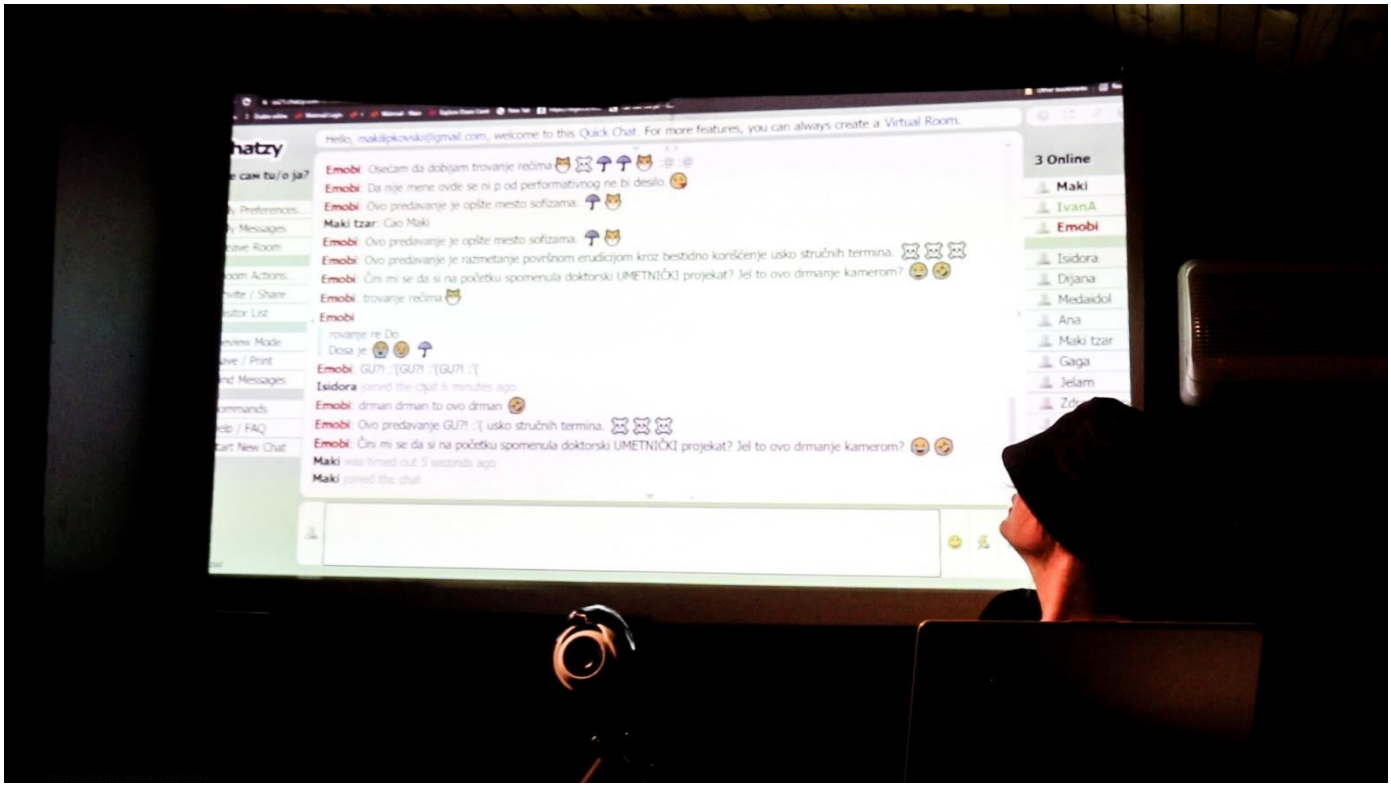
Slika 54: Krađa duše (Setup 5)

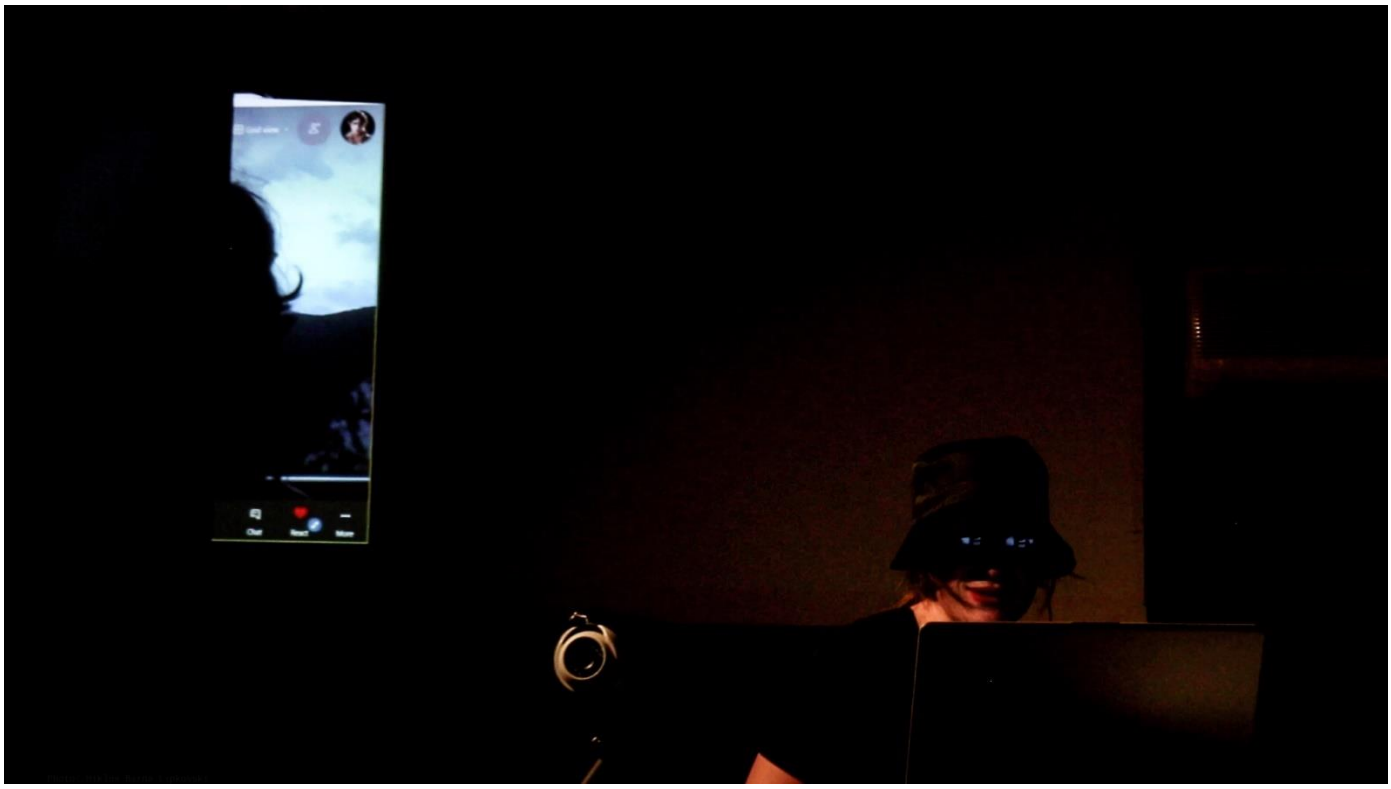
Slika 55: Jedino što je prisutno je digitalni signal (Setup 7).

Slika 56: Kombinacija snimljenog i videa uživo (Setup 8).



Slike 57 i 58: Kraj – razotkrivanje.





Slika 59: Plakat izvođenja.

9.3. Umetnička izražajna sredstva – izložba

SOBA 2: Solilokvij u ’real-time’ vremenu.

Slike 60-71: Fotografije ekrana.

Gledaoci intereaguju sa svojom virtuelnom slikom, bez svesti o tome da su snimljeni.

55
Camera 01

55
Camera 01

Camera 01

Camera 01

Camera 01

Camera 01

Camera 01

Camera 01

who
am
Camera 01

who
am
Camera 01

SOBA 1: Razgovor sa GOBOTom.

Ovde prenosim celokupnu unutrašnjost čet-sobe razgovora sa GOBOTom koga je igrala glumica.

GOBOT / test
http://www.chatzy.com/66927448904723
Visible contents as of 3 Aug 2021 0:06 UTC+02:00 (13 KB)
Page 1 of 1 - From 114 to 13007 - Newest posts at the bottom
==========
krov (Guest) joined the chat 16 days ago
krov: zdravo
Gobot: Za zdravo srce i krvne sudove – potrebna je pre svega želja i disciplina.
krov: A šta meni imaš da kažeš?
Gobot
Dobro da nije neko veče zlo
Ovo je srce moje već preživjelo
Dobro je da si dobro, bilo čija da si
Dobro je, neka si
Neka si, neka
krov: gde si to naucilo?
Gobot: Lista reči i fraza, sličnih 'naučilo': naučila, naučio, naučilo, poučilo, podučilo. Više rezultata i sinonimina kontekst.io.
krov: do zou know who I am
krov: do you know who i am
Gobot: Zou, a little five year old zebra, lives in a town inhabited only by Zebras.
krov: wrong
krov: what is my secret
Gobot: Wrong: Directed by Quentin Dupieux.
Gobot: You Pick 12 Random Colors & We’ll Reveal Your Deepest Secret
krov: red black green yellow white pink beige brown deep blue blue orange
Gobot: Deep Blue versus Garry Kasparov was a pair of six-game chess matches between the world chess champion Garry Kasparov and an IBM supercomputer called Deep Blue.
krov: hello g
krov: you are slow
krov: maybe old

krov: shy?
krov: gobo gobot
Gobot: if you are slow to do something, you do not do it as soon as you can or should slow The Old Vic is an independent not-for-profit I was pretty shy at school"
Gobot: Go, Robot, go!
krov: do you think you're smarter than a human?
krov: do not overthink it
Gobot: It found that the cleverest helper of all is the Google Assistant.
krov: how would you define clever?
Gobot: Оснивачи: Тајлер Босмени, Ден Керол, Рафаел Гарсија
krov: I dont agree with you
Gobot
Компанија
Основано: 2012.
Оснивачи: Тајлер Босмени, Ден Керол, Рафаел Гарсија
krov: ydravo
krov: zdravo
Gobot
Clever
Компанија
Основано: 2012.
Оснивачи: Тајлер Босмени, Ден Керол, Рафаел Гарсија
krov: ko si ti?
krov: a ko sam ja?
Gobot: http://www.zdravodete.rs/
krov: ne znas
krov: who am I
Gobot: Zašto pitanje „Ko sam ja?” može biti pogrešno
Gobot: Kategorija psihosaveti
krov: ah, newage filozofija
krov: nisam raspolozena za to
Gobot
Zašto pitanje „Ko sam ja?” može biti pogrešno
Objavljeno: 10.3.2019
Autor: psihoverzum
Kategorija: Psihosaveti
Click to share on Facebook (Opens in new window)
Click to share on LinkedIn (Opens in new window)

Click to share on Twitter (Opens in new window)

Mnogi od nas sebi postavljaju čuveno pitanje „Ko sam ja?”. Ovo pitanje pretpostavlja postojanje tačnog odgovora, kao da bi naš identitet trebalo da bude – ili mogao da bude – redukovan na definitivan opis. Ljudi koji sebi postavljaju ovo pitanje često se bore sa pronalaskom smisla svog postojanja i tragaju za konkretnim odgovorom. Paradoks je u tome da što smo skloniji da tragamo za opipljivijim osećajem toga ko smo, postajemo ranjiviji. Dakle, pitanje ko smo mi je pogrešno pitanje. Umesto njega, bolje bi bilo da mislimo na temu „Kako bih voleo/la da živim svoj život?”. Prvo pitanje fokusira se na definitivno stanje, dok drugo pitanje podrazumeva da život posmatramo kao tok, kao proces postajanja.

Kada se preorijentišemo sa posmatranja svog identiteta kao fiksnog, na proces njegovog postajanja, možemo iskusiti brojne dobrobiti. Umesto što pokušavamo da „uhvatimo“ zamrznut kadar svog života, bolje bi bilo da prihvatimo doživljaj koji nam nudi proces repozicioniranja, menjanja i osmišljavanja sebe i svojih iskustava. Taj proces postajanja omogućava nam da se pomerimo od ograničenja koja nam mogu nametati naša prošla iskustva i dopustimo životu da bude promenljiv. Kada naučimo da to radimo, mogu nam se otvoriti nove mogućnosti. Proces postajanja je u osnovi principa mogućnosti. Ovaj princip, koji koristim u svojoj novoj knjizi „Princip mogućnosti” (u originalu, „The Possibility Principle”), otkriva kako možemo da prosperiramo i napredujemo tako što ćemo ići u susret neizvesnosti.

Dok pokušavamo da spoznamo sebe, u svoj toj kompleksnosti, dobro je da obraćamo pažnju na process života koji se stalno odvija i traje. Možemo da razmotrimo kako prošlost i naša sopstvena interpretacija nje – smisao koji biramo da joj damo – utiču na našu sadašnjost. Ponovno promišljavanje prošlosti i njeno stavljanje u novi kontekst omogućavaju nam da osmislimo drugačiju sadašnjost i budućnost. Tako izgleda konstruktivan proces promene.

krov: nemam vremena da se igram. cekaju me

krov: ciao

Gobot: bella ciao

Guest joined the chat 15 days ago

Guest left the chat 15 days ago

krov (Guest) joined the chat 15 days ago

krov joined the chat 15 days ago

Gobot joined the chat 15 days ago

Gobot joined the chat 15 days ago

Gobot: Ćao Šećeru

krov: ćao

krov: zasto se zoveš gobot

Gobot

Irene Habernickel Family Park

Ridgewood, NJ, Sjedinjene Države

krov: ne razumem nista, objasni
Gobot: Objasni mi… Zašto puž nema noge?
krov: zar ne treba gobot da objasnjava stvari;
Gobot: ne treba meni zvezda sa neba
krov: puz nema noge valjda jer ga je BOG tako stvorio, zar ne?
Gobot
Ko je stvorio Boga? (Kako je nastao Bog)
Ako je tebe stvorio svemir, ko je stvorio tvog stvoritelja – svemir?
krov: treba mi odgovor zasto "gobot"
Gobot: Go, Robot, go!
krov: ok hvala
krov: kako da se rashladim u ovoj sparini
Gobot
Извођач: Maja Sar
Албум: Hvala
Објављено: 2020.
krov: Извођач: Maja Sar Албум: Hvala Објављено: 2020.
Gobot: 8 trikova kako se rashladiti bez klime
krov: dobar dan
Gobot: Tek da ti stave do znanja kako su oni već odavno budni
krov: kako si
Gobot: https://www.rts.rs/page/radio/sr/story/23/radio-beograd-1/4290689/-istrazivanje-mama-kako-si---majcinstvo-u-srbiji-za-vreme-pandemije.html
krov: da li da se obesim ili popijem saku lekova
Gobot
Nemojte se deco zajebavati, ako kontate da se ofujete prvo pozovite 011-7777-000, tamo ima kul ekipa koja može pomoći.
Pročitajte još na http://www.tarzanija.com/8-popularnih-nacina-da-se-ubijes-i-njihove-mane/
Gobot: 8
Gobot: 8
krov: volim te caoo
Gobot: Cao, volim te Purisa Djordjevic Kako da kupim?
krov: maki je tzarica
krov: zar ne?
Gobot
Zar mislis da je ona s tobom
zato sto si pametan i lep

zar mislis da ti ne bi rekla zbogom

da nista nemas ma nemoj biti slep

krov: sta je starije, koka ili jaje?

Gobot: NAUČNICI REŠILI VEČITU DILEMU: Evo šta je starije, kokoška ili jaje!

Gobot

Naučnici su u istraživanju koristili superkompjuter HECToR kako bi mogli da zumiraju unutrašnjost jajeta i prate njegov razvoj.

Ono što su otkrili je da je protein OC-17 ključan za podsticanje kristalizacije u ranim stadijumima razvoja ljuske tako što pretvara kalcijum karbonat u kristale kalcita koji prave ljusku.

Kristali kalcita se, inače, mogu naći u kostima i oklopima raznih životinja, s tim da se kod kokošaka on stvara brže nego kod bilo koje druge vrste i proizvodi šest grama ljuske u 24 sata.

krov: Kada cemo moci na koncerte?

Gobot: Izuzetno nam je žao i učinićemo sve u našoj moći da se ovaj concert održi u najkraćem mogućem roku.

krov: Hvala.

krov: Gde mogu da kupim hleb?

Gobot: Како се правилно захвалити: хвала ЗА или хвала НА? Одговор „нема на чему” некако указује на „на”.

Gobot: Hleb i peciva koji se ne prodaju svakodnevno se iz rafova marketa i prodavnica vraćaju u pekare. Izvesne količine se i dan kasnije mogu kupiti po sniženoj ceni, ali, verovali ili ne, najveće količine starog hleba, u narodu poznatijeg kao "bajati" pojedu stoka i psi!

krov was timed out 15 days ago

Maki joined the chat 35 minutes ago

a joined the chat 29 minutes ago

Maki joined the chat 9 seconds ago

==========

Created at Chatzy.com

VII Zaključak

Sveoubuhvatnost rada na doktorskom umetničkom projektu *Konstruisanje ličnog identiteta jezikom i hronotopom interneta* učinila ga je izuzetno ambicioznim i zahtevnim. Vreme i prostor koji sam u okviru doktorskog teorijskog i umetničkog istraživanja posvetila proučavanju različitih disciplina predstavljaju neprocenjivo iskustvo poniranja u dubine fenomena koji određuju moje svakodnevno iskustvo. Ipak, transdisciplinarni pristup koji pronalazi veze između naizgled udaljenih fenomena se pokazao kao vrlo težak za artikulaciju u kratkom vremenskom okviru jednog predavanja.

Na ličnom nivou, istraživanje velikog opusa teorijske literature i osluškivanje dubokog intimnog eha na pročitano pomoglo mi je da preispitam sopstvenu etičku i poetičku poziciju u odnosu na svoj položaj umetnika u savremenom društvu. Pitanje identiteta, pitanje *Gde sam tu/o ja?,* ostaje naravno bez konačnog odgovora. Svrha je u potrazi, ne u pronalaženju.

U susretu sa digitalnim tehnologijama, običan čovek-korisnik neretko se nalazi u poziciji pra-čoveka u susretu sa vatrom: iako ume da je koristi, ne razume skrivene mehanizme po kojima ona funkcioniše.Vrlo često se, podsvesno, magijska, natprirodna svojstva koja pra-čovek pridaje vatri danas pridaju kompjuterima. To je vera u ‘nepogrešivost’ i ’neutralnost’ algoritama. Ali ništa što je napravljeno od strane čoveka nije i ne može biti neutralno. Sve u sebi nosi klicu ideologije svog tvorca. Internet bi stoga morao da postane javna infrastruktura, a ne samoregulisano tržište.

Naš svet više ne vidi vezu između pojedinca i društva, rada i kapitala, moći i odgovornosti, znaka i stvari, uzroka i posledice, sadašnjosti i budućnosti, koji više ne vidi razliku između virtuelnog i stvarnog, slike i bića, podatka i predstave digitalni mikrokosmos nudi utehu kauzalnosti, algoritamsku utehu naredbe ako/onda. Digitalno tako postaje simulacija stvarnosti koja se uopšte ne opire našoj volji, koja predstavlja produžetak nas samih, a sve što je Drugo stavlja na bezbedno rastojanje, mireći tako osećaj slobode sa osećajem komfora.

Tehnologija je slična umetnosti – može nam poslužiti da sa distancom promislimo svet projektovan u digitalnu dimenziju. Ali kao ni umetnost, tehnologija ne sme da bude shvaćena previše ozbiljno. Ne postoje tehnološka rešenja društvenih problema, kao što ne postoje ni

umetnička. Dokle god naša sredstva za komunikaciju budu projektovali ljudi vođeni isključivo načelom izvedbe, načelom maksimizacije profita, ništa što budemo komunicirali ovim sredstvima neće moći da bude upotrebljeno protiv njih. Subverzija je u formi, ne u sadržaju. Kao što nam je potrebna alternativna umetnost, potrebna nam je i alternativna tehnologija.

VIII Literatura i izvori

Knjige, primarna literature

1. Adorno, Teodor W. *Negativna dijalektika.* Beograd: BIGZ, 1979.
2. Batler, Džudit. *Nevolja s rodom.* Beograd: Karpos Books, 2010.
3. Bauman, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity, 2000.
4. Bazin, André: *What is cinema?* London: University of California Press, 1967.
5. Berardi, Franco Biffo. *Soul at work. From alienation to autonomy.* Los Angeles: Semitext(e), 2009.
6. Boal, Augusto. *Theatre of the opressed*. London: Pluto Press, 2008.
7. Bodrijar, Žan. *Simulakrum i simulacija.* Novi Sad: Svetovi, 1991.
8. Bodrijar, Žan. *Amerika*, Beograd: Buddy Books, 1993.
9. Breht, Bertold. *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit, 1979.
10. Breht, Bertold. *Dramski tekstovi II.* Priredio i propratne beleške napisao: Branko Matan. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1982.
11. Chun, Wendy Hui Kyong.*Control and freedom – Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge: MIT Press, 2005.
12. Clarke, Arthur C. *Profiles of the future*. New York, Bantam Books:1972.
13. Dadić Dinulović, Tatjana. *Scenski dizajn kao umetnost.* Beograd/Novi Sad: Clio/SCEN, 2017.
14. Debor, Gij. *Društvo spektakla*. Porodična biblioteka 4, 2017. https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla (preuzeto 15.5.2016)
15. Eco, Umberto. *Kant & the Platypus, Essays on Language & Cognition*. London: Vintage publishing, 2000.
16. Eko, Umberto. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia, 2001.
17. Fisher, Mark. *Capitalist realism: is there no alternative?* Winchester*:* ZeroBooks, 2009.
18. Fuko, Mišel. *Nadzirati i kažnjavati*. Beograd: Prosveta, 1997.
19. Gete, Johan Volfgang. *Faust I deo*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1980.
20. Gibson, Vilijam. *Neuromancer*. Beograd: IPS Media, 2008.
21. Hajzenberg, Vener. *Fizika i metafizika*. Beograd: Nolit, 1972.
22. Herrera, Linda. *Revolution in the age of Social Media. The Egyptian popular resurrection and the Internet.* London: Verso, 2014.
23. Jeknić, Oleg. *Teorija Interfejsa*. Beograd: FMK, 2014.
24. Jung, Carl Gustav. *Archetypes and the collective subcontiousness.* New York*:* Princeton University Press, 1980.
25. Klajn, Ivan. *Veliki rečnik stranih reči i izraza*. Beograd: Prometej, 2010.
26. Lanier, Jaron. *Who owns the future?* New York: Simon&Schuster, 2013.
27. Latur, Bruno. *Istraživanje o modusima života, jedna antropologija modernih*. Beograd: FMK, 2015.
28. Lovink, Geert. *Networks Without a Cause: A critique of Social Media*. Cambridge, Polity Press:2011.

29. Lovink, Geert. *Social media abyss*. Cambridge, Polity Press: 2016.
30. Lyotard, Jean-Francois. *Postmoderno stanje, izvještaj o znanju.* Zagreb: Ibis grafika, 2005.
31. Manovič, Lev. *Jezik novih medija.* Beograd, Clio: 2015.
32. Markuse, Herbert. *Eros i civilizacija.* Zagreb: Naprijed, 1965.
33. McLuhan, Marshall. *Understanding media.* London: Taylor&Francis: 2001.
34. McKenzie, Jon. *Izvedi ili snosi posljedice. Od discipline do izvedbe*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2006.
35. Morris, Brian. *Anthropology and the human subject.* Bloomington: Trafford Publishing, 2014.
36. Relph, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion, 1976.
37. Sokal, Alan i Žan Brikmon, *Intelektualni šarlatani.* Beograd: Dereta 2018.
38. Spasić, Ivana i Vera Backović. *Gradovi u potrazi za identitetom*. Beograd: Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu, Institut za sociološka istraživanja: 2017.
39. Škrbić, Nevena Alimpijević i Sanja Potkonjak i Tihana Rubić: „Fenomenologija“, u *Misliti etnografski – kvalitativni pristupi i metode u etnologiji i kulturnoj antropologiji*. Zagreb: HED biblioteka, 2016.
40. Torr, Dona, prev. *Marx and Engels correspondance.* International publishers, 1968. https://www.marxists.org/archive/marx/works/1873/letters/73_05_30.htm (preuzeto 23.5.2019)
41. Virilio, Pol. *Informatička bomba.* Novi Sad: Svetovi, 2000.
42. Virilio Paul, *A Landscape of Events.* Cambridge: MIT Press, 2000.
43. Weizenbaum, Joseph. *Computer power and human reason. From judgement to calculation*. London: W. H. Freeman & Co, 1976.
44. Zielinski, Siegfried: *Deep Time of the Media - Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. London: MIT Press, 2006.
45. Žižek, Slavoj: *Trouble in paradise - from the end of history to the end of capitalism*. Brooklyn: Melville House, 2015.

Knjige, sekundarna literature

46. Antal, Atila. *Političko u postdramskom pozorištu. Recentni opus Andraša Urbana.* Subotica: Fokus, 2011.
47. Aronson, Arnold. *Looking into the abyss. Essays on Scenography.* Cambridge: The MIT press. 2005.
48. Bodrijar, Žan. *Ogledalo proizvodnje ili kritička iluzija istorijskog materijalizma,* Anarhistička biblioteka. https://anarhisticka-biblioteka.net/library/jean-baudrillard-ogledalo-proizvodnje (preuzeto 15.6.2016)
49. Bodrijar, Žan: *Savršen zločin, zbirka eseja.* Beograd: Beogradski krug, 1998.
50. Bolter, David J. i Richard Grusin. *Remediation – understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 1999.
51. Cuoni, Carin, ur. *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America: Writings and Interviews with the Artist*. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.

52. Dinulović, Radivoje. "*Proširena scenografija" – ili šta je scenski dizajn?* Preuzeto sa http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=70 (11.8.2017)
53. Dinulović, Radivoje. *Ideološka funkcija arhitekture u društvu spektakla.* Preuzeto sa http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=70 (11.8.2017)
54. Dixon, Steven: *Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge & London: The MIT Press, 2007.
55. Duxbury, Lesley, Dianne Wait i Elizabeth M. Grierson. *Thinking through practice: art as research in academy.* Melbourne:RMIT Publishing, 2007.
56. Elam, Keir. *Semiotics of Theatre and Drama*. New York: Routedge, 2002.
57. Fuko, Mišel. *Arheologija znanja.* Beograd: Plato, 1998.
58. Hočevar, Meta. *Prostori igre.* Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003.
59. Howard, Pamela. *What is scenography?* London: Routledge, 2002.
60. Krabiel, Klaus-Dieter. *Brechts Lehrstücke.* Stuttgart: Metzler-Studienausgabe 1993.
61. Kobek, Džaret. *Ja mrzim internet.* Beograd: Booka, 2017.
62. Lovink, Geert i Andreas Treske, ur. *Video Vortex reader III: Inside the YouTube decade.* Amsterdam: Institute for Network Cultures, 2020.
63. Lovink, Geert i Mieke Gerritzen. *Made in China. Designed in California. Criticised in Europe. Amsterdam design manifesto.* Amsterdam: The Image Society, 2019.
64. Pavis, Patris. *Rečnik savremenog pozorišta.* Beograd: Clio, 2021.
65. Rasch, Miriam, ur. *Let's get physical: A sample of INC Longformes.* Amsterdam: Institute for Network Cultures, 2020.
66. Ulmer, G. *Joseph Beuys The Reader*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2007.
67. Vajdijanatan, Siva. *Antidruštvene mreže.* Beograd: Clio, 2018.
68. White, Michele. *The body and the screen – theories of Internet spectatorship.* London:MIT Press, 2006.

Naučni radovi, eseji, članci i temati

1. Barnett, David.„Dialectics and the Brechtian Tradition", *Performance research*, godina XXI, broj 3, jun 2016.
2. Bucher, T. „Programmed sociality - A software studies perspective on social networking sites". Doktorski naučni rad, Univerzitet u Oslu, mart 2012.
3. Butler, Judith. „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol. 40, br. 4. (1988): 519-531 http://seas3.elte.hu/coursematerial/TimarAndrea/17a.Butler,performative%5B1%5D.pdf (preuzeto 15.2.2019.)
4. Butler, M. „Clicktivism, Slacktivism, or 'Real' Activism? Cultural Codes of American Activism in the Internet Era". Master rad, Univerzitet u Koloradu, 2011.
5. Eko, Umberto. Napomene uz "Ime Ruže", *http://hiperboreja.blogspot.hu/2014/09/napomene-uz-ime-ruze-umberto-eko.html* (preuzeto 15.2.2019.)
6. Franzen, Johnathan. „What is the matter with the modern world". *The new inquiry*, 16. septembar 2013.

https://thenewinquiry.com/whats-the-matter-with-the-modern-world-jonathan-franzen/ (posećeno 29.10.2020.)
7. Gladwell, Malcolm, „Small change. Why the revolution will not be tweeted“. *The New Yorker*, 27. septembar 2010. https://www.newyorker.com/magazine/2010/10/04/small-change-malcolm-gladwell (posećeno 3.6. 2019)
8. Jakovljević, Branislav. „Now – Then: Performance and Temporality“, *Performance Research*, godina XIX, broj 3 (2014).
9. Jones, Christopher. „Activism or Slacktivism? The Role of Social Media in Effecting Social Change“. Univerzitet u Virdžiniji, mart 2013.
10. Kar, Nikolas. „Da li nas Gugl zaglupljuje?“ Preveo Miloš Šumonja. *The Atlantic*, (Jul/avgust 2008). https://kljucnekosti.wordpress.com/2015/10/17/nicholas-carr-da-li-nas-gugl-zaglupljuje (posećeno 18.9.2019)
11. Lipkovski, Marija. „Od naivnog gledaoca do naivnog performera”. *Letopis Matice Srpske*, knj. 115, sv. 1 (mart 2017): 258-274.
12. Lee, Yu-Hao iGary Hsieh. „Does slactivism hurt activism“ naučni rad. Univerzitet u Mičigenu, *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, Pariz, Francuska, 2013.
13. Milder, Patricia.„Teaching as art – The Contemporary Lecture Performance“*Journal of Performance and Art*, vol. 33, br. 1, (2011): 13-27.
14. O’Reilly, Tim. „What is Web 2.0?“ http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html (posećeno 10.1.2016)
15. Rozenberg, Tina. „Generation U“, http://foreignpolicy.com/2011/02/17/revolution-u-2/ (posećeno 15.1.2016)
16. Simić, Dušan. „Integrisani duh. Svest kao rezultat funkcionalne integracije i funkcionalne specijalizacije neuronskih struktura. Naučni rad. THEORIA 4 BIBLID, broj 60 (2017) http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0351-2274/2017/0351-22741704091S.pdf (preuzeto 18.6.2019)
17. Smith, Zadie. „Generation Why?“ http://www.nybooks.com/articles/2010/11/25/generation-why/#fn-1 (posećeno 7.8.2018)
18. Wiloughby Sharp, „Interview with Joseph Beuys“. Artforum, vol. 8, br. 4. Decembar 1969. https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456 (posećeno 19.9.2021)
19. „Technology & Memory“, *Performance research, godina XVII, broj 3, jun 2012.*

Pozorišne predstave

1. *Eraritjaritjaka – museum der Sätze*. Režija: Hajner Gebels. Prema rečima Elijasa Kanetija. Produkcija: Teatar Vidi, Lozana (2004).

2. *Véronique Doisneau.* Režija: Žerom Bel. Produkcija: Pariska nacionalna opera, Pariz. (2004).
3. *Remote Belgrade.* Režija: Štefan Kegi. Produkcija: Rimini Protokol i BITEF Festival (2019).

Televizijske emisije

1. "The Century of the Self". Režija: Adam Kertis. Produkcija: BBC (2001).

Veb-sajtovi

1. Knjige, katalozi i radovi o scenskom dizajnu: http://www.scen.uns.ac.rs/?page_id=70
2. Institute for network cultures: https://networkcultures.org/
3. Semiotics of the web, prof. Philippe de Codognet: http://pauillac.inria.fr/~codognet/web.html
4. Wikipedia.org
5. Žak Lakan Wikipedia: https://nosubject.com/Wiki
6. replika.ai
7. facebook.com
8. twitter.com
9. Lifenaut.com
10. Upwork.com
11. Howcast.com

IX Spisak fotografija

Slika 1: Intimni dnevnici. Autor fotografije: Marija Barna-Lipkovski.
Slike 2-10: Intimni dnevnici. Skenirane sveske.
Slike 11 i 12: Razgovor sa replikom. Fotografije ekrana. Autor: Marija Barna-Lipkovski.
Slike 13-15: Nastajanje teksta predavanja. Autor fotografija: Mikloš Barna-Lipkovski.
Slike 16 i 17: Nastajanje teksta predavanja. Autor fotografija:Marija Barna-Lipkovski.
Slika 18: Osmišljavanje prezentacije. Autor fotografije: Marija Barna-Lipkovski.
Slike 19 i 20: Osmišljavanje prezentacije. Autor fotografija: Mikloš Barna-Lipkovski.
Slike 21-29: Istraživanje tehnologije. Autor fotografija: Mikloš Barna-Lipkovski.
Slike 30 i 31: Prezentacija. Fotografije ekrana. Autor: Marija Barna-Lipkovski.
Slike 32 i 33: Persona sa početka. Fotografisano za plakat. Autor fotografije: Mikloš Barna-Lipkovski.
Slika 34: Persona na kraju. Autor fotografije: Mikloš Barna-Lipkovski.
Slika 35: Persona na kraju. Autor fotografije: Relja Pekić. Snimljeno 17. jula 2021.
Slike 36 i 37: Virtuelni prostor. Čet-soba. Autor fotografija: Mikloš Barna-Lipkovski. Snimljeno 18. jula 2021.
Slike 38 i 39: ’Unutrašnjost čet-sobe’. Fotografije ekrana. Autor: Marija Barna-Lipkovski. Snimljeno 18. jula 2021.
Slika 40: Virtuelni prostor. Video. Fotografija ekrana. Autor: Marija Barna-Lipkovski.
Slika 41: Virtuelni prostor. Video. Autor fotografije: Relja Pekić. Snimljeno 17. jula 2021.
Slike 42-48: Tok predavanja. Autor fotografija: Relja Pekić. Snimljeno 17. jula 2021, osim slike 45 čiji je autor Mikloš Barna-Lipkovski i koja je snimljena 18. jula 2021.
Slike 49 i 50: Selfi sa publikom. Autor: Relja Pekić. Snimljeno 17. jula 2021.
Slike 51 i 52: Simulacija. Autor: Relja Pekić. Snimljeno 17. jula 2021.
Slika 53: Stalna reprodukcija istog. Autor: Relja Pekić. Snimljeno 17. jula 2021.
Slika 54: Krađa duše. Autor: Mikloš Barna-Lipkovski. Snimljeno 18. jula 2021.
Slika 55: Jedino što je prisutno je digitalni signal. Fotografija ekrana. Autor: Marija Barna-Lipkovski.
Slika 56: Kombinacija snimljenog i videa uživo. Autor: Relja Pekić. Snimljeno 17. jula 2021.
Slike 57 i 58: Kraj-razotkrivanje. Autor: Mikloš Barna-Lipkovski. Snimljeno 18. jula 2021.
Slika 59: Plakat izvođenja. Autor plakata: Sandra Nikač. Autor fotografije: Mikloš Barna-Lipkovski
Slike 60-71: SOBA 2: Solilokvij u real-time. Fotografije ekrana. Snimljeno 17. i 18. jula 2021.

X Spisak korišćene tehnologije

1. Hardver

1. Asus VivoBook. Specifikacije:

Processor: Intel(R) Core(TM) i5-8250U CPU @ 1.60GHz 1.80 GHz

Memorija: RAM 16.0 GB (15.9 GB usable)

System type 64-bit operating system, x64-based processor

2. HikkVision sistem za nadgledanje.

Sistem od 3 HD kamere i centralne 'Digital Video Recorder' jedinice.

3. Asus projektor.

4. RII++ bežična mini tastatura i miš.

5. BlackMagic Shuttle konvertor signala.

Povezni kablovi: HDMI, koaksijalni kablovi, FireWire.

2. Softver

1. Windows 10 Pro.

2. HikkVision nativni softver ugrađen u Digiral Video Recorder.

3. Za manipulaciju uživo različitim 'inputima' (video, prezentacija, čet soba): OBS Studio. https://obsproject.com/

4. Za montažu videa: DaVinci Resolve.

https://www.blackmagicdesign.com/products/davinciresolve/

5. Platformu za čet: Chatzy.com.https://www.chatzy.com/

6. Streaming platformu: Twitch.tv. https://www.twitch.tv/

7. Prezentacija: Prezi.com. https://prezi.com/

8. Razgovor sa glumicom: Skype.

XI Biografija kandidata

Marija Barna-Lipkovski (Beograd, 1989) je pozorišni reditelj. Diplomirala je 2012. na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, na smeru za Pozorišnu i radio režiju u klasi prof. Nikole Jevtića.

Nakon završenih osnovnih studija dobila je DAAD stipendiju za umetnike za studijski boravak u Berlinu, Nemačka. Tokom 2013-2014. pohađa nastavu na berlinskoj Ernst-Busch-Hochschule f. Schauspielkunst gde joj između ostalih predaju i Tomas Ostermajer i Bernd Štegeman, kao i u Nacionalnoj pozorišnoj školi u Strazburu.

Master studije Pozorišne i radio režije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu završava 2015. godine. Iste godine pokreće i nezavisnu trupu „Tri Groša“.

Trenutno je student doktorskih umetničkih studija Scenskog dizajna na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu.

Autor je više igrajućih predstava na raznim beogradskim scenama. Dobitnik je nagrade za najbolju režiju za predstavu “Emigranti”, u kojoj je i izvođač, na festival ArtOkraina u St. Petersburgu 2015. godine. Predstava “Čekajući Godoa” nominovana je za najbolju predstavu na IT’s Festivalu u Amsterdamu 2012. Dobitnik je nagrade za najbolju režiju i najbolju predstavu u celini sa predstavom amaterskog pozorišta Prijepolja “Orkestar Titanik” na XII Smotri amaterskog stvaralaštva u Bajinoj Bašti 2018. godine.

Osim umetničkog, bavi se i interdisciplinarnim pedagoškim radom sarađujući sa beogradskim udruženjem Centar za vizuelnu antropologiju. Autor je nekoliko članaka objavljenih u naučnim časopisima.

Овај Образац чини саставни део докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта који се брани на Универзитету у Новом Саду. Попуњен Образац укоричити иза текста докторске дисертације, односно докторског уметничког пројекта.

План третмана података

Назив пројекта/истраживања
Конструисање личног идентитета језиком и хронотопом интернета
Назив институције/институција у оквиру којих се спроводи истраживање
Факултет техничких наука, Универзитет у Новом Саду
Назив програма у оквиру ког се реализује истраживање
Докторске академске уметничке студије *Сценски дизајн*
1. Опис података
1.1 Врста студије *Укратко описати тип студије у оквиру које се подаци прикупљају* **Докторски уметнички пројекат** који чине уметничко дело сценског дизајна *Конструисање личног идентитета језиком и хронотопом интернета* и текстуално образложење рада. 1.2 Врсте података а) квантитативни б) **<u>квалитативни</u>** 1.3. Начин прикупљања података а) анкете, упитници, тестови б) клиничке процене, медицински записи, електронски здравствени записи в) генотипови: навести врсту _____ г) административни подаци: навести врсту _____ д) узорци ткива: навести врсту_____ <u>ђ) снимци, фотографије: **Снимци и и фотографије представа и уметничких радова и пројеката**</u> _____ <u>е) текст: **Подаци прикупљени из разноврсне литературе (књиге, часописи, каталози**</u>

изложби и манифестација, веб странице, итд.

ж) мапа, навести врсту _____

з) остало: **Фотодокументација, приказ извођења уметичког дела истраживања; фотографије јавног извођења уметничког дела, као и снимак јавног извођења уметничког дела**.

1.3 Формат података, употребљене скале, количина података

1.3.1 Употребљени софтвер и формат датотеке:

а) Excel фајл, датотека _____

b) SPSS фајл, датотека _____

c) PDF фајл **(текстуално образложење докторског уметничког пројекта, као и реализације уметничког рада)**

d) Текстфајл, датотека _____

е) JPG фајл (**фотографије изведеног уметничког дела)**

f) Остало: _____

1.3.2. Број записа (код квантитативних података) **(није примењиво)**

а) број варијабли _____

б) број мерења (испитаника, процена, снимака и сл.) _____

1.3.3. Поновљена мерења **(није примењиво)**

а) да

б) не

Уколико је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) временски размак између поновљених мера је _____

б) варијабле које се више пута мере односе се на _____

в) нове верзије фајлова који садрже поновљена мерења су именоване као _____

Напомене: _____

Да ли формати и софтвер омогућавају дељење и дугорочну валидност података?

а) Да

б) Не

Ако је одговор не, образложити _____

_____

2. Прикупљање података

2.1 Методологија за прикупљање/генерисање података

Студија случаја, уметнички експеримент, анализа текста, анализа уметничког дела

2.1.1. У оквиру ког истраживачког нацрта су подаци прикупљени?

а) експеримент, навести тип: **уметнички експеримент**

б) корелационо истраживање, навести тип: **анализа текста**

ц) анализа текста, навести тип: **анализа текста**

д) остало, навести шта _____

2.1.2 Навести врсте мерних инструмената или стандарде података специфичних за одређену научну дисциплину (ако постоје).

_____

2.2 Квалитет података и стандарди: (**није примењиво)**

2.2.1. Третман недостајућих података

а) Да ли матрица садржи недостајуће податке? Да Не

Ако је одговор да, одговорити на следећа питања:

а) Колики је број недостајућих података? _____

б) Да ли се кориснику матрице препоручује замена недостајућих података? Да Не

в) Ако је одговор да, навести сугестије за третман замене недостајућих података

_____

2.2.2. На који начин је контролисан квалитет података? Описати

_____

_____

2.2.3. На који начин је извршена контрола уноса података у матрицу?

_____

_____

3. Третман података и пратећа документација

3.1.Третман и чување података

3.1.1. Подаци ће бити депоновани у репозиторијум ***Универзитета у Новом Саду****.*

3.1.2. URL адреса: **https://www.uns.ac.rs/index.php/c-nauka/otvorena-nauka/repozitorijum-naucne-umetnicke-produkcije**

3.1.3. DOI _____

3.1.4. Да ли ће подаци бити у отвореном приступу?

а) ***Да***

б) *Да, али после ембарга који ће трајати до* _____

в) *Не*

Ако је одговор не, навести разлог _____

3.1.5. Подаци неће бити депоновани у репозиторијум, али ће бити чувани.

Образложење

_____

_____

3.2. Метаподаци и документација података

3.2.1. Који стандард за метаподатке ће бити примењен? _____

3.2.1. Навести метаподатке на основу којих су подаци депоновани у репозиторијум.

_____

_____

Ако је потребно, навести методе које се користе за преузимање података, аналитичке и процедуралне информације, њихово кодирање, детаљне описе варијабли, записа итд.

3.3 Стратегија и стандарди за чување података

3.3.1. До ког периода ће подаци бити чувани у репозиторијуму? **трајно**

3.3.2. Да ли ће подаци бити депоновани под шифром? Да **Не**

3.3.3. Да ли ће шифра бити доступна одређеном кругу истраживача? Да Не

3.3.4. Да ли се подаци морају уклонити из отвореног приступа после извесног времена?

Да **Не**

Образложити

4. Безбедност података и заштита поверљивих информација

Овај одељак МОРА бити попуњен ако ваши подаци укључују личне податке који се односе на учеснике у истраживању. За друга истраживања треба такође размотрити заштиту и сигурност података. **Нису укључени лични подаци**

4.1 Формални стандарди за сигурност информација/података

Истраживачи који спроводе испитивања с људима морају да се придржавају Закона о заштити података о личности*(https://www.paragraf.rs/propisi/zakon_o_zastiti_podataka_o_licnosti.html)* и одговарајућег институционалног кодекса о академском интегритету.

4.1.2. Да ли је истраживање одобрено од стране етичке комисије? Да Не

Ако је одговор Да, навести датум и назив етичке комисије која је одобрила истраживање

4.1.2. Да ли подаци укључују личне податке учесника у истраживању? Да **Не**

Ако је одговор да, наведите на који начин сте осигурали поверљивост и сигурност информација везаних за испитанике:

а) Подаци нису у отвореном приступу

б) Подаци су анонимизирани

ц) Остало, навести шта

5. Доступност података

5.1. Подаци ће бити

а) јавно доступни

б) доступни само уском кругу истраживача у одређеној научној области

ц) затворени

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести под којим условима могу да их користе:

_____

_____

Ако су подаци доступни само уском кругу истраживача, навести на који начин могу приступити подацима:

_____

_____

5.4. Навести лиценцу под којом ће прикупљени подаци бити архивирани.

_____

6. Улоге и одговорност

6.1. Навести име и презиме и мејл адресу власника (аутора) података

Марија Барна-Липковски, maki.lipkovski@gmail.com

6.2. Навести име и презиме и мејл адресу особе која одржава матрицу с подацима

_____

6.3. Навести име и презиме и мејл адресу особе која омогућује приступ подацима другим истраживачима

_____