



7€ 139-140 POLETJE/SUMMER 2011

TELO, FILOZOFIJA, UMETNOST II. / BODY, PHILOSOPHY, ART II

**6 / PERFORMATIVNE REVOLUCIJE IGRALČEVEGA IN GLEDALČEVEGA TELESA / PERFORMATIVE REVOLUTIONS OF THE ACTOR'S AND THE SPECTATOR'S BODY**  
/ Tomaž Toporišič

**20 / ODTIS - UVID - PROJEKCIJA (GENSKO PROFILIRANJE, GENOTIPIZACIJA) / PRINT - INSIGHT - PROJECTION (GENETIC PROFILING, GENOTYPING)**  
/ Polona Tratnik

(NE)GIB IN JAVNI PROSTOR / (NON)MOVEMENT AND PUBLIC SPACE

**56 / POČASNOST OSVOBODITVE. DEKONSTRUKCIJA GIBANJA IN REKONSTRUKCIJA NJEGOVE PERCEPCIJE V PREDSTAVI DRAGANE ALFIREVIĆ ARE MADE OF THIS / THE SLOWNESS OF LIBERATION. THE DECONSTRUCTION OF MOVEMENT AND THE RECONSTRUCTION OF ITS PERCEPTION IN THE PERFORMANCE OF DRAGANA ALFIREVIĆ ARE MADE OF THIS** / Katja Čičigoj

**62 / RAJE BI, DA NE. PREVPRASHEVANJE PARADIGME NEGIBANJA KOT REVOLTA V SODOBNEM PLESU / I WOULD PREFER NOT TO. AN INTERROGATION OF THE PARADIGM OF NON-MOVEMENT AS REVOLT IN CONTEMPORARY DANCE** / Pia Brezavšček

**70 / PRENOS GEST. SITUACIJA IN INTERVENCIJA V RADIJSKIH PERFORMANSIH SKUPINE LIGNA / TRANSMITTING GESTURES. SITUATION AND INTERVENTION IN LIGNA'S RADIO-PERFORMANCES**  
/ Patrick Primavesi

**74 / FLASH MOB / FLASH MOB** / Jasmina Založnik

**MASKA Časopis za scenske umetnosti / Performing Arts Journal**

Ustanovljen 1920 / Since 1920

**Letn. / vol. XXVI, št. / No. 139-140 (poletje 2011 / summer 2011)**

ISSN 1318-0509

Izdajatelj: **Maska, zavod za založniško, kulturno in producentsko dejavnost** / Published by: **Maska, Institute for Publishing, Production and Education** | **Metelkova 6, 1000 Ljubljana, Slovenia** | Telefon / Phone: **+386 1 4313122** | Fax: **+386 1 4313122** | E-pošta / E-mail: **info@maska.si** | **www.maska.si** | Za založnika / For the publisher: **Janez Janša**

Odgovorna urednica / Editor-in-chief: **Maja Murnik** | Uredniški odbor / Editorial Board: **dr. Janez Strehovec, dr. Tomaž Toporišič, dr. Polona Tratnik** | Stalni sodelavci revije / Permanent Contributors: **Katja Čičigoj, Janez Janša, dr. Bojana Kunst, Jana Pavlič, dr. Mojca Puncer, Monika Vrečar** | Mednarodno uredništvo / International Advisory Board: **Inke Arns, Maaïke Bleeker, Eda Čufer, Ivana Ivković, Ana Vujanović, Marko Peljhan, Nataša Petrešin-Bachelez, Luk Van Den Dries**

Vizualizacija vsebine / Content Visualisation: **Miha Turšič** | Slovenska lektura / Slovene Language Editors: **Melita Silič, Maja Murnik** | Angleška lektura / English Language Editors: **Eric Dean Scott, Eva Erjavec** | Tisk / Print: **Cicero** | Naklada / Copies: 400

Cena dvojne številke (za Slovenijo): **7 €** / Price of double issue (international): **8 €** | Letna naročnina za posameznike: **21 €**, letna naročnina za institucije: **31 €** (v ceno je vključen DDV, poštnina ni vključena v ceno) | Annual international subscription: Individual rate **47 €**, Institutional rate **60 €** (Package and postage not included) | Poslovna sekretarka / Secretary: **Ana Ivanek** | Distribucija in naročnina / Subscription and distribution: **ana.ivanek@maska.si** | Transakcijski račun / Account number: **02010-00165250861**

Masko leta 1920 ustanovi Ljubljanski pododbor Udruženja gledaliških igralcev Kraljevine SHS. Leta 1985 Zveza kulturnih organizacij Slovenije obudi njeno izdajanje pod imenom Maska. Leta 1991 Maska ponovno dobi izvorno ime in soustanovitelja: Institutum Studiorum Humanitatis.

Dosedanje glavne in/ali odgovorne urednice in uredniki: Rade Pregarc (1920-21), Peter Božič in Tone Peršak (1985-90), Maja Breznik (1991-93), Irena Štaudohar (1993-98), Janez Janša (1998-2006) in Katja Praznik (2007-2009). Maska je članica mreže mediteranskih gledaliških revij. Druge revije, članice Mreže: PRIMER ACTO, REVISTA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALA DE HENARES, REVISTA GALEGA DO TEATRO, ART TEATRAL, ESCENA (vse Španija), ISAD (Tunis), PUBLICATION DU THEATRE NATIONAL DE TIRANA (Albanija), SEMNAL THEATRAL (Romunija), THE MANOEL (Malta), FRAKCIJA (Hrvaška), PRIMA FILA (Italija), SCENA (Jugoslavija). Maska je članica Društva Asociacija nevladnih organizacij in samostojnih ustvarjalcev na področju umetnosti in kulture ter članica mreže Team Network (Transdisciplinary European Art Magazines). Druge revije, članice Mreže: Alternatives Théâtrales (Belgija), Art'O (Italija), Ballet-Tanz (Nemčija), Danstidningen (Švedska), Highlights (Grčija), Mouvement (Francija), Obscena (Portugalska), Scènes (Belgija), Stradda (Francija). [www.team-network.eu](http://www.team-network.eu). Po 7. točki 25. člena ZDDV je davek na časopis obračunan po stopnji 8,5 %. Revijo sofinancira Javna agencija za knjigo RS. / The journal is supported by the Slovenian Book Agency.

# ODTIS - UVID - PROJEKCIJA (GENSKO PROFILIRANJE, GENOTIPIZACIJA)

## PRINT - INSIGHT - PROJECTION (GENETIC PROFILING, GENOTYPING)

see page 31

**POLONA TRATNIK**

PREVOD / TRANSLATED BY  
EVA ERJAVEC

### POVZETEK

**G**ensko profiliranje ali t. i. genski »prstni odtis« v družbi prek forenzične znanosti uživa veliko zaupanje in se ga, rečeno s peircovsko terminologijo, razume kot indeksikalni znak, tj. kot znak, ki je neposrednem vzročno-posledičnem odnosu s svojim objektom (telesom), kot njegov odtis, zato lahko služi kot neizpodbitni dokaz za njegov obstoj in kvaliteto. Sodobni umetnik, Paul Vanouse v svojem delu izpodjeda avtoriteto DNK profiliranja s tem, ko dekonstuiira genske znamke. Avtorica v prispevku v tej navezavi analizira dva nasprotujoča si režima, perspicere in proicere, s čimer pokaže, da genskega profiliranja ne moremo preprosto razumeti kot režim perspicere (režim prosojnosti, uvida v resnico), temveč prej kot režim proicere (režim projekcije), pri katerem je možna manipulabilnost znamka in celo njegovo konstruiranje. Konstruktivni potencial poudarja in celo presega golo komunikabilnost znamka ter odpira prostor za poljubno poseganje v kodifikacijo. Na ta način se genski znamek vzpostavlja kot simbol, s čimer koncepta pristnosti in verodostojnosti DNK profiliranja povsem izgubita smisel. Avtorica z vidika perspicere in proicere razmišlja tudi o postopku genotipizacije, ki se izkazuje kot sodobna, s tehnologijo podprta različica prerokovanja prihodnosti.

Ključne besede: GENOTIPIZACIJA, GENSKO PROFILIRANJE, GENETSKA UMETNOST, MEDIJ, DIFERENCIRANI ZNAMEK, PERSPICERE, PROICERE

### ABSTRACT

**G**enetic profiling, or so-called genetic "finger printing", enjoys a high level of confidence in society through forensic science and is, using Peirce's terminology, understood as an indexical sign, that is, as a sign which is in direct causal-consequent relationship with its object (body), as its print, therefore it can serve as an indisputable evidence for its existence and quality. Contemporary artist Paul Vanouse in his work undermines the authority of DNA profiling by deconstructing genetic marks. The author in her paper in this connection analyses two contradicting regimes, perspicere and proicere, by which she shows that genetic profiling cannot simply be understood as a regime perspicere (the regime of transparency, the insight into the truth) but rather as a regime proicere (the regime of projection) where the manipulability of the mark and even constructing it is possible. The constructive potential stresses and even exceeds the sole communicability of the mark and opens space for arbitrary interference into codification. In such way, the genetic mark is reestablished as a symbol and by that the concept of genuineness and the credibility of DNA profiling completely lose their meaning. The author is, from the aspects of perspicere and proicere, also considering about the process of genotyping which turns out to be the contemporary, technologically supported version of clairvoyant fortunetelling.

Key words: GENOTYPING, GENETIC PROFILING, GENETIC ART, MEDIUM, DIFFERENTIATED MARK, PERSPICERE, PROICERE

**V**delu Paula Vanouseja se kaže kontinuiran interes za genetiko in DNK človeški profil, ki ga skuša umetnik kritizirati. Pri projektu *Relative Velocity Inscription Device* (2002) uporablja DNK profiliranje, prek katerega se usmerja v kritiko rasizma. A čeprav naj bi projekt po razlagah avtorja jamajškega rodu, ki prihaja iz večetnične družine, postavil pod vprašaj genotipizacijo, ki podpira rasne genske razlike, se sama kritika tu izpeljuje predvsem iz igre z besedo »race«, ki v instalaciji postane tekma med družinskimi člani, v kateri se zmaguje hitrostno, in sicer glede na hitrost izrisa profila v gelu elektroforeznega aparata. S svojimi projekti skuša Vanouse sistematično degradirati avtoriteto DNK profiliranja. S projektom *Latent Figure Protocol* (2007) ustvarja vizualne »podobe« z uporabo znanih DNK vzorcev – z znanimi vizualnimi izidi, ki jih v elektroforeznem gelu izoblikujejo DNK-ji bakterij, avtor sestavlja nove vizualne kompozicije, ki v preprosti digitalni likovnosti (z osvetljenimi in temnimi mesti te kot-da-pikselne površine) reprezentirajo motive, kot so: kokoš in jajce, pirat-

ski znak lobanje s kostmi, ID, O1 in simbol ©. »Reprezentacija«, končni vizualni izid, ki na osnovi podobnosti nekaj predstavlja (npr. kokoš), tu nima nobene zveze s samim materialom, torej z biološkimi vzorci, katerih DNK profili tvorijo vizualno reprezentacijo. Material je zdaj uporabljen po enakem principu, kot slikar uporablja barve, tj. za izgradnjo vizualne površine, ki ni motivirana po svojih gradnikih, snovnih elementih, temveč po optični podobnosti naslikanega z upodobljenim. Če bi bila slika motivirana po svojem materialu, potem rdeča ne bi postala barva žlahtnega kardinalovega oblačila in slikarstvo ne bi bilo umetnost transsubstanciranja, temveč bi postala slika, narejena iz organskih pigmentov, polje masakra in bi slikati pomenilo mesariti; podobno kot danes, ko so organski pigmenti postali redki in je tu odprto vprašanje skoraj postalo odvečno zaradi »nepristne izvornosti« materialov, ki so prevečkrat posredovani in kemijsko hibridizirani za zahtevo po substancialni transparentnosti, Jan Fabre predlaga perverzne nove smernice glamurja (za *Heaven of Delight* je strop in druge elemente



dvorane kraljeve palače v Bruslju okrasil z 1,6 milijoni hroščev nezaščitene vrste Buprestidae). Kiparstvo je principu motiviranega rokovanja s substanco bližje, kar je eden od temeljev za bližino kiparstva s konceptualizmom, saj je David z Michelangelom *David-v-marmorju*, je podoba Davida in je marmor, je živ in vselej mrtev, hladen, organski in neorganski, domač in odtujen, je hkratnost, ni prevara; pri ready-mades se izvorno ne transformira, artefakt ready-made ne zastopa nečesa drugega od sebe, temveč stoji točno in samo namesto sebe oziroma *je kar on sam*, je tisto, kar naj bi predstavljal – odstranitev principov nadomeščanja in napotovanja ter izenačenje znaka z referentom zagotovita pogoje za takojšen prestop iz umetnosti transformiranja v umetnost miselnega snovanja (Duchampov pisoar se, kljub temu da uveljavlja zahtevo po umetniški artefaktičnosti in kandidira za preobrazbo v fontano, oblikovno ni spremenil, je torej formalno še vedno pisoar, pa vendar to esencialno ni več – zaradi tega, kar Duchampova umetniška gesta opravlja konceptualno, se dogaja *trans-esenciacija* ali *trans-formacija* ali *trans-substanciacija* nečesa v nekaj drugega od samega sebe<sup>1</sup>).

Izvirni postscriptum k tradiciji umetnosti transsubstanciranja, ki pravzaprav spremlja celotno slikarstvo moderne dobe, prispeva sodobno zagovarjanje slikarstva kot alkimije, kot pri Sigmarju Polkeju. Magijska praksa transsubstanciranja predstavlja tako vrhunec tradicije preobražanja materialov kot tudi povratek na predzačetek slikarstva, v čas pred umetnostjo, v srednji vek in še nazaj v grško antiko, ko je *chymia* označevala zaposlenost z zlivajočimi se materiali, tehnološko zlivanje metalurgije in barvnih tehnik, ter v neevropske kulture, zlasti arabsko-islamsko zlato dobo znanosti, ko je *al-kimyá* pomenila sožitje eksperimenta in traktata (teoretične razprave). Sodobni arheolog medijev, Siegfried Zielinski, v bežišču evropskega srednjeveškega programa alkimije, ki je iskala pot od fizičnega (čutnega) izkustva k metafizičnemu zrenju, prepozna idejo projekcije.<sup>2</sup> Zielinski razmišlja o konceptu projekcije po Vilému Flusserju, ki jo je razumel kot dejavnost mišljenja in jo povezoval z gesto skice. V jedru gre za magijsko tradicijo, ki ji v filozofiji najdemo genealoške korenine v predsokrat-skih časih. *Projekcija* stoji v nasprotju s *prosojnostjo*; lat. *proicere* (nem. Aufsicht) iz lat. *proicio* (lat. pro – od, za, namesto; lat. iacio – vreči) je nasprotno kot lat. *perspicere* (nem. Durchsicht) iz lat. *perspicio* (vidim skozi nekaj, pa tudi zaznavam, jasno razločujem). Med dvema skopičnima režimoma je bil v modernosti prioriteten režim *perspicere* – režim prosojnosti

oziroma vidljivosti, ki podpira logiko prodiranja pogleda skozi površine in ki so ga utemeljili pričetniki moderne znanosti Johann Kepler (*Dioptrika*), Galileo Galilei, René Descartes, Isaac Newton z velikim naravoslovnim izpeljevanjem »fizike vidljivosti« sedemnajstega stoletja, ki je bila zelo zainteresirana za problem prosojnosti (videnja skozi), katoptriki pa so se zanimali predvsem za *proicere* (nem. Aufsicht – nadzor, pogled od zgoraj) oziroma za optiko zrcal in refleksij. *Perspicere*, videnje skozi stvarnost kot razsvetljevanje, je bil v znanosti podprt z razvojem optičnih tehnologij, mikroskopa in teleskopa, v umetnosti s študijem perspektive, v raziskovanju telesa pa je režim podprla anatomija kot tehnologija razkrivanja nevidnih ovojnic oziroma tudi vsa iz nje izhajajoča medicina, ki je »medicina nevidne vidnosti«, kjer se vednost odvija po načelu »igre ovojnic«, kot ugotovi Xavier Bichat v devetnajstem stoletju in je še vedno na delu v sodobnem medicinskem diskurzu (izrazit projekt, ki podpira to načelo, je sodobni anatomski projekt *Visible Human Project*).<sup>3</sup>

Že projekt *Latent Figure Protocol* odpira staro semiološko vprašanje razmerja znaka do njegovega objekta in interpretanta, s katerim se je na začetku dvajsetega stoletja ukvarjal Charles Sanders Peirce, še bolj neposredno pa ga preizprašuje zadnji Vanousov projekt *Suspect Inversion Center* (2011). Z njim, kot ocenjujeta kustos Jens Hauser in avtor sam,<sup>4</sup> je avtor dosegel svojevrstno kulminacijo kritike DNK profiliranja, saj je metodo, ki jo je razvijal že prej, prepletel z afero v zvezi z O. J. Simpsonom.<sup>5</sup> Vanouse v svojem projektu tematizira nezanesljivost metode z DNK analizo, v katero forenzična znanost polaga kar največje upanje in zaupanje; toda Vanousovi pomisleki o metodi in mediju se ne nanašajo na delo preiskovalcev in tudi ne na možnost kontaminacije bioloških vzorcev, ki lahko, kot pokaže prav ta primer, povsem omaje verodostojnost DNK profiliranja, kar je ne nazadnje Vanousov namen. Avtor se sicer z izbranimi članki navezuje na ugotavljanja neverdostojnosti DNK profiliranja v slovitim primeru, a sam jo, še zlasti glede na referenčni primer, izpeljuje na nepričakovan način. Izvede namreč svojevrstno dekonstrukcijo DNK znaka: genski profil O. J. Simpsona, vizualiziran na elektroforeznem gelu, v času trajanja razstave avtor z asistentko izdeluje iz lastnega biološkega materiala. Za laičnega opazovalca je ta možnost presenetljiva, saj so genski »prstni odtisi« (angl. *genetic fingerprints*) družbeno razumljeni kot sledi telesa, kot *indeksikalni znak*, če se zatečemo v peircevske terminologije. Indeks ima z objektom, ki ga zastopa,

1 Vendar se s tem označevalec ne izenači z označencem, ki bi postal kar referent sam; semiološki sistem je v tem primeru bolj zapleten – na mesto označenca pisoar se vrivata vsaj še dva druga označenca, in sicer: 1. fontana kot arhitektonsko zasnovan in plastično okrašen vodnjak in 2. umetniško delo. Poleg tega sta funkciji nadomeščanja in napotovanja, ki tvorita pogoje za semiološki red, tu s snovnostjo v posredni zvezi – snovnost je podrejena večji celovitosti, ki je *stvar-nost* pisoarja, je keramika v svoji razsežnosti, obliki, je pa tudi keramika z neko funkcijo. Zato je v to stvarnost vključena tudi orodnost (kot jo analizira Heidegger; Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: *Izbrane razprave*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967). A ravno orodnost je v tem primeru subvertirana, saj pisoar po svoji esenci ni sploh ni več pisoar, zato je torej ključen dogodek tega umetniškega dela proces transesenciacije, ne dogaja pa se tudi proces transformacije, ki bi pomenil spreminjanje forme, niti transsubstanciacije, ki bi pomenil spreminjanje substance.

2 Siegfried Zielinski, *Entwerfen und Entbergen. Aspekte einer Genealogie der Projektion*, Köln: Walther König Verlag, 2010, str. 19.

3 S tem sem se precej ukvarjala v knjigi *In vitro. Živo onstran telesa in umetnosti*, poglavje »Odprimo telo, da ohranimo življenje. K transživljenju in transtelesnosti«, Ljubljana: Horizonti, 2010, str. 104-148.

4 Razstava vseh treh projektov s skupnim naslovom *Fingerprints ...* je bila med 27. januarjem in 26. marcem 2011 na ogled v Schering Stiftung, Unter den Linden 32-34, Berlin.

5 Sloviti temnopolti športnik naj bi umoril svojo ženo in njenega ljubimca; osrednji dokaz pa naj bi priskrbeli prav rezultati DNK analize bioloških vzorcev, ki bi morila postaviti na prizorišče zločina. V prostoru, kjer se je zgodil dvojni umor, ter na hodniku, so preiskovalci našli biološki material, katerega DNK analiza je pokazala istovetnost z biološkim vzorcem O. J. Simpsona. Vendar pa je bil zvezdnik oproščen kazenske odgovornosti, saj je skupina njegovih pravnih braniteljev dokazala utemeljeni dvom, da je bil material na prizorišču prisoten v času zločina predvsem na osnovi ugotovitve, da je material s prizorišča vseboval še dodatno kemijsko snov kot sredstvo proti strjevanju krvi, ki je ni vseboval vzorec krvi, odvzet zvezdniku, kar je ustvarilo dvom o tem, kdaj naj bi bil vzorec prinesen na prizorišče.

Vanouse v svojem projektu tematizira nezanesljivost metode z DNK analizo, v katero forenzična znanost polaga kar največje upanje in zaupanje; toda Vanousovi pomisleki o metodi in mediju se ne nanašajo na delo preiskovalcev in tudi ne na možnost kontaminacije bioloških vzorcev, ki lahko, kot pokaže prav ta primer, povsem omaje verodostojnost DNK profiliranja, kar je ne nazadnje Vanousov namen.

namesto katerega se pojavlja, odločilen in neposreden odnos, in sicer ne more obstajati brez njega, saj je ta njegov vzrok, neposredni povzročitelj, kot je ogenj povzročitelj dima ali poškodba vzrok bolečine in je stopinja *sled* stopala. Na podoben način naj bi bil tudi DNK profil sled telesa, njegov zastopnik. Vanouse, kot izjavljata s kustosom, naj ne bi skušal trditi, da metoda z DNK analizo ni učinkovita in da je bila v primeru O. J. Simpsona zlorabljen, temveč hoče opozoriti na posredovanje med telesom in prikazom DNK profila, na *medijskost* biološkega materiala oziroma DNK profila kot znaka. Medijskost pa odpira prostor za manipulacijo in s tem izpodbija funkcijo dokazovanja resnice. Kot katerikoli medij lahko tudi tega *dekonstruiramo* in pokažemo, kako je zgrajen in kako funkcionira; lahko ga tudi *skonstruiramo* iz gradnikov neke druge razgrajene celote, kot bi sliko razgradili v barve in jih uporabili za tvorjenje nove barvne kompozicije po želji. Umetnika pri tem projektu najbolj fascinira spoznanje, da je biološki material in z njim povezano DNK profiliranje tako odprto za manipulacijo, da pravzaprav ni razlike med tem ali katerim drugim medijem, še posebej digitalnim, kjer lahko komponente ekstrahiramo in vnovič vkomponiramo, ne da bi se pri manipulaciji poškodovale ali se nepovratno spremenile, ter na ta način tvorimo poljubne celote in postopek ponavljamo v nedogled. Svet postane računalniška igra, telo ni več materialnost, snov, zasedanje prostora, teža, čvrstost in minljivost, *res extensa*, smrtnost, pa tudi ne edinstvena subjektiviteta, temveč datoteka v grafičnem programu, neskončno manipulabilna, risba v photoshopu, poljubno odprta, junak z nešteto življenji, deljiva in povratno zgradljiva nematerialnost, nasprotje entropiji, popolna povratnost, mnoštvo, avatar za kogarkoli, identiteta Vanouse-Simpson, kdorkoli in karkoli, neskončno spremenljivo nekaj - človek ali črv, človek-bakterija, čista izmuzljivost, pobeg, eksodus lastnika iz svojega genskega profila - čigavega, česa?

Z omajanjem indeksikalne avtoritete, ki DNK profil kot znak tesno veže na lastni objekt, na človeka, ki je profiliran, ki mu je biološki material pripadal, se znak premika na drugi pol, na

katerem ni bistvena vez z objektom, objekt lahko celo ne obstaja, pomembna pa je interpretacija znaka, ki temelji na konvenciji, torej je pri tem bistvena *družbena kodifikacija*. Na tem polu DNK znak postaja *simbol*. Simboličnost v DNK profiliranju zanima tudi Vanouseja, in sicer jo veže na rasno motivirane klišeje in predsodke. »Kontroverzni kriminalni primeri kažejo, da današnja osredotočenost na genski bazen odpira vrata rasno motiviranim klišejem in predsodkom, ki so zmešani z osumljenčevim genskim profilom,« je zapisano v spremni besedi k razstavi *Fingerprints ...* Če je na eni strani v družbi uveljavljena absolutna avtoriteta DNK profiliranja, ki se kaže kot prava prosojnost, skozi katero uzremo resnico, tj. režim *perspicere par excellence*, se na drugi, če verjamemo Vanouseju in Hauserju, izkaže diametralno nasprotno - da je namreč vez DNK znaka z osumljencem vprašljiva, s čimer se odpira prostor za proicere, predvsem projekcije družbenih ideologij. *Suspect Inversion Center* tako združuje oba skopična režima, *perspicere* in *proicere*. Kot stroji za vidljivost: mikroskop, teleskop in televizija, nam tudi genski zapis pomaga videti tisto, kar je prostemu očesu nevidno, a je vendar že tukaj; lahko ga razumemo kot prediranje površine, prodiranje v notranjost, tukaj celo k najbolj notranjemu bistvu, k prav substancialnemu telesu. Obenem pa je genski zapis značilni primer projiciranja, pod katerim Zielinski razume stroje za ustvarjanje slik (nem. bild maschinen), kot so camera obscura, laterna magica, dio-/panorama<sup>6</sup>, kino.<sup>7</sup> DNK vizualni prikaz profila je namreč oblika prenosa, prevod, projekcija na drug nosilec, v drug material. A režim projiciranja ne pomeni samo tehničnega prenosa slike, temveč tudi aktivno prenašanje, ki je več kot po-sredo-vanje; je »metanje naprej«, je *konstruiranje*; kot se konstruira drama in kot deluje magija. Namesto centralne perspektive je proicere prelom, je odboj,

6 Diorama je tehnika slikanja velikih formatov na napol transparentnem materialu, tako da je možno ustvarjati efekte s spreminjanjem svetlobe; najpogosteje so bile pri tej tehniki izkoriščene spremembe v dnevni oz. nočni svetlobi. Panorama je velika slika, ki obsega 360°; poslikavam so bili včasih dodani tridimenzionalni elementi, kasneje fotografski. Opazovalec je običajno nameščen v center, tako da se doseže potopitveni učinek v sliko (pojasnila Zielinskega v pismu z dne 12. 3. 2011).

7 Siegfried Zielinski, *Entwerfen und Entbergen. Aspekte einer Genealogie der Projektion*, str. 13.





refleksija. Proicere je zato tudi kritika kartezijanskega perspektivizma, hladnega geometrovskega zrenja sveta od zunaj na svet kot mrežo razmerij med predmeti; v proicere sem na točki nič prostorsosti, prostor se začneja pri meni, sem v svetu in sem z njim zlita,<sup>8</sup> še več, vanj projiciram. Tudi Vanouse noče biti hladni opazovalec, ki skozi elektroforezno pomagalo v genskem diagramu uzre košček, celo esenco očesu prikrite, a tu razkrite resnice telesa. Njegova vloga je aktivna, njegov poseg konstruktiven, namesto *razgrinjanja* kot odstiranja tančic, ki zastirajo predmet opazovanja, uporablja tehniko *ustvarjanja*, ne ravno kot stvarjenja iz nič, saj tudi princip proicere to ni, temveč kot postopek lomljenja in razgradnje ter nato sestavljanja, spajanja, hibridiziranja in celo alkimistično tehniko transsubstanciranja.

DNK profil kot znak, ki nadomešča svoj objekt (telo), ga zastopa, stoji namesto njega, nastopa kot njegov *odtis*, zato vzpostavlja funkcijo *dokaznosti*. Ta znak naj bi dokazal *prisotnost* nečesa, kar je v znaku *odsotno*. Odsotno naj bi s tem postalo prisotno. Re-rezent-acijskost, *ponovno* predstavljanje, pomeni še enkrat, znova pokazati; v drugo mora biti predstavljanje *istovetno* prvemu, znamek mora biti *pristen* in *verodostojen*. Takšen znamek se razteza v dimenziji resničnost/neresničnost, ki pa je brezpredmetna,<sup>9</sup> saj semiološke ravni (formalne, izrazne, po-

javne), ki se lepi na semantično raven (raven pomena, vsebine, smisla), ni moč spojiti z zunajreferenčno ravno (stvarnost),<sup>10</sup> ker je med njima prelom, razpoka, razlika. Bistveni predikat znamka je iteracija.<sup>11</sup> Vsak znamek je v istem hipu, ko je konstruiran, ločen od svojega izvora, pa tudi od sprejema, zato ne more biti nikoli istoveten z izvorom, niti s samim seboj, saj je vselej podvržen interpretaciji, kot Nietzschejevo spoznanje o neobstoju dejstev in nujni podvrženosti interpretaciji utrjujejo poststrukturalistični filozofi in sodobni hermenevtiki.<sup>12</sup> S tem je pri znamku bistveno poudarjena komunikacija. Ni naključje, da se je vprašanje znamka in medijskosti diskutiralo prav na ozadju razvoja digitalnih tehnologij, v času digitalne revolucije, na pragu digitalne dobe. Pa vendar so bila tla za to razpravo pripravljena že s pričetkom modernizma - vprašanje medija je angažiralo že zgodnje umetnike modernizma, simboliste, pesnike in slikarje v drugi polovici devetnajstega stoletja.<sup>13</sup>

realnosti tam čez, kot njen dokaz, za kar pa nimamo nobenega pravega zagotovila, razen samega izjavljanja medija. Zato med njima ni bistvene razlike - realnost se vselej vzpostavlja na nivoju diskurza.

8 Nanašam se na fenomenologijo Merleau-Pontyja; Maurice Merleau-Ponty, »Oko in duh«, v: Polona Tratnik (ur.), *Horizonti*, letn. 1, št. 1, 2, 2004, str. 41.

9 Ko je razmišljal o govornih izjavah, je britanski filozof jezika John L. Austin sredi petdesetih letih dvajsetega stoletja ugotovil (*Kako napravimo kaj z besedami?*, 1955), da je vprašanje resničnost/neresničnost, ki si ga je zadajala starejša šola v zvezi z jezikom, nesmiselno, saj vprašanje ni, ali res zunaj dežuje, ko rečem: »Zunaj dežuje«, temveč, zakaj sem to dejala in kaj sem s tem dosegla. Za Austina se vprašanje od konstativnih izjav premakne h govornim dejanjem. Ob tem pa Austin podpre spoznanje, da je realnost proizvedena s samo semiološko ravno, v mediju in z njim, zato ne moremo razlikovati med »navidezno« in »dejanskim« nanašanjem na zunanjo realnost. Po Austinu se vprašanju razsežnosti resničnost/neresničnost eksplicitno posveti John R. Searle z odpiranjem vprašanja fikcijskega diskurza (»Logični status fikcijskega diskurza«, 1975). Če se fikcija »pretvarja«, da se nanaša na neko realnost zunaj sebe in tako uporablja fikcijske reference, pa tudi pri »realističnem« diskurzu ne vidimo realnosti, ki naj bi obstajala tam zunaj, temveč imamo vselej opraviti zgolj s to, ki je pred nami. Primera realističnega in fikcijskega diskurza pokažeta, da imamo pravzaprav vselej pred seboj zgolj realnost samega diskurza, ne pa tudi zunajdiskurzivne realnosti, četudi se kateri diskurz prikazuje kot verodostojen v razmerju do

10 Na tem mestu je potrebno omeniti še Saussurov prispevek (Ferdinand de Saussure, *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*, izdana posthumno leta 1916) z zahtevo po uvedbi koncepta, označenca, ki ga je ločil od zunajjezikovnega referenta (beseda drevo se zato ne nanaša na drevo v stvarnosti, temveč na idejo drevesa, označevalec se zlepi z označencem, ne pa z referentom, ki stoji zunaj jezikovnega znaka in zato Saussura sploh ne zanima). Ravno na Saussurovi zapuščini je konec petdesetih in v šestdesetih letih francoski semiolog Roland Barthes gradil semiološko analizo medija, ki se je nato v sedemdesetih letih prenesla na diskurze vseh vrst (zlasti vezane na množične medije) prek birminghamske šole kulturnih študijev (Stuart Hall, *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79) in iz nje izpeljanih medijskih študijev (John Fiske, *Television Culture*, 1987). Še v sodobnejši filozofiji družbe avtorje fascinira ugotavljanje o prevladi proicere na mestih, kjer naj bi deloval perspicere - leta 1996 pravi Bourdieu: »In tako je televizija, ki naj bi bila sredstvo beleženja, postala sredstvo ustvarjanja resnice.« (Pierre Bourdieu, *Na televiziji*, Ljubljana: Krtina (zbirka Krt, 119), 2001, str. 19). Sicer pa v zadnjih letih vse bolj popularni kanadski teoretik Marshall McLuhan že sredi šestdesetih let (*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964) jedrnato ugotovi: »Medij je sporočilo«.

11 Sklicujem se na Derridaja, ki je v kritiki Austina (1972) opozoril, da je jezikovni oziroma vsak znamek zavezan iteraciji in da nič ni nikoli istoveten z ničimer, niti s samim seboj, temveč je vselej na delu razlika. (Jacques Derrida, »Signatura dogodek kontekst«, v: Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija*, Ljubljana: Krtina, 1995).

12 V hermenevtiki s spoznanji Hans-Georga Gadamerja, predstavljenimi zlasti v delu *Resnica in metoda* iz leta 1960.

13 Barthes prvo pripoznanje pripiše Mallarméju, ki je videl in predvidel nujnost vstopa samega jezika v vseh njegovih razsežnostih (Roland Barthes, »Smrt Avtorja«, v:

**G**enotipizacija ne razkrije bodočnosti, podaja verjetnost, ki pa zgolj še naprej dopušča obe možnosti (tudi če test pokaže, da oseba ni gensko nagnjena k obolenju, to ne pomeni, da ne more zboleti), ki sta bili odprti že pred testom. Genotipizacija, ki naj bi zagotovila uvid, perspicere v telo in telo-bodočnost, je zgolj navidezni perspicere – resnica ostaja nespoznavna, kot je bila prej. Informacija, ki jo prinese genotipizacija, ni nikakršna informacija in ničesar ne spremeni.

Po sto letih vprašanje medija dobiva nove razsežnosti z genetiko, ki je močno zaznamovala tudi sodobno dojetje telesa in življenja, ki pa se sklada s konceptom telesa in življenja, kot se sklada z računalniško paradigmo. Na tej osnovi se je v polju umetnosti vzpostavila usmeritev v digitalno oziroma elektronsko umetnost, včasih v povezavi z video umetnostjo, poimenovano tudi umetnost *novih medijev* ali medijska umetnost (ta termin je tautološki, saj je bila umetnost tudi prej vselej vezana na medij), ki, jedrnatorečeno (kot piše v motu *Ars Electronice*, festivala za umetnost, tehnologijo in družbo, ustanovljenem leta 1979), zasleduje posledice digitalne revolucije in ki se pričinja v šestdesetih (v jugoslovanskem prostoru je zgodnji interes za digitalno kulturo kazalo gibanje *Nove tendence*), vzpne v sedemdesetih in še posebej uveljavi v osemdesetih in devetdesetih letih dvajsetega stoletja (leta 1988 je sprva kot video-filmski festival ustanovljen *Transmediale*, danes eden največjih festivalov za umetnost in digitalno kulturo). Okolja, ki gradijo na tej usmeritvi, imajo izrazit interes za sodobnost in prihodnost ter že v svojih pričetkih pokažejo na pomen medijske posredovanosti in sodobne fenomene komunikacije, kar jih kmalu privede do osrednjega interesa za družbo in družbena vprašanja (sočasno, s padcem berlinskega zidu, postanejo aktualni taktični mediji,<sup>14</sup> ki jih še danes močno zastopa *Transmediale*), biopolitiko in tudi biotehnologijo.

Špela Petrič, podiplomska študentka biomedicine, ki je pričela delovati tudi v polju umetnosti, s projektom *CTCAG – recognition / spoznanje* (2011) tematizira starogrški imperativ s preročišča v Delfih: *Spoznaj samega sebe!* ob možnostih sodobnih znanos-

Aleš Pogačnik (ur.), *Sodobna literarna teorija: zbornik*, str. 20). Zgodnjo teoretsko razlago modernizma, kot jo skoraj stoletje kasneje predstavi vplivni ameriški likovni kritik Clement Greenberg, poda simbolistični slikar Maurice Denis leta 1890, ko pravi: »Treba si je zapomniti, da je slika, preden postane bojni konj, gola ženska ali anekdota, esencialno ploska površina, pokrita z barvami, urejenimi v določenem redu.«

<sup>14</sup> Predstavila sem jih v: Polona Tratnik, *Transumetnost. Kultura in umetnost v sodobnih globalnih pogojih*, poglavje »Ne plavati s tokom: sodobne taktike odpornišтва«, Ljubljana: Pedagoški inštitut, 2010, str. 99-104. <<http://www.pei.si/Sifranti/StaticPage.aspx?id=78>>, 20. 2. 2011.

ti o življenju, specifično genetike, ki omogoča »soočanje s seboj« prek spoznavanja osebnega genskega zapisa in posledic, ki naj bi iz njega izhajale. Tako komercialno podjetje *GenePlanet*, s katerim umetnica sodeluje, zastopa pravico posameznika do genskega testiranja in omogoča dostop do osebne genotipizacije, promocijsko tudi dvema obiskovalcema predstavitve. Interes umetnice je usmerjen v poznavanje etiologije bolezni, konkretno v informacijo o verjetnosti lastnega obolenja za rakom, ki ga je dobila njena mati. Projekt se javnosti predstavlja kot performans, izveden v medicinskem laboratoriju, kjer so obiskovalci ne le obiskovalci, temveč lahko tudi laboranti, ki se avtorici po navodilih profesionalnega osebja pomagajo dokopavati do »resnice«. Če so performerji v šestdesetih letih izpostavili interes za telo kot medij umetniškega raziskovanja in eksperimentiranja z lastnim telesom kot nosilcem družbeno konstruiranih pomenov in osebnih ekspresij že kmalu privedli do skrajnosti, pa interes za telo v performansu še vedno ostaja. Zato lahko performans Špela Petrič razumemo kot izvorni prispevek k liniji v telo usmerjenih performansov, ki jo zastopajo Carolee Schneemann, Gina Pane, Chris Burden, Marina Abramović z Ulayem, med sodobnejšimi pa Stelarc, Franko B, pogojno Orlan (saj njene operacije dejansko ne potekajo v živo pred gledalci), Ron Athey, Kira O'Reilly idr., in še posebej nadaljuje tradicijo ekspresivnih uprizorjenj s telesom. Telesni performansi so se konec šestdesetih in v sedemdesetih letih pojavili kot kritika reprezentacijskega gledališča, kartezijanskega sveta in pa z namenom preizkušanja meja zmogljivosti telesa kot medija in vzdržljivosti telesa z izpostavljanjem bolečini in tveganju.<sup>15</sup> Performansi so po svojem predikatu naravnani nasproti reprezentaciji in četudi se v nekaterih primerih telo pojavlja kot predstavnik, reprezentant družbenega telesa, npr. družbenega spola (ta poudarek je posebej prisoten v feminističnih angažmajih), se s performansom dekonstruira sama reprezentacija, in sicer v *živo*, s čimer je zagotovljena *de-*

<sup>15</sup> Kako se vrši ta kritika, lepo predstavi Maja Murnik v prispevku »Body art prakse: nekaj misli«, v: Polona Tratnik (ur.), *Art: Resistance, Subversion, Madness*, Koper: Monitor ZSA, Annales, 2009, str. 175-184.

*janskost*. Ko je Austin nasprotoval klasičnemu izjavljanju (konstativu), ki sporoča dejstva in je zato lahko bodisi resnično bodisi neresnično, je poudaril izrekanje, ki pomeni dejanje. Uvedel je pojem performativa, ki pomeni rečeno-storjeno oz. ki se zgodi tedaj, ko reči kaj pomeni napraviti kaj oz. ko kaj napravimo tako, da to izrečemo in s tem, ko to izrečemo. S tem je premaknil koncept medija od poročanja h komunikaciji, od zastopstva, reprezentacije, perspicere k proicere, saj performativ pomeni *delati* nekaj z izrekanjem tega. Performativ ni poročilo, prosojno okno, skozi katero zremo tja skozi na resnico, ki je oddaljena, ločena, diferencirana (prostorsko ali/in časovno), temveč je konstrukcija, akcija, dejanje, dejanskost. Če se razsežnost resničnost/neresničnost povezuje z lokucijo, tj. lokucijskim pomenom (smislom in referenco), se ilokucija, tj. ilokucijska sila, veže na razsežnost posrečenost/ponesrečenost. V hoji po kitajskem zidu, ki jo uprizorita Abramović-Ulay, je morda reprezentirana njuna partnerska pot, usklajenost in ločenost, celo njuna ločitev, vendar je vse to tudi dejansko z njuno ločeno in hkratno hojo po zidu, predvsem pa je njuno srečanje in slovo veliko več kot zaigrano, reprezentirano – je prav zares *dejan-sko*. Partnerja sta svoji življenji prenesla v performans in šele skozenj dosegla dejanje njune ločitve. Učinek slovesa, ki se zgodi na zidu, je dejanski za njuni življenji, realnost zarezhe v umetniški medij oziroma narobe – »*medij zarezhe v realnost*« –, prav tako kot Burdenov strel v roko pusti neizpodbitno rano na njegovem telesu in je Orlan od operacije dalje telesno transformirana. Zato pa performans ni več medij, saj njegova funkcija ni nikakršna mediacija, posredovanje, zastopstvo, temveč *dejanje*; realnost ni nikjer onstran (v drugem prostoru in drugem času), temveč vselej že tukaj, zato pa umetniška poteza ni nobena fiktivna, predstavljajoča, temveč življenjska, realna. Performans ukine razliko med medijem in zunajdiskurzivno realnostjo; bistvo torej ni več v tem, da se realnost konstruira že s samim diskurzom, ker ne moremo seči prek in doseči resnice onstran, temveč se je diskurz še razširil in nič več ne obstaja zunaj njega; smisel je zdaj v sili, spremembi, dejanju, ki ima za učinek perlokucijo, a na vse udeležence – ni le perspicere postal moten in viden (kot slika v modernizmu), temveč je bila zadeta, zarezana sama realnost, stvarnost, ideologija in prihodnost. Smo v režimu proicere.

Če se pri Vanouseju uprizarja kritika DNK profila kot diferenciranega znamka, kot režima perspicere, Petrič tematizira prerokovanje iz gena, njegov potencial proicere. V svojem performansu se seznanj z lastno gensko nagnjenostjo k raku, pred očmi prič, v živo. Odtlej umetnica ve, ali obstaja verjetnost, da dobi raka, in če da, kolikšna je. Toda kaj pove odgovor na to vprašanje, in sicer ne glede na to, kakšen je. Če bo izid dopuščal verjetnost obolenja, bo morebitno obolenje sodilo v odstotek verjetnosti in morebitno neobolenje v preostali odstotek. Če izid ne bo pokazal genske verjetnosti, lahko pride do obolenja iz drugih vzrokov. »Spoznanje« torej ničesar ne spremeni v poznanju. Obolenje se še naprej kaže kot odstavljena grožnja v prihodnosti, ki pa jo *CTCAG – recognition / spoznanje* prikaže kot morebitno spodaj ležečo resnico,

ki naj bi jo genska tehnologija zmogla razkriti tukaj in zdaj. Tehnologija genotipizacije, ki je uporabljena tudi v projektu, potrjuje koncept medicine »nevidne vidnosti«, ki razkriva ovojnice, tj. v tem primeru razkrivanje gena kot izvorne datoteke – na delu je postopek odkodiranja lastnega telesa, ki pomeni branje vzrokov za nastanek dejanskosti, odšifriranje genotipa za razumevanje fenotipa. Pri tem Petrič ne kritizira niti načela verjetnosti, s katerim operira naravoslovna znanost, ki pri tem sočasno zatrjuje, da se ukvarja z zagotavljanjem resnice, niti ne kritizira načela vzročnosti, na katerem stoji medicinski diskurz. Prav v kombinaciji teh dveh načel je obljuba genotipizacije, pri kateri pa perlokucijski učinek ni dosti drugačen kot pri jasnovidnih prerokbah. Genotipizacija ne razkrije bodočnosti, podaja verjetnost, ki pa zgolj še naprej dopušča obe možnosti (tudi če test pokaže, da oseba ni gensko nagnjena k obolenju, to ne pomeni, da ne more zboleli), ki sta bili odprti že pred testom. Genotipizacija, ki naj bi zagotovila uvid, perspicere v telo in telo-bodočnost, je zgolj navidezni perspicere – resnica ostaja nespoznavna, kot je bila prej. Informacija, ki jo prinese genotipizacija, ni nikakršna informacija in ničesar ne spremeni. Zato tudi performans, ki ga izvede Petrič, ni nikakršen performans. Performerka iz dogodka prihaja nepoškodovana, »spoznanje«, ki ga je prinesel dogodek, ni nikakršno *spoznanje*, ni razkritje esencialnega sebe, temveč je prihodnost odprta, kot je bila prej (čeprav sam performans tega skoraj ne sporoča, temveč obiskovalce zgolj seznanja z rezultati genotipizacije). Prav s tem se avtoriteta naravoslovne znanosti, ki naj bi bila v zagotavljanju trdnih dokazov, neizpodbitnih dejstev, resnice, omaje. Izkaže se za špekulativno prakso, ki pri genotipizaciji celo ni drugačna od jasnovidnega prerokovanja. ■

**Dr. Polona Tratnik** je znanstvena sodelavka na UP ZRS ter docentka za filozofijo kulture na UP FHŠ. Je predsednica Slovenskega društva za estetiko, članica svetovalnega telesa Society for Phenomenology and Media in direktorica zavoda Horizonti. Je avtorica monografij *In vitro. Živo onstran telesa in umetnosti* (2010), *Transumetnost. Kultura in umetnost v globalnih pogojih* (2010) in *Konec umetnosti. Genealogija moderne diskurza: od Hegla k Dantu* (2009).