

Во текстот ќе се задржам на дефинирањето на времето и на односот кон грешките во контекст на новите телеприсутни технологии. Ќе започнам со односот меѓу времето на осветлување и фотографската аура во контекст на интернетската телероботика. Го разгледувам естетскиот, политичкиот, уметничкиот и епистемолошкиот набој на технолошкиот премин од повеќечасовното осветлување (експозиција) кон такво коешто опфаќа неколку делчиња од секундата; за Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) ова претставува постепено одделување на „аурата“ од сликата. Покрај ова, зборувам и за тоа како моменталните ограничувања на телероботската технологија - прекини при преносот, зафатени линии кај понудувачите на услугите, „колапс“ на интернетските пребарувачи - ја обновуваат аурата, а со тоа и нашето чувство за просторот и времето.

Значи, размислувам за познавателните основи на интернетот - на светската мрежа денес и посебно за тоа како можеме со компјутерски контролираната роботика да ги надминеме границите на сопственото

* Со согласност на авторката и на издавачите, преведено според Marina Gržinić Mauhler „Ekspozicijski čas, avra in telerobotika“, *Filozofski vestnik* XXIII, št. 3/2002.

знаење и да создаваме нови форми на материјална присутност. Затоа и се зборува за телероботиката и телеепистемологијата, кои како во примерот на телевизијата (таа ги содржи грчкиот префикс *ттеле* - оддалечен и зборот *визија* - поглед, од каде настанува оддалечена, односно виртуелна можност на гледање) можеме да ги преведеме како далечинско управувани работи и услови на познанието создадени на далечина (телеепистемологија е кованица од *ттеле* - оддалечен и *еписџемологија* - во философијата наука за човековото познание, философија на науката). Со ова се воведува и третиот член - телеприсутноста (изворно во англискиот јазик *telepresence*), оддалечена односно виртуелна присутност, која претставува нова форма на присутност и се создава со помош на компјутер, кој движењата и акциите ги пренесува на далечина со временски процесор, без да се движат реално во просторот.

Едно од најголемите разочарувања, коешто го носи интерактивноста на интернетот е дека телеприсутноста во реалноста не е присутност. Факт е дека некои поинтересни медиумски проекти ги променија нашите претпоставки за присутноста, пред сè чувството дека со помош на компјутерот можеби и можеме

да бидеме присутни некаде многу далеку. Сето ова ја забрза расправата за квалитативната разлика меѓу два суштински различни начини на комуникација и на интеракција - симулирано, далечински управувано и интерсубјективно (тело до тело) - тоа условува множество причинители, како што се технологијата, класата, расата, географијата, јазикот итн. „Шумот“ кој настанува при таквото разликување, не е само предмет на технологијата, туку е и општествено произведен.

Проблемите на компјутерски посредуваната комуникација се делумно последица на тешко определвиот статус на телото во оваа интеракција, или на друг начин кажано, на состојбата на отелотворувањето. Како можеме да го опишеме отелотворувањето кога имаме работа со технологии, како што е интернетот?

1. Испарување на аурата од фотографијата до видеото

Бенјамин во есеите „Мала историја на фотографијата“ (1931)² и „Уметничкото дело во времето на својата техничка репродукција“ (1936)³ тврди дека репродукцијата ја уништува „аурата“ на објектот. Валтер Бенјамин прави разлика меѓу општествено-историското искуство на фотографската репрезентација и естетската контемплација. Аурата ја определува како „еднократна контура на далечината, уште поблиска“⁴ и тврди дека распаѓањето на аурата му донело модерно, ограничено сфаќање на просторот. Ова го илустрира со примерот во кој го искусуваме минувањето на времето во природата: „За време на одмор напладне налето, следејќи го планинскиот ‘рбет во хоризонтот или гранката, којашто фрла сенка на набљудувачот, сè додека моментот или

часот не станат дел од нивната контура - тоа значи да ја дишат аурата на тие планини, на таа гранка“⁵.

Бенјамин во „Малата историја на фотографијата“ се насочува кон тоа како прашањето на времето ја обележало еволуцијата на раната фотографија. На ова место ја наведувам згуснатата, но сепак ефикасна представа на Д. Н. Родовик (D. N. Rodowick):

Ниту индексот на фотографијата, ниту нејзиното иконско значење не го фасцинирале Бенјамин, како што го фасцинирал временскиот интервал, обележан со осветлувањето. Бенјамин во технолошкиот премин од осветлување, коешто траело повеќе часови, до осветлување кое опфаќа само делчиња од секундата, видел постепено испарување на аурата од сликата. Идејата за аурата, за којашто зборуваме, е очигледно поврзана со Бергсоновото (Bergson) *durée*. Според Бенјамин: колку е подолго времето на осветлување, толку е поголема можноста аурата на околината - заплетените временски односи, вткаени во фигурите, коишто ги претставува - како паразит да проникне во сликата, во фотографската плоча. (...) Или поточно, временската вредност на овој интервал го определува квалитативниот однос меѓу времето и просторот на фотографијата. Во еволуцијата од долгот до краткото осветлување, делењата на времето како последица имале квалитативни промени во просторот: чувствителност на светлина, поопределиво жариште, поекстензивна длабочина на полето и она што е значајно, фиксирање на движењето. Контадикторно, но според Бенјамин, кога иконските и просторните карактеристики на фотографијата со кратењето на осветлувањето станувале сè поточни, сликата ја изгубила својата временска засидреност во искуството на траење и фасцинантната неопределеност на својата „аура“.⁶

Ме интересира токму оваа контракција на времето на осветлување, бидејќи ги исцртува процесот на бришење, желбата, за да се ослободат од движењата, кои е невозможно да се набљудуваат, и од недостатоците значајни за долгите периоди на осветлувањето. Денес сме сведоци на постојано кратање, згуснување на времето на осветлување. Ова кратање на времето на осветлување е процес на чистење, при кој зад себе оставаме грешки како што се замагленост, нејасно жариште и други недостатоци, кои се сокриваат кога треба да завршиме со долгите периоди на осветлување.

Сега, кога сè повеќе наши слики се создадени компјутерски, а телевизијата и радиото сè повеќе ги обзема моменталната брзина на калкулацијата, сведоци сме на сè поточна и поцелосна естетска стерилизација на сликата. Во виртуелната реалност се губи телесноста на врската меѓу сликата и реалноста-времето. Замагленоста и другите недостатоци на сликата, кои беа доказ на минувањето на времето во реалниот свет, во целост исчезнуваат од идеализираните слики на виртуелната вистинитост. Недостатоците на раната фотографија на набљудувачот му овозможувале да најде начини како да го создаде просторот во времето. Но со колапсот на времето на осветлување (во случајов, компјутерски создадени слики на виртуелната вистинитост веќе не постојат) сликата оди низ процесот на целосна стерилизација. Бенјамин ги предвидел иднината на фотографијата, нејзиниот недоволен капацитет да се справи со неуспехот, со грешките, со шкартот:

Но сега да се обидеме да го следиме понатамошниот развој на фотографијата. Што забележуваме? Била сè попрефинета и сè помодерна, но ова си има своја последица, не е способна да фотографира станбена

куќа или цел куп смет, без да ги промени. Без да споменувам некаква речна брана или фабрика за електрични кабли, сега фотографијата пред нив може да рече само: „Колку чудесно.“ „Светот е чудесен“ - така се вика познатата книга со слики од Ренгер-Пач (Renger-Patzsch), во која може да ја погледнеме новата Фотографија на објективноста на нејзиниот врв.⁷ И ѝ успеа, што е крајно сиромашно, со тоа што кога ја разгледуваше на модерен, на тотално технички начин, ја промени во објект на уживање. Ако економската функција на фотографијата е во тоа со помош на модното процесирање да обезбеди многумина со работи, кои претходно ја избегнувале големата потрошувачка - младината, познатите, странските држави - тогаш една од нејзините политички функции е да го обнови светот онаков каков што е однатре.⁸

Тенденцијата којашто ја почувствувал Бенјамин со доаѓањето на дигиталните медиуми се потврди. Сликите кои се појавуваат на нашите монитори се јасни, чисти и безопасни. Дигиталната слика со својата ограничена сепаративност, со живите бои и со стилизираните слики, значи продолжување на процесот на стерилизација, кој Бенјамин го забележува уште кај фотографијата, а јас го отсликав во реалниот свет на естетското и на културното.

Процесот на стерилизација го достигнува својот врв на крајот од осумдесетите години на дваесеттиот век со апстрактните слики на Заливската војна, а веќе деценија подоцна следеше продолжението: не можеме да ја „заборавиме“ интервенцијата на Западот во врска со Косово. На овој процес на стратешка евакуација на посредуваната слика лесно би можело да се додаде бомбардирање на НАТО на Југославија како интервенција, за која причина беа

специфичните економско-стратегиски интереси, а не само едноставниот факт дека Србија силно ги кршеше човековите права на албанското малцинство, коешто живееше во Косово, територија која е дел од Србија. Сега сме сведоци на продолжената евакуација на цела низа слики в.т.н. постмодерна војна. Карло Форменти (Carlo Formenti) (смета дека за американската воена интервенција во Ирак во време на заливската војна не би смееле да размислуваме како за трета светска војна, туку како за прва постмодерна војна.⁹

Обилството вакви „чисти“ слики е во крајна спротивност со недостатокот на информации за „валканата“ и тоа како реална војна во Босна и Херцеговина (1992-1997); при известувањето за оваа војна наместо живи, употребуваа стари телевизиски слики и гласови на радиоаматери. Трауматската лекција од последните американски воени интервенции – од операцијата Пустинска лисица против Ирак на крајот од осумдесетите години од дваесетиот век, до подоцнежното бомбардирање на Југославија – се состои во тоа што покажуваат нова доба, од аспект на нивото на видливоста, валканоста и на бројот на жртвите во постмодерните воени битки, во кои силата којашто напаѓа делува под постојан притисок: да ја заврши работата без жртви, без слики на директно уништување, без крв и без мртви тела. Ова е причината поради која мораме да се запрашаме колку всушност дознаваме од овие слики за Заливската војна или за војната на Косово. Вечерните вести ни прикажуваат живи, напнати слики од овие војни. Но сликите се во целост изместени, како временски, така и просторно. Бомбашките напади на НАТО течеа по цел ден – кога спиевме, кога бевме на работа, дома... Но сликите од нападите се фино спакувани и претставени во соодветни петминутни сегменти за време на вечерните вести. Телевизиската

покриеност на случувањата веднаш скока од Косово и од Белград до носачот на авионите и до авионската кабина на бомбардерот „стелт“. Како божем да размислуваме каде и кога се одвиваат овие случки? Да се сетиме само што се случуваше во Заливската војна за време на последниот американски напад врз ирачката линија: никакви фотографии, никакви вести, само пушкање дека тенковите со булдожери пред себе уривале низ ирачките ровови и едноставно потрупувале илјадници под земја.

Ова покажува дека ефектот на стерилизацијата успева да биде неразделив од медиумот. Ако се водиме според размислувањето на Питер Вајбл (Peter Weibel) за оваа војна можеме да размислуваме до идејата за тоа што значи ако ја напуштиме историски определената позиција, којашто (дури и во уметноста) го снима природниот свет на нашите сетила.¹⁰ Нашето искуство од просторот, од положбата итн. е зависно од тоа кого сметаме за природен поврзувач: телото веламе дека е природен поврзувач и аналоген на ова е и нашиот пристап кон просторот и кон времето. Нашето објаснување за медиумите се темели на доживувањето преку природните поврзувачи. Нашите сетила и органи ги канализира и посредува идеологијата на природното, која не се согласува со артифицијалноста на медиумите. Но медиумите на денешницата покажуваат дека на располагање имаме вештачки поврзувач – медиумите. Вајбл смета дека Меклуан (McLuhan) згрешил при определувањето на медиумите како човеков додаток, бидејќи не ги именувал како *вештачки* додаток.¹¹ Кога станува збор за вештачки медиумски простор основно прашање е како се конструира просторната и временската артифицијалност. Развојот на медиумската технологија раѓа желба вештачки (и секако привлечно) да ги конструираме

просторот и времето. Димитрис Елефетериотис (Dimitris Eleftheriotis) вака го опишува развојот на технологијата, дизајнирана со намера да го брише нееднаквото отсечно движење, коешто е карактеристично за аматерските видеоснимки:

„Стабилизатор на видеосликите“ е популарната можност, којашто ја нудат поновите камери. Работи на тој начин што дигитално го анализира и перцепира секој кадар и ги брише „ненормалните“ движења. Визуелната технологија на супервизијата е сликовно зависна од перцепцијата на „ненормалните“ или „неправилните“ движења, кои му пречат на „нормалниот“ тек на луѓето на улица, во трговски центар или во супермаркет – најновите истражувања се трудат да откријат начини со кои перцепцијата на ненормалните движења би ја вградиле во системот како автоматски потег.¹²

Ако ги земеме предвид сите овие напори вложени во „чистењето“ на сликите, чии сведоци сме, што уште знаеме за станбените куќи, за купиштата смет, за војните, за улиците и за супермаркетите, кои ги прикажуваат современите технологии на оформување? Технологиите кои биле дизајнирани со намера да ни понудат „појасна“ слика, во суштина го постигнуваат спротивното. Со тоа што го санираат објектот, ни оневозможуваат да ја спознаеме стварноста. Го губиме чувството за време и простор, ни останува само безнадежната и идеализираната претстава за вистината.

Телероботика и враќањето на аурата

Историјата на технологиите на формирање од фотографија до видео била сведок на испарувањето на аурата, на еднократното појавување на времето и на просторот така како што го уловила фотографската слика. Сакам да покажам дека за телероботиката

е возможно да рече дека го сменила овој тренд. Телероботиката во денешната форма претставува начин како да се врати аурата, како да се врати чувството за време и простор, кои ги изразува сликата.

Телероботските слики во некои аспекти се многу слични на другите видови слики и трпат еднакво испарување на аурата. Бидејќи сликите кои се произведени од телероботски уреди, најчесто користат вообичаени видео или дигитални фотографски камери, од аспект на времето на осветлување нема значајни разлики меѓу телероботските и другите дигитални технологии на формирање. Значи, телероботиката од другите технологии не се разикува според *освејлувањето*.

Постои разлика од аспект на времето на *пренос*. Телероботските слики се живи слики, кои корисникот ги прима врз основа на барање. Но овие слики не се пренесуваат моментално, ниту со брзина на телевизиски или на радио пренос. Ограничувањата поврзани со основната ширина значајно го забавуваат времето на пренос и затоа сликите пристигнуваат повеќе секунди или цела минута подоцна од барањето на корисникот и од моментот кога биле пратени.

Поместувањето кое го предизвикуваат ограничувањата на основната ширина претставува практични проблеми за телероботските инсталации. Временското поместување предизвикува тешко, дури невозможно следење на телепортацијата на далечина. Понекогаш проблемот може да се среди со техника наречена „супервизиски надзор“. Ако ги надминеме ефектите на временското поместување, треба да се сосредоточиме на поимот задоцнета реална парадигма. „Операторот мора да ја употреби

стратегията ‘помести и почекај’, при која по секое најмало движење чека на резултатите од движењето пред да се зафати со понатамошна работа. Логиката на ваквото проучување е дека временското поместување, кое е карактеристика на телепортацијата на голема далечина, може да се надмине со тоа што операторот има на располагање интерактивна симулација на надгледуваниот систем, а не временски поместени видео и телеметриски податоци. (...) Симулацијата се одвива повеќе секунди пред реалното време (затоа вообичаено ја нарекуваат ‘предвидувачки приказ’), така што одговорите на операторот и командните инпути на симулацијата навремено пристигнуваат до оддалеченото место. Симулацијата ги формира динамиката и однесувањето на постоечкиот систем и на одзивите и веднаш одговара на наредбите на операторот, а со ова ја извршува потребата според стратегијата помести и почекај. При ова важно е да се води грижа симулацијата да биде ‘синхронизирана’ со реалноста.¹³

Овие практични проблеми донесуваат нов контекст, во кој може да се разбере Бенјаминовото разбирање на аурата. Како што веќе споменах, Бенјамин ја разбира аурата како еднократна контура на далечината за да биде уште поблиска. Телероботското временско поместување носи токму таква контура или сличност. Нè потсетува на оддалеченоста која нè дели од субјектите чии слики ги гледаме. Нè присилува да размислуваме за мрежата на модеми, насочувачи, услужувачи и на телефонски линии, којашто мора да ја пропатува сликата за да дојде до нас, со што уште еднаш ќе го потврди нашето претчувство за временските односи меѓу овие субјекти и нас, гледачите.

Во некое подлабоко значење, временското поместување го зајакнува нашето чувство за време и

за оддалеченоста од субјектите на сликата. Да помислиме само на видеосликите кои пристигнуваат од оддалечена видеокамера, достапна на интернет. Бидејќи брзината на освежувањето е многу побавна отколку кај филмот или обичното видео, движењето е отсечно и неприродно. Движечките предмети прескокнуваат од точка до точка, се појавуваат и се губат во растргнатата траекторија. Знаеме дека ова е последица на бавното освежување. Но истовремено знаеме дека ова е последица и на минувањето на времето. Кога ја гледаме сликата и чекаме да пристигнат уште повеќе, за субјектите од овие слики времето и понатаму поминува.

Така, кога се здобиваме со чувството за време се здобиваме и со чувството за простор. Растргнатоста на движењето нè потсетува само на минувањето на времето, и тоа повеќе на движењето низ просторот кое се одвива во тоа време. Како што замагленоста на фотографијата нè потсетува на движењето на сенката или на детското неочекувано кивнување, така дисконтинуираноста на живите интернетски видеослучки во моментот ни ја прикажува развлеченоста на движењето за време на полнењето. Можеме да видиме таква сеопфатност на движењето, каква што не можеме да видиме кога гледаме континуирано видео.

Долгите поместувања спаѓаат меѓу најодвратните карактеристики на интернетот. Понекогаш е неописиво здодевно да се занимаваме се долгите временски поместувања и со бавното освежување – така како што е здодевно да се позира во случај на долго осветлување или на гледање замаглена фотографија. Но во тие недостатоци – во тие „имперфекции“ кои нè лутат и нè фрустрираат – лежи нашиот капацитет да го процениме целото богатство

на субјектот на сликата. Нашето чувство за време и простор ја ограничува можноста да се занимаваме со пречки кои се однесуваат на нашиот комфор, на нашето уживање. Временското поместување е сведок на нешто што лежи под сликата и така почнува да ја обновува аурата на објектите и нивната дистанца. Имперфекциите на преносот на податоците и на технологијата на формирање, со враќање на аурата, која се чинеше засекогаш изгубена, судејќи барем според некои расправи за фотографијата на Бенјамин, влијаат на новото знаење на подрачјето на телероботиката.

Образложената инсталација на интернетот *Интимноста на дислокацијата* (The Dislocation Intimacy)¹⁴ се занимава исклучиво со времето на осветлување и со аурата во поврзаност со телеепистемиологијата. Системот на инсталацијата *Дислокација* се наоѓа во кутија која не пропушта светлина; кутијата содржи физички објекти и некои од нив самите од себе се движат внатре во системот. Гледачите со помош на копчиња управуваат со овие објекти. Можат да изберат секаква комбинација на копчиња кои активираат комбинација на направи за осветлување и враќаат дигитална снимка на консекутивна сенка. *Дислокација* тргнува од книгата *Некомплетни отворени коцки* (Incomplete Open Cubes, 1974) од Сол Левит (Sol Lewitt), во која има 511 фотографии од само една коцка. Авторот користи „девет извори на светлина и сите нивни комбинации“ со што дава крајна, вкупна изјава за фетишизмот на површините, изложени во дивниот, агресивно машки јазик на модернизмот. *Дислокација* со својата чудна механика навремено кажува дека нема да се занимава со поими на оптичкиот гешталт, туку со поизмрсени односи, кои се одбиваат во времето.

Во *Дислокација* времето се открива со слаба, имперфектна, претерано преместена светлина. Замаглената нејасна слика ја отелотворува философијата на времето кое се открива, и се покажува на површината на сликата. *Дислокација* покажува како е можно имперфекциите на телероботските слики да се употребат за развивање нова естетика и концепциски стратегии. Антиорп ќе запише: „Општо гледано (луѓето) не ги антиципираат грешките, деконструктивноста на пребарувачот или одвраќањето на услугата. Ако сето ова го вклучиме во програмирањето, ќе произведеме елемент на интрига, корупција и на фрустрација. Грешката е симбол на повисок организам и ја претставува околината во која човекот е поканет на интеракција или можеби дури и на надзор.“¹⁵

Токму на оваа точка на контакт, на тој поврзувач меѓу телеприсутноста и реалното, корисникот е поканет да ги остави своите отпечатоци од прсти и што е уште поважно својата телесна и временска присутност. Поврзувачот можеме да го разбереме како имперфекција или дамка, која корисникот постојано го предупредува на неговата/нејзината неможност во целост да стане дел од телеприсутната околина. Истото важи за временските поместувања, за отсечноста на телероботските видеослики и дури и за сигналите на зафатеност, кои се ендемски за интернет услугите. Поместувањата на преносот и бавното освежување се како отпечатоци од прсти на филмот, како капка вода на леќи – доказ за ранливоста на сликата, потсетник на нашата просторна и временска дистанца од субјектот на нашиот интерес.

Превод од словенечки јазик: Ѓоко Николовски

Белешки:

1. Cf. Marina Gržinić, „Exposure Time, the Aura, and Telerobotics,” in *The Robot in the Garden: Telerobotics and Telepistemology in the Age of the Internet*, ed. Ken Goldberg (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000).
2. Walter Benjamin, „A Small History of Photography,” in *One Way Street*, trans. Edmund Jephcott in Kingsley Shorter, (London: NLB, 1979), 240–257; slov. trans., „Mala zgodovina fotografije“, trans. Alenka Mercina, in *Izbrani spisi*, (Ljubljana: Studia humanitatis, 1998), 87–111.
3. Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968), 217–251; Slov. trans. „Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati,” in *Izbrani spisi*, trans. Janez Vrečko (Ljubljana: Studia humanitatis, 1998), 147–176.
4. Benjamin, „A Small History of Photography“, 250; slov. trans., 97.
5. Исто.
6. D. N. Rodowick, *Gilles Deleuze's Time Machine* (Durham and London: Duke University Press, 1997), 8–9.
7. Albert Renger-Patzsch, *Die Welt is Schön*, ed. Carl Georg Heise and Kurt Wolff (München: Verlag, 1928). За поново издание на фотографиите на Ренгер-Патш, види Albert Renger-Patzsch: *Photographer of Objectivity*, ed. Ann in Jurgen Wilde (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998).
8. Walter Benjamin, „The Author as Producer,” in *Art in Theory 1900–1990*, ed. Charles Harrison in Paul Wood (Oxford and Cambridge: Blackwell, 1992), 486–487.
9. Види Carlo Formenti, „La guerra senza nemici“ (Војна без непријатели), во *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo (Виртуелна војна и реална војна : рефлексја на Заливската војна)*, ур. Tiziana Villani in Pierre Dalla Vigna (Milano: A. C. Mimesis, 1991), 29. Форменти при развивањето на оваа историзација се противи на текстот на Жан Бодријар (Jean Baudrillard), што авторот го напишал токму пред почетокот на Заливската војна за Францускиот весник *Liberation*. Види Baudrillard, „La Guerre du Golfe n'aura pas eu lieu“ (Заливската војна не се случи), *Liberation*, 4 јануари 1991.
10. Види Peter Weibel, „Ways of Contextualisation, or The Exhibition as a Discrete Machine“, in *Place, Position, Presentation Public*, ed. Ine Gevers (Maastricht in Amsterdam: Jan van Eyck Akademie in De Balie), 1993, 225.
11. Исто.
12. Dimitris Eleftheriotis, „Video Poetics: Technology, Aesthetics and Politics“, in *Screen* 36, no. 2 (1995): 105.
13. Извадок од http://www.geocities.com/CapeCanaveral/Hangar/2...op_telerob.html.
14. [Http://www.dislocation.net](http://www.dislocation.net).
15. Види /=cw4t7abs/ (1998).