Зејгам Азизов

НАСЛОВИТЕ КАКО ХИЕРОГЛИФСКИ ЗАПИСИ

Zeigam Azizov HEADLINES AS HIEROGLYPHIC SCRIPTS

Зејгам Азизов

НАСЛОВИТЕ КАКО ХИЕРОГЛИФСКИ ЗАПИСИ

Едиција: „Словенски Орфеј“

Зејгам Азизов
Насловите како хиероглифски записи

Наслов на оригиналот:
Zeigam Azizov
Headlines as Hieroglyphic Scripts
(2019)

Издавач:
Здружение за култура и уметност
АСТЕРФЕСТ ФИЛМ ФЕСТИВАЛ
Струмица

Седиште на издавачот:
Струмица

Година на издавање:
2024

За издавачот:
Горан Тренчовски

Уредник:
Софија Тренчовска

Превод од англиски:
Татјана Дуганова

Лектура:
Виолета Танчева-Златева

Компјутерска обработка и дизајн на корицата:
Лука Тренчовски

Печат:
Печатница „Графоден“, Скопје

Тираж:
100 примероци

© Сите права за ова издание се заштитени со закон. Забрането е копирање, умножување и објавување на делови или на целото издание во печатени и електронски медиуми или за друг вид јавна употреба или изведба без согласност на авторот или издавачот.

© Zeigam Azizov, “Headlines as Hieroglyphic Scripts”, Venice, 2019.

Фотографијата на задната корица е фрагмент од портретот на Зејгам Азизов на предавање во лондонскиот Тејт модерн, направена од Сара Раза во 2006 година.

Зејгам Азизов

НАСЛОВИТЕ КАКО ХИЕРОГЛИФСКИ ЗАПИСИ

2024

СОДРЖИНА

За авторот 7

About the author 9

Зејгам Азизов: НАСЛОВИТЕ КАКО ХИЕРОГЛИФСКИ ЗАПИСИ 11

Zeigam Azizov: HEADLINES AS HIEROGLYPHIC SCRIPTS 43

Софија Тренчовска: НАМЕСТО ПОГОВОР..... 71

За авторот

ЗЕЈГАМ АЗИЗОВ е филозоф и уметник кој живее во Лондон. Неговото творештво се осврнува на глобалната состојба на сликите и нивната можност да ја реартикулираат критичката положба на уметникот низ прашања за времето, сликата и наративните процедури на глобализацијата со јазиците на миграцијата, медиумите и новиот мимезис. Ги изложувал своите дела низ целиот свет, меѓу другите, вклучувајќи ги и најновите: Венециското биенале (Азербејџански павилјон, 2019, 2011 и главната изложба на Венециското биенале во 2003 година – Станица Утопија), Тејт модерн, Лондон, ОК (2006), Уметнички дом, Минхен, Германија (2004), Грачко здружение за уметност, Грац, Австрија (2002) и ТН Проуб, Токио, Јапонија (2001). Неговите публикации ги вклучуваат и *Миграсофија: миграција + филозофија*, Уметнички центар Мараја (2011), *Време на сликата*, Херберт вон Халем Верлаг (2020), *Ноомимезис: политичката економија на бесмисленият знак*, Брил (2024).

About the author

ZEIGAM AZIZOV is a philosopher and artist based in London. His work addresses the global state of images and their possibility to re-articulate the critical position of the artist through questions of time, image and the narrative procedures of globalisation with the languages of migration, media and the new mimesis. He exhibited his work worldwide, including most recently: the Venice Biennale (Azerbaijan pavilion, 2019, 2011 and the main exhibition of the Venice Biennale, 2003 (Utopia Station)), Tate Modern, London, UK (2006), Haus der Kunst, Munich, Germany (2004), Grazer Kunstverein, Graz, Austria (2002), and TN Probe, Tokyo, Japan (2001) among others. His publications include *Migrasophia: Migration+Philosophy*, Maraya Art Centre, 2011, *The Time of the Image*, Herbert von Halem Verlag, 2020, *Noomimesis: The Political Economy of the Meaningless Sign,* Brill, 2024.

Зејгам Азизов

Насловите како хиероглифски записи

Овој текст првично беше напишан како дел од мојата мултимедијална инсталација подготвена за Биеналето во Венеција, во 2019 година[1]. Осмислено како есејска инсталација, тоа дело се состоеше од два филма, текст на sид и слики од „социјалните медиуми“ во врска со ширењето слики, што внесува забуна во светот преплавен од слики од медиумите и од наслови на вести кои се клучот за разбирањето.

Тој клуч игра улога со две острици; за луѓето кои знаат да читаат меѓу редови отвора ново значење, а за други функционира само како дел од информацијата. Сепак, информациите се формула за знаењето. Насловите се хиероглифски записи. Фразата „хиероглифски запис“ е усвоена од Адорно, кој ја дефинира на следниов начин:

> Како слика, тој пиктографски јазик е медиумот на регресија во кој продуцентот и потрошувачот се во дослух; како - пишување, тоа ги поместува архаичните

[1] За повеќе информации, видете на: www.zeigamazizov.com

слики на модерноста.[2]

Кои се тие „архаични слики на модерноста“? Тие слики се сфаќаат како материјали и може да се разберат од повеќе аспекти. Подолу ќе објаснам како овие „архаични слики“ како материјали даваат можност да се чита меѓу редови и да не доминира информацискиот флукс создаден од вестите. Информациите се сметаат за формула на знаењето, како што веќе беше спомнато погоре. Таа идеја е суштината на целиот проект, вклучувајќи ја и инсталацијава.

Во таа смисла, *Наслови итн.* е уметнички/филозофски одговор на хиперреалната глобална хистерија создадена од медиумската индустрија, а која се одвива насекаде, и на ТВ, и на Интернет, и на кино, и брзо заменува сè што е „реално“ со „виртуелно“. Тоа е и пионерско дело во жанрот на есеистичка инсталација, жанрот најсоодветен за епохата на бескрајни преводи.

Користејќи го, во голема мера, есејот како форма (текстуална и визуелна), ова дело се осврнува на медиумската доминација и на комплексната врска меѓу сликите и

[2] Т. В. Адорно, „Шемата на масовната култура“, во *Културната индустрија*, Рутлеџ, 1991.

времето преку наративна процедура, односно преку приказни за создавање слики, што се чини дека повеќе ја мотивира културната индустрија одошто самите слики. Тука е вклучено парадигматско проучување на лингвистичките структури, како што се морфологијата и семиотиката, како и глобалната трансформација на јазиците во рамките на индустриската темпорализација на свеста и на меморијата. Фатени при ненадејната појава на конфронтирачките граници меѓу визуелното и текстуалното, насловите играат улога на фармакологија, отровен лек, истовремено перејќи мозоци и отворајќи очи.

Распослана на пет sида, потсетувајќи на отворените коцки на Сол Левит, оваа аудио-визуелно-текстуална инсталација е заснована врз мешавина од идеи од филозофијата, уметноста и киното. Вести, разменета е-пошта и коментари ставени се еднододруго за да се добие филмско сценарио и споени се како филм и лично емитување, за да се создаде драматургија на темата.

Тука спаѓаат повикувањата на филмот *Граѓанинот Кејн* на Орсон Велс и стилот на хипертекст на Џејмс Џојс, кој се состои од вкрстени упатувања, неологизми, како и од филозофски и научни поими, каква што е „нејасната логика“ на азербејџанскиот научник Лутфи А. Заде. Инсталацијата

содржи и саундтрак кој вклучува дело од бакујскиот композитор Исфар Сарабски и специјално нарачано дело од лондонскиот музичар и филозоф Метју Хајланд.

Читање на насловите: наративните процедури на глобалните медиуми

Секое утро Хегел читал весници и подоцна ги применувал на својата сложена филозофија низ призмата на најнови наслови на предавањата. Коментирајќи го тоа, Хегел има напишано:

> Читањето на утринскиот весник е утринска молитва на реалистот. Човек го ориентира својот став кон светот или според Бога или според она што е светот. Првото дава сигурност колку и второто, затоа што секое знае што претставува тоа.[3]

[3] Г. В. Ф. Хегел, *Разни текстови*, Northwestern University Press, Евансон, 2000.

Тој ја сфатил улогата на вестите како силно екстернализирана колективна меморија преку стереотипите што станаа заедничка култура со влијание врз „поединецот“.

Размислувањето за дијалектичкиот однос на филозофијата кон насловите на вестите во деветнаесеттиот век и набљудувањето на нивното влијание врз популарната свест во ерата на глобализираните медиуми, упатува на прашањето: каква улога можат да имаат насловите во процесот на формирање знаење кај луѓето? Овде тврдам дека насловите функционираат семиотички врз одреден начин на информирање преку праќање и примање пораки. Овој процес на праќање и примање предизвикува одредена ентропија, додека значењето на информациите е отворено за примачот и на тој начин игра улога во формирањето. Тоа се случува преку различно „читање“ на насловите.

Во растечката медиумска индустрија, информациите создаваат милје кое постои како убедлив простор за пренос. За некои, тоа е тотално убедливо такво какво што е, земајќи ги здраво за готово сите информации, додека други го перципираат тоа милје како критички простор што го создава ентропскиот временски објект. Тоа се случува со видно преиспитување на улогата на знаењето и информациите како единица мерка за знаење. Нејасната природа на јазикот е таа

што води до појава на информациите. Насловите се состојат од семантички нецелосни реченици и таа нецелосност е главната појдовна точка за понатамошно читање при кодирање/декодирање на вестите. На критички начин создаден од работата на неодамнешната теорија на културата, под зборот „читање“ мислам не само на:

> капацитетот да се идентификуваат и декодираат одреден број знаци, туку и на субјективниот капацитет да се стават во креативна поврзаност меѓу себе и со други знаци: капацитет кој е, сам по себе, услов за комплетна свесност за целокупното опкружување.[4]

За разлика од некои тековни тенденции во филозофијата, сметам и дека секое филозофско дело треба да почнува од дискурзивниот елемент (и покрај тоа што е корелациски) за да се открие значењето во контаминираниот терен на употребата на јазикот.[5] Филозофијата, од

---

[4] Стјуарт Хол, „Кодирање/Декодирање“, во: *Медиумски студии: Читател* (редактирано од Пол Морис и Сју Торнам), Edinburg University Press, Единбург, 1996, стр. 58.

[5] Иако мислам дека појавата на новиот дискурс во филозофијата, имено „спекулативниот реализам“ (особено делото на Кентен Мејасу, кој го отфрла дискурсот затоа што е „корелациски“), е важен обид да се обнови ставот на филозофијата, не се согласувам дека тоа е напуштање на дискурсот и улогата што јазикот ја игра во политичките стратегии, какви што се феминизмот или деколонизацијата, во два примера само, севкупно да има „директен пристап до работите“. Овој „наивен реализам“ ја намалува милитантната улога на филозофијата и културната теорија. Меѓутоа интересно е тоа што Мејасу, откако целосно го

таа причина, не е само можност на мислата да го сфати светот во неговата надворешност и непредвидливост, туку и позицијата на филозофот. Насловите на вести се она што Хусерл го нарекува временски објекти, а по него, Стиглер критички го нарекува терцијарно задржување.[6] Временски објекти се формираат во текот на времето што се совпаѓа со „монтажната свест". Тоа игра значајна улога во „индустриската темпорализација на свеста".[7] Несомнено е дека насловите играат улога во медиумската контрола на свеста на јавноста, иако не ја исклучувам можноста за ослободувачки

напушти „корелационализмот" во својот есеј *По конечноста*, во друг есеј ја препознава неможноста за бегство од „смислата". Види: Мејасу, „Итерација, реитерација, повторување: Шпекулативна анализа на бесмисленият знак", архивирано на 19 октомври 2013 година, во Wayback Machine Freie Universitat Berlin, 20 април 2012 година.

[6] Би сакал да укажам на употребата на концептот на „временски објект" како што потекнува од „континуирана функција", концепт измислен од Карл Вајерштрас. Додека студирал математика со Вајерштрас во 1878–1880 година на Универзитетот во Берлин, Хусерл се заинтересирал за овој концепт. Континуиран објект е геометриски објект (топос) кој непрекинато функционира во просторот, во тополошки континуум. За Хусерл оваа континуирана функција е „сега" или „временски објект".

[7] Едмунд Хусерл го смислил терминот „временски објект" за да покаже дека „објектот на истражување" (намерата на свеста насочена кон објектите на светот) е временска состојба на самата истрага. Оваа временска состојба создава услови за постоење на временски објект, кој дава „впечатливи докази". Свеста е намерата на субјектот; временскиот објект е интенционалноста на светот. Оваа идеја е развиена од Бернар Стиглер, кој го применува поимот временски објекти во неговата критика на техничката „индустриска темпорализација на свеста под притисок на хипериндустријализацијата". Стиглер е критички ангажиран во читањето на Хусерловиот поим за временските објекти. Види: Бернар Стиглер, *Техники и време 1*, University of Stanford Press, 1998.

аспект на ситуацијата. Во таа ситуација, употребата на одредена форма на знаење преку артикулација на јазикот создава „фармаколошки ефект“, кој е и отров и лек. Од овој аспект, „насловите“ се интересни за критиката и евентуалната преартикулација во нивната читливост. Со насловите, и разбирливото и разумното се во мирување, во позиција да бидат без ситуација, како *Чекајќи го Годо*.[8]

Медиумскиот начин на одвраќање од светот на разбирливоста и сензитивноста со интелигентни средства е тој што предизвикува губење на разумот. Меѓутоа, при ова губење на причината, можна е и поправка на причината. Кога читаме наслови гледаме отсуство на разум, што е присутно во непосредноста и моменталноста која може да се отфрли или прескокне како нешто премногу привремено, но може да се развие и драматуршки како во филмот на Орсон Велс, *Граѓанинот Кејн*.[9] Мојот личен уметнички и филозофски интерес произлезе од мојата анализа на овој филм, која се најде во веќе споменатата есеистичка инсталација насловена како *Наслови итн*. Инсталацијата се осврна на наративните процедури на глобалните вести и на

[8] Тоа е упатување на насловот на драмата на Семјуел Бекет напишана во 1948 година.

[9] *Граѓанинот Кејн* на Орсон Велс (1941) е првиот филм кој не само што ја доведува во прашање доминацијата на вестите преку насловите, туку и филм направен како наслов.

можноста од нив да се создаде драматургија поинаква од сценариото на медиумите.

Потребна е храброст да се признае дека во позиција на „да се биде без“, единствената можна артикулација е повратното прашање поставено во техниките, а тие техники секогаш се веќе полни со потенцијал за формирање нов јазик. Како во една многу радикална филозофска теза на Стиглер на која постојано се осврнувам: „техниката ѝ претходи на мислата“.[10] Постои можност да се изведе некаква смисла за состојбата на мирување со задржување нов начин на размислување од јазикот. Не велам дека јазикот треба да се земе како основно прашање како во аналитичката филозофија или неговата моќ да формира структури како во континенталната филозофија, туку јазикот како техника која објаснува техники што ѝ претходат на мислата и го предвидува она што може да се запамети. Техниките треба да се сфатат како еден вид инокулација, бидејќи таа дополнително создава фармаколошки ефекти. Јазикот не е само моќ да се зборува; тој е и моќ да се објасни. Делумно затоа што јазикот од самиот почеток е артикулација на колективната меморија и таа колективна меморија е „всадена“ во субјектот уште од самиот почеток кога некој ќе почне да

[10] Стиглер, 1998.

зборува, па во говорот и субјектот и објектот се неразделно поврзани. Како Алтусер, кој го развил својот поим за идеологија инспириран од теоријата на Лакан, мислам дека овој конкретен аспект не треба да се заборави кога се размислува за интеракцијата на „личното“ со „јавното“. Преку колапсот на личното со јавното, самата контрола е интернализирана и „субјектите зборуваат сами по себе“.[11] Разбирањето на моќта на идеолошката контрола преку јазикот на медиумите е чекор кон ослободување на субјектот. Ова разбирање, исто така, го вклучува и тоа дека единечната ознака треба да биде и повторлива и обновлива како ознака, затоа што секоја единствена ознака е израз на повеќе значења. „Граматикализацијата“, ако го употребиме терминот на Стиглер, на задржувањето на меморијата реартикулирано во тие повеќекратни значења, е задача на „читањето“.[12]

„Граматикализацијата“ е „техничка историја на меморијата“, во која хипомнезата наизменично ја ревоведува

[11] Луис Алтусер, „Идеологија и идеолошки државен апарат“ во *Уметноста во теорија, 1900 – 2000: Антологија на променливите идеи* (уредници Чарлс Харисон и Пол Вуд), книгоиздателство Блеквел, 2002, стр. 953.

[12] Бернар Стиглер го објаснува својот поим „граматикализација“ и неговата улога во техничката историја на меморијата. Види: Бернар Стиглер: „Меморија“, во *Критични термини за медиумски студии* (уредници В. Ј. Т. Мичел и Марк Хансен), University of Chicago Press, 2010, стр. 64-87.

конституцијата на тензијата во рамки на анамнезата. Бидејќи индустријализираната меморија може да се разбере како јазик, граматикализацијата е чин на реартикулација на исчезнатата димензија на времето. Техничката историја на меморијата создава различни нивоа или степени на меморија. Бидејќи историски меморијата е екстериоризирана со различни средства почнувајќи од „пиктографско пишување“ до неодамнешната употреба на „емоџи“, и граматикализацијата е нивна рекласификација во лингивстичка смисла.

Преку граматикализацијата, читањето на насловите ја следи логиката на инклузија/ексклузија, но и можноста да се стане дел од пораката што недостига во нив. Тоа го креира и миметичкиот аспект на читањето и создавањето на она што следува по имитацијата. Таа критичка „мимодрама“ е важен чин на станувањето свесен за „тајната“ работа на идеологијата во медиумскиот дискурс.[13] Историски гледано, по нивното прво појавување во весниците, насловите биле усвоени од уметниците од раната авангарда. Набргу потоа, медиумите го усвоиле уметничкиот елемент за да ја прошират својата „палета“ со внесување на естетската ди-

[13] Жак Дерида, *Зборник на Дерида; Помеѓу завесите* (уредник Пеги Камуф), Columbia University Press, 1991, стр. 172.

мензија во политичкиот простор на насловите. Оттаму почнува „естетизацијата на политиката“, што веднаш било забележано од Бенџамин.[14]

Уметноста од почетокот на 20 век, како, на пример, кубистичките слики или дадаистичките колажи, користела наслови за да ја прикаже артикулацијата на јавните вести во доменот на индивидуалното искуство. Насловите го усвоиле тој чин заради неговиот увид, што било приказ на целосен колапс на поединецот во искуството на колективната или поточно јавната свест, каде што идеологијата е впишана во искуството на секоја личност. Тоа искусување на „шокот од вестите“ е задржување на „шокот од новото“ што порано го велеле за современата уметност.[15] При декодирање на насловите, јазикот помага да се добие појасна претстава за вистинската функција на медиумите, кој денес ја игра улогата на хегемонија, брзо заменувајќи ги и влијаејќи врз уметностите.

Уметноста често го имитира чинот на медиумите за појавување во насловите. Медиумите позајмуваат од умет-

[14] Валтер Бенџамин, *Илуминации,* Пимлико, 1999, стр. 234.
[15] *Шок од новото* е документарна телевизиска серија од 1980 година, напишана и претставена од Роберт Хјуз и продуцирана од *Би-би-си*. Книгата од серијата е објавена во 1980 година од *Би-Би-Си,* под наслов *Шок од новото: уметност и век на промени*. Повторно е објавена во 1991 година, од Темс и Хадсон.

носта, литературата и најрадикалните структури на филозофијата, внимателно избегнувајќи го нивниот критички контекст. На пример, семиотиката, која првично настанала за критичко разбирање на уметностите од страна на радикалните мислители, стана основен јазик на медиумите. Тоа, се разбира, го прави прашањето за разбирањето уште покомплексно, но сепак можно. Земајќи ја комплексноста како реалност на нашето време, таа можност е и шанса и избор да се избегне глобализираната контрола врз желбите на јавноста. Дефиницијата на режимот на пресметување (сложеност до сложеност) дефинирана од Н. Кетрин Хејлс е алтернатива на класичната метафизика (едноставност до сложеност).[16] Таа сложеност дезориентира, од една страна, и насочува кон кодирање/декодирање, од друга страна. Додека се среќаваме со наслови на вестите, секогаш има потреба да се истражува природата на самото дело и да се разбере идеолошката основа на медиумот како дело.

Насловите го поврзуваат нашето секојдневно искусување на реалноста со настани преку нашите гаџети и уреди. Во овој свет на хиперпатување и постојано поврзување со наплив од слики, самиот свет е достапен како

[16] Н. Кетрин Хејлс, *Мајка ми беше компјутер: Дигитални предмети и литературни текстови*, The University of Chicago Press, Чикаго, 2005, стр. 15.

наслови на вести. Тоа прави нашата планета да изгледа како колаж. За современата личност, која живее во ерата на сликата, насловите даваат компресирана слика на настаните. Тие компресирани слики се развиваат во фетишизирани форми на субјективност кои ја наоѓаат својата основа во географски, културни и идентитетски ориентирани стереотипи, внимателно кодирани во наслови. Насловите содржат шифри и кодови за тоа што се случило во кратки реченици или, уште подобро кажано, според Рансиер, во „реченици-слики“.[17] Овие „реченици-слики“ не само што ги информираат луѓето туку и веднаш ги враќаат до примарниот импулс. Тоа враќање не е едноставно – може да создаде јасен одговор за некои или да биде сложувалка за многумина. И според Монтањ, сликите постојат на ист начин:

> Ние не се движиме во една насока, туку талкаме напред-назад, вртејќи се сега вака и сега онака. Се враќаме во нашиот колосек (...). [18]

[17] Жак Рансиер, *Иднината на сликата* (преведено од Грегори Елиот), Версо, Лондон, 2009.
[18] Мишел де Монтењ цитиран во Андреј Тарковски, *Скулптура во времето: Рефлексии на киното* (превод Кити Хантер-Блер), University of Texas Press, Остин, 1998.

Тарковски, размислувајќи за таа мисла на Монтењ, вели:

> Оваа мисла ме потсетува на моите размислувања за летачките чинии, хуманоидите и остатоците од неверојатно напредна технологија пронајдени во некои древни урнатини. Тие пишуваат за вонземјани, но мислам дека во тие феномени се соочуваме со самите себе; тоа е нашата иднина, нашите потомци кои патуваат во времето.[19]

Откако техниката ќе поттикне мисла, одредена идеја за реалноста прво се појавува во мозокот, а потоа се проектира кон надвор, се апсорбира во меморијата, се меморира во слики, а потоа повторно се проектира како што тие се снимени од технологијата. Така реалноста се создава со нереални средства и се дефинира како трансчовечка и постојано мигрира во различни правци како во насловите на вести. Во насловите што ја формираат „реченицата-слика“, еден настан му претходи на друг, додека она што следува неочекувано го нарушува она што било претходно. Реалноста се заменува со внимателно кодирана реченица – слики и

[19] Андреј Тарковски, *Вајање во времето: Рефлексии за киното* (превод Кити Хантер-Блер), University of Texas Press, Остин, 1998.

наслови кои содржат траги од настани што се случиле или кои никогаш нема да се случат.

Секој наслов е хиперреална симулација на фантазијата на јавноста за изгубената уметност, која директно му зборува на гледачот без никаков коментар. Самите наслови се коментари. Од една страна, коментарите нудат алтернатива на мејнстрим перењето мозок, а од друга страна:

> (...) коментарот е најголемата светска велесила: човек се губи под изјави за намери, дипломатски анализи и интерпретативни биографии. Коментарот стана еден вид ѕвездена личност. Но тој е, исто така, огромна сила на заплашување и стандардизација: Коментарот (давањето) е – Како да (се) стиши – она што им бега на претходно поставените идеи.[20]

Во таа смисла, насловите се програмирани. Во ерата на глобализацијата, тоа е заедничка карактеристика на секое дело; програмите ја заменија дихотомијата „субјект/објект“ со временски објекти, што ја индустријализира свеста. Она што човек треба да го научи е да ги „чита“, да ја разбере двосмисленоста на насловите, и можноста да ги претвори во

[20] Годар, Жан-Лик: „На 11 септември“. <http://kinoslang.blogspot.com/2009/03/godard-on-september-11th_18.html>

нечиј репертоар преку граматикализирање. Рускиот/советскиот футуристички писател Сергеј Третјаков, во својот краток текст насловен *Биографија на еден објект,* многу убедливо опишал како објектите влегуваат во субјектите и создаваат некаква меѓусебна читливост.[21] Неговите идеи се појавиле како дел од таканаречената „војна со романот“, спротивставувајќи го фотографскиот наратив со наративот на романот. Затоа раните авангардни романи биле отфрлени како психолошки машини во кои субјективноста и афектот преовладуваат за сметка на објектите и објективноста. Како што пишува Третјаков, „во романот водечкиот јунак ја проголтува и субјективизира сета реалност“.[22] Сепак, биографијата на објектот е моќен алтернативен метод. Во тој метод:

> (...) не личноста која се движи низ систем од објекти, туку објектот кој се движи низ систем од луѓе – за литературата ова е методолошкиот уред што ни изгледа попрогресивен од оние на класичните убави писма. Меѓутоа тука има нешто поважно од жанрот и заплетот, а

[21] Текстот се базира врз говорот одржан во Германија, во 1931 година, кога Сергеј Третјаков дошол по покана на неговиот пријател Бертолт Брехт. Валтер Бенџамин бил присутен на тоа предавање и подоцна го цитирал Третјаков во својот познат есеј *Авторот како продуцент,* во Валтер Бенџамин, *Илуминации*, Пимлико, 1999.

[22] Сергеј Третјаков, „Биографија на стварите“, *Октомври*, 118 / Есен 2006, стр. 57-62.

тоа е прашањето: што е овозможено со новиот пристап фокусиран на објектот.[23]

Преку раскажување приказна за некој објект, се откриваат социјални односи кои се кријат зад нејзиното создавање и консумирање. Тоа прави биографијата на објектот да изгледа како нов тип наратив во кој приказната за објектот станува приказна за луѓето што ја создале, давајќи приказ на социјалните односи што ги обликувале. Биографијата на објектот има извонреден капацитет да инкорпорира човечки материјал. Субјектите доаѓаат во контакт со објектот преку своите социјални аспекти и создавачки вештини, каде што „индивидуалните и посебните карактеристики на луѓето веќе не се релевантни“.[24]

Пишувајќи во раниот период на Советската Република, овој посветен револуционерен писател, без самиот да го сфати тоа, ја предвидува доминантната моќ на медиумите, кои го формираат својот јазик или, поточно, лингвистиката каде што „индивидуалните и посебните карактеристики на луѓето веќе не се релевантни“. Насловите се таква „јазична категорија и на оваа лингвистика не ѝ е потребна граматика“, па од таа причина, насловите се семан-

[23] Исто.
[24] Исто, стр. 57-62.

тички отворени реченици. Таа „отвореност“ за некои е либерален пристап, но кај други отвора сериозни прашања. За оние кои сакаат да избегнат да бидат контролирани, неопходни се одредени металингвистики, како што е граматикализацијата, за да се „завршат“ тие семантички нецелосни реченици за да се избегне доминација на пораката од медиумите. Во горенаведениот текст, давајќи ја привилегијата на репродукција за нејзиниот потенцијал за понатамошна индивидуализација, Третјаков, на начин својствен за неговото време, сакал да раскине со минатото. Инспириран од овој текст на Третјаков, но преокупиран со прашањето за репродукцијата во фармаколошка смисла, (т. е. отровот како лек), Валтер Бенџамин посветува внимание на важноста на написите придружени со слики како наслови уште кон крајот на 19 век, проблематизирајќи го притоа нарушувањето во автономијата на знакот. Написите имале за цел да ја забавуваат публиката раскажувајќи ѝ „вистински“ приказни, од една страна, и да ја контролираат јавната свест, од друга страна:

> (…) во исто време, списанијата со слики почнуваат да поставуваат патокази за гледачот, без разлика дали се

исправни или погрешни. За прв пат, натписите станаа задолжителни.[25]

Тие написи, кои денес се наслови, не мора да се додаваат на ниту една слика и можат да се создаваат само како текст.

Бидејќи фикцијата создавана од медиумите е толку убедлива во поголемиот дел од времето, останува неоспорна за „поствистинскиот“ свет на насловите. Со прифаќање на фикцијата како медиумската „вистина“ и преку редовни повторувања, фикцијата влегува во животот на поединците. Фикцијата го заменува „реалното“ и нема потреба да се гледа реалното во слики, што обично е доказ за времето. Насловите составени од реченици ја апсорбирале сликовитоста на сликата и станале реченици. Секоја слика е „реченица-слика“ и слика-текст, меѓутоа секој текст, на ист начин, е слика. Ова интертекстуално менување прави реченицата-слика да функционира како индекс. Реченицата-слика е индексот, кој содржи меморија, а дискурзивното читање на меморијата со граматикализација може да стане алтернативен јазик.

[25] Валтер Бенџамин, *Илуминации*, Пимлико, 1999: 220.

Претворајќи ги информациите во секојдневна навика, насловите стануваат техничка слика на информацијата. Декодирајќи го она што е кодирано во нив со мајсторството на декодирач, се спојува очигледното со необичното држејќи се за фрагментот, во една реченица или реченица-слика. Читањето е држење до фрагментот и влијае врз овие реченици една по друга, што ќе го преведе непреводливото во нечиј репертоар со мало навраќање, *ritornelle,* што прави голема разлика низ степените на меморијата.[26] Читањето наслови зависи од степенот на меморија или од различните нивоа на паметење и заборавање. Треба да се запамети дека „медиумите како технологија систематски нарачуваат спомени“.[27] Таа нарачка не завршува со целосен крај, бидејќи идејата за она што Дерида го нарекува „разлика“ опстојува.[28] Разликувањето и одложувањето на настанот на „читање“ дело, функционира различно во зависност од степенот на меморија. Овие читања обезбедуваат различни репродукции. Репродукциите, каде што „*ре*“ е имитација, додека „*продукција*“ е отворено дело, даваат

[26] *Ritournelle* (*ритурнел*) е терминот позајмен од Делез и Гатари. Види: Гилс Делез и Феликс Гатари, *Илјада платоа* (превод Роберт Харли; Марк Сем; Хелен Р. Лејн), Минеаполис, University of Minnesota Press, 1987.
[27] Стиглер, 2010, стр. 64-87.
[28] Жак Дерида, *Зборник на Дерида; Помеѓу завесите* (уредник Пеги Камуф), Columbia University Press, 1991.

можност за различно елаборирање од нивната употреба во медиумите.

Речениците-слики се остатоци од времето и тие се имитации како елаборација на исчезнатата димензија на времето. Таа димензија на времето може да се открие на друго место и идеолошкиот простор на насловите на вести не е исклучок. Насловите се имитација на остатоците од слики. Додека ја заменуваат меморијата од слики во главите на луѓето, насловите на вести нудат реченица-слика која ја игра улогата на „сеќавање на нешта од минатото“ на пруст-ијански начин. На ист начин, и за да се избегне заборавот, кодирањето/декодирањето на овие наслови е потенцијалот за секој поединец кој сака да ја разбере „суштината“ на веста. Спојувањето на сликите на медиумите со сликите на уметноста, на природниот јазик со медиумскиот јазик, води до перцептивна размена, што е симболична размена на меѓусебни имитации. Со сеприсутната употреба на техно-логии, секоја перцептивна размена е имитациона.

Овде степените на меморија, со други зборови, сеќавањето и заборавањето, слепото верување и амбива-лентното заборавање, се спротивставуваат на секаква форма на контрола, оставајќи му притоа избор на поединецот кој сака да стане личен уредник на наслови додека ја репро-

дуцира техниката *derushage* (груба монтажа) како механизам на имитација. Усвоена од процесот на монтажа во постпродукцискиот процес, derushage (брзина на видеото), како што е прикажано во делото на Бернар Стиглер, е можност да се запамети првичното значење на информацијата и да се направи смисла за тоа што се открива на почетокот и за одредената крајна точка.[29] Текстот е одлично парче „derushage“ кое покажува како читањето на текстот е истовремено пишување, што значи дека читањето друг автор значи да се преведува истото во нечиј репертоар. Тоа се одвива во моментот на привремена неупотреба на јазикот од страна на медиумите. Овој аспект е клучен за „читањето наслови“. Читањето како пишување е имитација. Имитацијата влегува во учеството на едниот во другиот, како „дел од кој не е дел“.[30]

По одреденото искуство на стекнување сознанија за идеологијата при потсетување на „вестите“, што ја мотивира имагинацијата на субјектот, чинот на читање поттикнува двојно навраќање и пробивање на бинарните кодови. Во тоа навраќање, пробивањето кодови создава разлика меѓу внат-

[29] Бернар Стиглер, *Техники и време 3: Кинематичко време и прашањето за слабост* (превод Стивен Бејкер), Стенфорд, Калифорнија, 2011, стр. 27.
[30] Жак Рансиер, *Дистрибуција на разумното: естетика и политика* (превод Габриел Рокил), Континуум, Лондон и Њујорк, 2005.

решното и надворешното, меѓу неспособноста и експертизата. Чекањето нешто да се случи, со примање на значењето, го потврдува непосредното присуство на отсутното. Меѓутоа тоа отсуство се „пренесува“ преку растојанието, цртичките и точките на информациите кодирани во веста. Се чека да се открие пораката, која може да биде декодирана или не, и тоа очекување е враќање на значењето кое исчезнало заедно со медиумската тенденција за исклучување.

Можното читање ситуации и идеи се имплицитни во работата на медиумите и артикулирани во наслови. Во ова четиво, насловот може да се повторува како ознака, бидејќи секоја ознака во еднина е израз на повеќе значења. Ова мноштво значења создава голема економичност на сведување на ознаката на сингуларност, но и на многу различни форми. Тоа е, исто така, затоа што, ако постои сингуларност, тоа е сингуларноста направена за сметка на присилното означување само за инстант употреба. Ова е она што Хусерл го нарекол „нецелосно означување“.[31] По употребата, таа единствена ознака станува празна и отворена за многу различни толкувања и шпекулации. Но постои уште една важна работа што го прави чинот на читање многу

[31] Жак Дерида, *Зборник на Дерида; Помеѓу завесите* (уредник Пеги Камуф), Columbia University Press, 1991, стр. 190.

невообичаен. Тоа е амбивалентната имитација, мимодрама, која помага за целосно разбирање на текстот без никакви јазични предрасуди. Тоа е надминување на границата на самиот јазик, која се појавила во границите на говорот, што му претходи. При тој прекршок, преминот од јазикот кон метајазик се одвива преку граматикализирање, со тоа што станува целосно свесен за „вистинското“ значење на пораката на идеологијата. Со други зборови, тоа е чин на откривање на исчезнатата димензија на времето, *ritournelle*, мало враќање кое прави голема разлика.

Слично на тоа, читањето на насловите преку двојната негација, внесувајќи притоа во негативниот медиумски простор позитивен дијалектички ангажман преку фармаколошкиот ефект, го поправа недостатокот. Недостатокот е во тотално раздвојување што ги отуѓува субјектите кои се оддалечуваат од секаков вид политика. Опасноста е дека со тоа се станува предмет на контрола од страна на доминантната политика. Да се избегне тоа и да се преземе контрола врз себе е *ritournelle* во мирување; каде што неупотребениот јазик може да се поправи со друго читање. Оваа можност е алеаторната моќ создадена првично во расцепот меѓу говорот и јазикот, меѓу зборот и контекстот, а се појавува во пресекот меѓу зборот и сликата.

„Пресекот“ е елаборирaн со технологија за преносот на наслови на вести на далечина. Тоа е елаборирано од мешањето на „уредниците“ со „сечење и мешање“. Оваа алеаторна моќ овозможува читање на далечина на медиумската порака со критика и задоволство. Димензијата на времето која фали, вратена на своето „место каде фали“ не значи ништо, едноставно го заменува недостатокот. Недостаток на негативност што се наоѓа во афирмативната моќ на „прифаќањето“ кое го заменува негативното. Но самата таа замена е меморија доведена на друго ниво. Тоа ниво е ниво на ослободување од конфузија, бидејќи:

> (...) имитацијата (...) отсекогаш го прекинува природното изобилство, кое мора да биде дискурс; таа отсекогаш го разбранува присуството во разликата.[32]

Суспендираното значење дополнително се реартикулира во чинот на читање на насловите, како разводна табла која поврзува различни времиња и места преку цитатите, што ги намалува пролифериранитe значења на нејзината шема. Во таа „шема“, самата информација станува генеричка. Светот е шематски претставен како примање пораки и секое живо суштество е уникатен сигнал.

[32] Жак Дерида, *Зборник на Дерида; Помеѓу завесите* (уредник Пеги Камуф), Columbia University Press, 1991.

Значењето е сложена разводна табла, патека за пренесување сигнали напред и назад. По својата природа, значењето е менување на секоја перспектива со која се соочува, и истовремено менување на неговата перспектива. Во исто време, значењето, исто така, се поместува преку трансформирање на размената заснована врз продукцијата во продукцијата регулирана со размена. Во овој момент, значењето не мисли ниту суди, туку се ограничува да ѝ даде нова форма на размената. Субјектот и објектот се судираат и судирот станува хегемонска сила која ги артикулира разликите во синтаксата на секојдневната реалност преку нецелосни реченици, што води до нејзината читливост. Читањето како техника ѝ претходи на мислата која се случува при мирувањето на технологизираната слика на информацијата.

Мислата *е* димензијата на времето која недостасува, што е неразделно од техниката, а појавата на мислата е настан на откритие. Додека се читаат наслови, се чека пристигнувањето на настанот, што може да се прифати како двојна негација. Прифаќањето на веста, откривајќи ја потенцијално читливата содржина и прифаќањето, колку што е читањето меѓу редови, ја прави веста читлива поинаку од пораката што доминира кај читателот. Оваа афирмација се спротивставува на доминацијата на медиумите, заради от-

кривање на исчезнатата димензија на времето и нејзина понатамошна граматикализација.

Тој чин, според горенаведените зборови на Хегел, „го ориентира односот на некој човек кон светот (...) според тоа што е светот“.[33] Човек може да го знае само она што може да го прави со репродуцирање, при што правењето и размислувањето се нераскинливи делови од граматикализацијата. Граматикализацијата на она што недостасува, како чинот на читање при кодирање/декодирање наслови, што води наназад и напред од баналниот простор на медиумите до спојување на различни степени на меморија, е елаборирање на недостатокот. Читањето наслови е нејасната онтологија која ја привилегира нецелосноста како услов на сопственото создавање, различно од наметнувањето на медиумите на нивната „совршеност“ во природната состојба на нецелосност.

2019 – 2024, Венеција/Лондон

[33] Хегел, 2000.

Превод од англиски:

Татјана Дуганова

Zeigam Azizov

Headlines as Hieroglyphic Scripts

This text was first written as a part of my multi-media installation made for the Venice Biennale in 2019.[1] Conceived as an essay installation, this piece consisted of two films, a wall text and images of the 'social media' referring to the proliferation of images which bring confusion to the world awash with images of the media and with news headlines being a key to the understanding.

This key plays a double-edged role; for people who can read between the lines it opens up a new meaning, for others it just works as a piece of information. Yet, the information is a formula of knowledge. Headlines are hieroglyphic scripts. The phrase 'hieroglyphic script' is appropriated from Adorno who defines it as follows:

> As an image this pictographic language is the medium, of regression in which producer and consumer collude; as writing, it displaces the archaic images of modernity.[2]

[1] For more information see: www.zeigamazizov.com
[2] T. W. Adorno, "The Schema of Mass Culture", in *The Culture Industry,* Routledge, 1991.

What are these ‘archaic images of modernity’? These images are understood as supplies and may be understood from different angles. I will explain below how these ‘archaic images’ as supplies provide the possibility to read between the lines and not to be dominated by the information flux created by news. Information is understood as a formula of knowledge, as already mentioned above. This idea is the core of the whole project, including this installation.

In this sense *Headlines etc.* is an artistic/philosophical response to a hyper-real global hysteria created by the media industry and taking place elsewhere on the TV, the Internet and the cinema and rapidly replacing everything ‘real’ for the ‘virtual’. It is also a pioneering piece in the genre of essay installation, the genre most suitable for the epoch of endless translations.

Largely using essay as a form (textual and visual) this work addresses the media domination and a complex relation between images and time through the narrative procedure, i.e. stories about the production of images, that seems to motivate the culture industry more, than images themselves. It involves a paradigmatic study of linguistic structures, such as morphology and semiotics as well as the global transformation of languages within the industrial temporalisation of consciousness and

memory. Captured at the flashing up of the conflicting borders between the visual and the textual, headlines play the role of pharmacology, the poisonous remedy, both brainwashing and eye-opening at the same time.

Spread on five walls, reminiscent of Sol Lewitt's open cubes, this audio-visual-textual installation is based on a mixture of ideas from philosophy, art and cinema. News stories, e-mail exchanges and commentaries are juxtaposed to form a cinematic scenario and brought together as a film and personal broadcasting to create the dramaturgy of the subject.

It includes references to the film by Orson Welles' Citizen Kane and James Joyce's style of hypertext consisting of cross-references, neologisms as well as philosophical and scientific terms, such as 'a fuzzy logic' by the Azeri scientist Lotfi A. Zadeh. The installation is accompanied by the soundtrack including a piece by Baku-based composer Isfar Sarabski and a specially commissioned piece by London-based musician and philosopher Matthew Hyland.

Reading Headlines: the narrative procedures of the global media

Every morning Hegel read newspapers and later applied them to his complex philosophy through the prisms of the fresh headlines in lectures. Commenting on this Hegel wrote:

> Reading the morning newspaper is the realist's morning prayer. One orients one's attitude toward the world either by God or by what the world is. The former gives as much security as the latter, in that one knows how one stands. [3]

He realized the role of the news as a powerfully externalized collective memory through the stereotypes that became the common culture with an impact on the 'individual'.

Thinking of the philosophy's dialectical attitude to news headlines in the nineteenth century and observing their impact on the popular consciousness in the age of globalized media points to the question: what kind of role headlines can play in the process of formation of people's knowledge? Here I will

[3] G. W. F. Hegel, *Miscellaneous Writings*, Northwestern University Press, Evanson, 2000.

argue that headlines function semiotically in a particular way of informing by sending and receiving messages. This process of sending and receiving causes certain entropy while making the meaning of the information open for the receiver and plays a role in formation in this manner. It takes place by the 'reading' of the headlines differently.

In the growing media industry, information creates a milieu that exists as a convincing space for transmission. For some, it is totally convincing as it were, by taking for granted any information, whereas others perceive this milieu as a critical space that produces the entropic temporal object. It occurs by prominently questioning the role of knowledge and the information as the unit of knowledge. It is the fuzzy nature of language which gives rise to the information. Headlines consist of semantically incomplete sentences and this incompleteness is the main point of departure for further reading while encoding/decoding news. In a critical manner provided by the work of the recent cultural theory, by the word 'reading' I mean not only:

> the capacity to identify and decode a certain number of signs, but also the subjective capacity to put them into a creative relation between themselves and with other signs: a capacity

which is, by itself, the condition for a complete awareness of one's total environment.[4]

Differently from some current tendencies in philosophy, I also believe that any philosophical work needs to start from the discursive element (despite its being correlational) to reveal the meaning in the contaminated terrain of the use of the language.[5] Philosophy, for this matter, is not only the possibility of the thought to grasp the world in its exteriority and contingency but also the philosopher's position. News headlines are what Husserl called temporal objects and after him, Stiegler critically called tertiary retention.[6] Temporal objects are formed in the flux of

---

[4] Stuart Hall, "Encoding/Decoding", *in Media Studies: A Reader* (edited by Paul Morris and Sue Thornham) Edinburg University Press, Edinburg, 1996, p. 58.

[5]Although I think the emergence of the new discourse in philosophy, namely 'speculative realism', (especially the work of Quentin Meilassoux), which rejects the discourse as it is "correlational" is an important attempt to renew philosophy's attitude, I disagree it's abandoning the discourse and the role language plays in the political strategies, such as feminism or decolonisation to give but two examples only, altogether to have a 'direct access to things'. This 'naïve realism' is diminishing the militant role of philosophy and cultural theory. However, interestingly enough, Meillassoux after abandoning 'correlationalism' altogether in his essay "After Finitude", in another essay recognizes the impossibility of escape from the 'meaning'. See: Meilassoux, "Iteration, Reiteration, Repetition: A speculative analysis of the meaningless sign", Archived October 19, 2013, at the Wayback Machine Freie Universitat Berlin, April 20, 2012.

[6] I would like to point to the use of the concept of 'a temporal object' as originated from 'a continuous function' a concept coined by Karl Weierstrass. While studying mathematics with Weierstrass in 1878-1880 at the University of Berlin, Husserl became interested in this concept. A continuous object is a geometric object (topos) that functions continuously in space, in a topological

time which coincides with the 'montage-consciousness'. It plays a significant role in the 'industrial temporalization of the consciousness'.[7] There is no doubt that headlines play a role in the media's control of the popular consciousness, although I don't exclude the possibility of the liberating aspect of the situation. In this situation, the use of a certain form of knowledge through the articulation by the language produces a 'pharmacological effect', which produces both poison and remedy. From this angle, the 'headlines' are interesting for the critique and the possible re-articulation in their readability. With headlines, both the intelligible and the sensible fell into abeyance, into the position of being without a situation like "*Waiting for Godot*".[8]

It is the media's manner of turning away from the world of intelligibility and sensibility by intelligent means that causes the drying out of reason. However, in this drying out of the

---

continuum. For Husserl this continuous function is 'now' or 'a temporal object'.

[7] Edmund Husserl coined the term 'a temporal object' to show that 'the object of inquiry' (the intention of the consciousness directed towards objects of the world) is a temporal state of the investigation itself. This temporal state creates the condition for the existence of a temporal object, which gives the 'striking evidence'. The consciousness is the intention of the subject; the temporal object is the intentionality of the world. This idea is developed by Bernard Stiegler, who applies the notion of temporal objects to his critique of the technical "industrial temporalization of the consciousness under the pressure of hyper-industrialization". Stiegler is critically engaged in the reading of Husserl's notion of temporal objects. See: Bernard Stiegler, *Technics and Time 1*, University of Stanford Press, 1998.

[8] It is a reference to the title of the play by Samuel Beckett written in 1948.

reason, the repairing of the reason may also be possible. When we read headlines we encounter the absence of reason, which is present in the immediacy and instantaneity which may be thrown away or skipped as something too temporary, but it may also be developed into a dramaturgy like in Orson Welles's film "*Citizen Kane*".[9] My own artistic and philosophical interest emerged from my analysis of this film which ended in the already above-mentioned essay installation entitled *Headlines etc*. The installation addressed the narrative procedures of the global news and the possibility of their giving rise to a dramaturgy differently from the scenario of the media.

It takes courage to acknowledge that in a position of 'being without' the only possible articulation is the return inquiry made into technics and these technics are always already full of potential of forming a new language. As in a very radical philosophical thesis by Stiegler to which I have repeatedly referred: "technics precedes thought".[10] There is a possibility of making any sense of the situation of the abeyance by retaining a new mode of thinking from the language. I am not suggesting that language should be taken as a basic inquiry as in Analytic philosophy or its power of forming structures as in Continental

[9] Orson Welles's *Citizen Kane* (1941) was the first film not only questioning news domination through headlines but also a film made as headlines.
[10] Stiegler, 1998.

philosophy, but language as a technique explaining technics preceding thought and anticipating what may be remembered. Technics should be understood as a kind of inoculation as it produces pharmacological effects further. Language is not only the power to speak; it is also the power to explain. Partly because language from the very beginning is the articulation of the collective memory and this collective memory is 'cut' into the subject from the very early on when one starts to speak and in speaking both the subject and the object are inseparably connected. Like Althusser, who developed his notion of ideology inspired by Lacan's theory, I believe that this particular aspect needs not to be forgotten when one thinks of the interaction of the 'private' with the 'public'. Through the collapse of the private with the public the control itself is internalized and "subjects speak by themselves".[11] Understanding the power of ideological control through the language of the media is a step toward the liberation of the subject. This understanding also includes that a singular mark should also be repeatable and iterable as a mark because any singular mark is an expression of multiple meanings. The "grammatisation", to use Stiegler's term, of retentions of

[11] Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatus" in *Art in Theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas* (edited by Charles Harrison and Paul Wood), Blackwell Publishing, 2002, p. 953.

memory rearticulated in these multiple meanings is the task of the 'reading'.[12]

'Grammatisation' is the 'technical history of memory', in which hypomnesis intermittently reintroduces the constitution of tension within anamnesis. Since industrialized memory may be understood as a language, grammatisation is an act of re-articulation of the missing dimension of time. The technical history of memory creates different levels or degrees of memory. Because historically memory is exteriorized by different means starting from 'pictographic writing' to the recent use of 'emojis' and grammatisation is their reclassification in the manner of linguistics.

Through grammatisation, the reading of headlines follows the logic of inclusion/exclusion, but also the possibility of becoming a part of the missing message in them. This creates both the mimetic aspect of reading and the production of what follows the imitation. This critical "mimodrama" is an important act of becoming aware of the 'secretive' work of the ideology in the media discourse.[13] Historically, after their first appearance in

[12] Bernard Stiegler explains his notion of 'grammatisation' and its role in the technical history of memory. See: Bernard Stiegler: "Memory", in *Critical Terms for Media studies*, (edited by W. J. T. Mitchell and Mark Hansen), The University of Chicago Press, 2010, pp. 64-87.
[13] Jacques Derrida , *A Derrida Reader; Between the Blinds* (edited by Peggy Kamuf), Columbia University Press, 1991, p. 172.

newspapers, headlines were adopted by artists of the early avant-garde. Soon after this and in its turn, the news media adopted the artistic element to expand its "palette" by bringing the aesthetic dimension into the political space of headlines. It is where "the aestheticization of politics" starts, which was noticed by Benjamin immediately.[14]

Early 20th-century art, like cubist paintings or Dadaist collages, for instance, used headlines to show the articulation of public news in the realm of the individual experience. Headlines appropriated this act for its insight, which demonstrated a complete collapse of the individual into the experience of the collective or rather popular consciousness, where ideology is inscribed in every single person's experience. This experience of 'the shock of the news' is the retention of the 'shock of the new' which was once told about contemporary art.[15] In decoding headlines, language helps to get a clearer idea of the real function of the media, which today plays the role of hegemony by rapidly substituting and influencing arts.

---

[14] Walter Benjamin, *Illuminations,* Pimlico, 1999, p. 234.

[15] *The Shock of the New* is a 1980 documentary television series written and presented by Robert Hughes and produced by the BBC. The book of the series was published in 1980 by the BBC under the title *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. It was republished in 1991 by Thames and Hudson.

Art often imitates the act of the media to appear in headlines. Media borrows from art, literature, and philosophy's most radical structures by carefully avoiding their critical context. For example, semiotics, which initially came into existence for the critical reading of arts by radical thinkers, became the basic language of the media. It does, of course, make the question of understanding even more complex, yet possible. By taking complexity as a reality of our times this possibility is both a chance and a choice to avoid the globalised control over desires of the population. It is the definition of the regime of computation (complexity to complexity) defined by N. Katherine Hayles as an alternative to classical metaphysics (simplicity to complexity).[16] This complexity disorients on the one hand and directs towards the encoding/decoding on the other. While encountering news headlines, each time there is a need to make inquiries into the nature of the work itself and to understand the ideological basis of the media as a work.

Headlines connect our everyday experience of reality to events through our gadgets and devices. In this world of hyper-traveling and being constantly connected to a stream of images, the world itself is available as news headlines. This makes our

[16] N. Katherine Hayles, *My Mother was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, p. 15.

planet look like an assemblage. For a contemporary person, who lives in the era of the Image, headlines provide a compressed image of events. These compressed images develop into fetishized forms of subjectivity that find their basis in geographical, cultural, and identity-oriented stereotypes carefully coded in headlines. Headlines contain cyphers and codes of what took place in short sentences or even better to say, after Ranciere, in "sentence-images".[17] These "sentence-images" not only inform people, but they also immediately return them, to the primal impulse. This return is not straightforward - it may create a clear answer for some or a jigsaw puzzle for many. And according to Montagne images exist in the same way:

> We do not move in one direction rather we do wander back and forth, turning now this way and now that. We go back on our tracks (…). [18]

Tarkovsky reflecting on that thought of Montaigne said:

> This thought reminds me about something I thought of in connection with flying saucers, humanoids, and the remains of unbelievably advanced technology found in some ancient ru-

[17] Jacques Ranciere. *The Future of the Image* (translated by Gregory Elliot), Verso, London, 2009.
[18] Michel de Montaigne quoted in Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on Cinema* (translated by Kitty Hunter-Blair), University of Texas Press, Austin, 1998.

> ins. They write about aliens, but I think that in these phenomena we are confronting ourselves; that is our future, our descendants who travel in time.[19]

After technics give rise to thought a certain idea of reality first emerges in the brain and is then projected to the outside, absorbed in memory, memorised in images, and then projected back as they are recorded by technology. This is how reality is produced by non-real means and defined as trans-human and constantly migrating in different directions as in news headlines. In headlines that form the 'sentence-image', one event precedes another while what follows unexpectedly disrupts what came before. Reality is replaced by carefully coded sentence-images and headlines that contain traces of events that have happened or that will never happen.

Any headline is a hyper-real simulation of the population's fantasy of the lost art, which directly speaks to the viewer without any commentary. Headlines themselves are commentaries. On the one hand, commentaries offer an alternative to mainstream brainwashing, but on the other hand:

> (…) commentary is the world's greatest superpower: one crumbles under statements of intent, diplomatic analyses, and

[19] Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on Cinema* (translated by Kitty Hunter-Blair), University of Texas Press, Austin, 1998.

> interpretive biographies. Commentary has become a sort of star personality. But it is also a tremendous force of intimidation and standardization: Comment (faire) are - How (to make) silent - that which escapes preset ideas.[20]

In this sense, headlines are programmed. In the age of globalisation, it is the common feature of any work; programs have replaced the 'subject/object' dichotomy with temporal objects, which industrialises consciousness. What one needs is to learn to "read" them, to understand the ambiguity of headlines and the possibility of turning them into one's repertoire by grammatising. In his short text entitled *The Biography of an Object* the Russian/Soviet futurist writer Sergey Tretyakov very convincingly described how objects enter into subjects and create some sort of mutual readability.[21] His ideas emerged as part of the so-called 'war with the novel' by opposing the photographic narrative against the narrative of the novel. For the early avant-garde novels were rejected as psychological machines in which subjectivity and affect prevail at the expense of objects and objectivity. As Tretyakov writes, "in the novel, the leading hero

[20] Godard, Jean–Luc: "On September 11th", http://kinoslang.blogspot.com/2009/03/godard-on-september-11th_18.html

[21] The text is based on the talk given in Germany in 1931, where Sergey Tretyakov came at the invitation of his friend Bertolt Brecht. Walter Benjamin was present in this lecture, who later quoted Tretyakov in his famous essay "The Author as Producer" in Walter Benjamin, *Illuminations*, Pimlico, 1999.

devours and subjectivizes all reality". [22] However, the biography of the object is a powerful alternative method. In this method:

> (…) not the person moving through a system of objects, but the object proceeding through the system of people—for literature this is the methodological device that seems to us more progressive than those of classical belles lettres. There is, however, something more important here than genre and plot, and that is the question of what is enabled by the new object-focused approach.[23]

By telling an object's story one discovers social relations which are hidden behind its production and consumption. It makes the biography of the object look like a new type of narrative in which the story of an object becomes the story of the people who made it, providing a cross-section of the social relations that shaped them. The biography of the object has an extraordinary capacity to incorporate human material. Subjects come into contact with the object through their social aspects and production skills, where "people's individual and distinctive characteristics are no longer relevant".[24]

[22] Sergei Tretyakov, "The Biography of the Object", *October*, 118 / Fall 2006, pp. 57-62.
[23] Ibid.
[24] Ibid., pp. 57-62.

Written in the early period of the Soviet Republic, this committed revolutionary writer without realizing it himself predicts the dominating power of the media, which forms its language or rather linguistics where 'people's individual and distinctive characteristics are no longer relevant'. Headlines are such a 'linguistic' category and this linguistics doesn't' need grammar for this reason, headlines are semantically open sentences. This "openness" convinces some as a liberal approach but poses serious questions for others. For those who want to escape being controlled, certain meta-linguistics, like grammatisation are necessary to "complete" these semantically incomplete sentences to avoid being dominated by the message of the media. In the above-mentioned text, while giving the privilege to re-production for its potential of further individuation, Tretyakov, in the manner of his time, wanted to cut off with the past. Inspired by this text of Tretyakov, but engaged with the question of the re-production in a pharmacological sense, (i.e. poison as a remedy) Walter Benjamin pays attention to the importance of captions accompanied by pictures as headlines already in the late 19th century, while problematising the disruption in the autonomy of the sign. Captions were made to entertain audiences by telling them "real" stories on the one hand and to control the popular consciousness on the other:

> (…) at the same time, picture magazines begin to put up sign posts for the viewer, right ones or wrong ones no matter. For the first time captions have become obligatory.[25]

These captions, which are headlines today, don't need to be added to any image and can be made as text only.

Because the fiction created by the media is so convincing most of the time it remains unquestionable for the "post-truth" world of headlines. By adopting the fiction for the media's 'truth' and through regular repetitions the fiction has entered into the lives of individuals. Fiction has replaced the 'real' and there is no need to see the real in pictures, which is usually the evidence of time. Headlines consisting of sentences absorbed the imageness of the image and became sentence images. Every image is 'sentence-image' and image-text, but every text, in the same manner, is an image. This inter-textual reversal makes sentence-image work as indices. The sentence-image is the index, which contains memory and the discursive reading of memory by grammatisation may become an alternative language.

By turning the information into the habit of everyday life headlines become a technical image of the information. Decoding what is encoded in them with the mastery of a code breaker

[25] Walter Benjamin , *Illuminations*, Pimlico, 1999: 220.

brings together the obvious with the peculiar while clinging to the fragment, into a single sentence or sentence-image. Reading is clinging to the fragment and influences these sentences one upon another, which will translate the untranslatable into one's repertoire with a little return, a *ritornelle*, which makes a big difference through the degrees of memory.[26] The reading of headlines depends on the degree of memory or different levels of remembering and forgetting. One needs to remember that "media as a technology systematically orders memories".[27] This ordering doesn't end in the complete closure, because the notion of what Derrida called 'difference' persists.[28] Differing and deferral of the event of 'reading' work differently depending on the degree of memory. These readings provide different reproductions. Reproductions, where '*re*' is imitation whereas '*production*' is an open work, provide for the possibility of elaboration differently from their use in the news media.

Sentence-images are remnants of time and they are imitations as an elaboration of the missing dimension of time. This dimension of time may be discovered elsewhere and the

[26] *Ritournelle* is the term borrowed from Deleuze and Guattari. See: Giles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (translated by Robert Hurley; Mark Seem; Helen R. Lane), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
[27] Stiegler, 2010, pp. 64-87.
[28] Jacques Derrida, *A Derrida Reader; Between the Blinds* (edited by Peggy Kamuf), Columbia University Press, 1991.

ideological space of the news headlines is no exception. Headlines are imitations of the remnants of images. While substituting the memory of images in people's minds, news headlines offer a sentence-image which plays the role of the 'remembering of the things past' in the Proustian manner. In the same manner and to escape the oblivion to encode/decode these headlines is the potential for every individual, who wants to understand the 'essence' of the news. The amalgamation of images of the media with images of art, a natural language with the media language gives rise to a perceptual exchange, which is a symbolic exchange of mutual imitations. With the ubiquitous use of technologies, any perceptual exchange is imitational.

Here degrees of memory, in other words, remembering and forgetting, blindly believing and ambivalently forgetting resist any form of control, while leaving a choice for the desiring individual to become a personal editor of headlines while acting out of the technique of *derushage* as a mechanism of imitation. Adopted from the process of the montage in the post-production process, derushage (rushes of the video), as it is articulated in the work of Bernard Stiegler, is a possibility to remember the initial meaning of the information and make a sense of what is

discovered at the beginning and the certain endpoint.[29] Text is a great piece of the 'derushage' which demonstrates how the reading of the text is writing at the same time, which means to read another author means to translate it into one's repertoire. It takes place at the point of the temporary disuse of the language by the media. This aspect is crucial to 'reading headlines'. Reading like writing is imitation. Imitation enters into the participation of the one in the other, as 'a part of which is not part'. [30]

After the certain experience of gaining knowledge of the ideology while recalling the "news", which motivates the subject's imagination, the act of reading instigates a double reversal and dispersal of binary codes. In this reversal, the proliferation of codes gives rise to the distinction between the internal and external, between incompetence and expertise. Waiting for something to take place, by receiving the meaning affirms the immediate presence of the absent. But this absence is "transmitted" in the figure of the distance, the dashes, and the dots of the information coded in the news. One is waiting to discover the message, which may be decoded or not and this expectation is

[29] Bernard Stiegler, *Technics and Time 3: Cinematic Time and the Question of Malaise* (translated by Stephen Baker), Stanford, California, 2011, p. 27.
[30] Jacques Ranciere, *The Distribution of the Sensible: Aesthetics and Politics* (translated by Gabriel Rockhill), Continuum, London and New York, 2005.

the return to the meaning that has gone missing together with the media's tendency to exclude.

The possible reading of situations and ideas implicit in the media's work and articulated in headlines. In this reading, the headline is iterable as a mark, because any singular mark is an expression of multiple meanings. This multiplicity of meanings creates a great economy of reducing the mark to a singularity but also to many different forms. It is also because if there is any singularity, it is the singularity made at the expense of the forced signification for instant use only. This is what Husserl called an "incomplete signification". [31] After the use, this singular mark becomes empty and open to many different interpretations and speculations. But there is another important thing which makes the act of reading very unusual. It is the ambivalent imitation, a mimodrama, which helps to engage with the text fully without any linguistic prejudice. It is overcoming the limit of the language itself, which has emerged at the limits of the speech, which precedes it. In this transgression, a shift from the language to a meta-language is acting–out by grammatising, by becoming fully aware of the 'real' meaning of the message of the ideology. In other words, it is an act of the discovery of the

[31] Jacques Derrida, *A Derrida Reader; Between the Blinds* (edited by Peggy Kamuf), Columbia University Press, 1991. p. 190.

missing dimension of time, a *ritournelle*, a little return that makes a big difference.

Similarly, the reading of headlines through the double negation while bringing into the negative space of media a positive dialectical engagement through the pharmacological effect repairs the lack. The lack is in a total disengagement which alienates subjects distancing away from any sort of politics. The danger is that by doing so one becomes the subject of the control by the dominant politics. To escape this and to seize control of the self is the *ritournelle* at the abeyance; where disused language can be repaired by another reading. This possibility is the aleatory power created initially in the split between the speech and language, between the word and context, and emerges in the cut between the word and the image.

The 'cut' is elaborated by technology for the transmission of news headlines in the distance. It is elaborated by the 'editors' interference by 'cutting and mixing'. This aleatory power makes possible the distant reading of the media message with critique and pleasure. The missing dimension of time brought back into its 'missing place' doesn't signify anything, simply replaces a lack. A lack of negativity resided in the affirmative power of the 'accepting' which replaces the negative. But

this replacement itself is memory brought to another level. This level is the level of liberation from confusion, because:

> (…) the imitation (…) has always already interrupted natural plentitude, that having to be a discourse; it has always already broached presence in difference.[32]

The suspended meaning is further re-articulated in the act of reading headlines as the switchboard connecting different times and places through the quotations, which reduces proliferated meanings to its scheme. In this "scheme", the information itself becomes generic. The world is schematically presented as a wash of messages and every living thing is a unique signal. Meaning is an intricate switchboard, a path for passing signals back and forth. By its nature meaning is altering any perspective which it confronts and simultaneously changing its perspective. At the same time, the meaning also makes a shift by transforming the exchange based on the production into the production regulated by the exchange. At this point the meaning doesn't think or judge, it restricts itself to giving an exchange a new form. The subject and object collide and the collision becomes the hegemonic force articulating differences in the syntax of everyday reality through incomplete sentences, which gives rise to

[32] Jacques Derrida, *A Derrida Reader; Between the Blinds* (edited by Peggy Kamuf), Columbia University Press, 1991.

its readability. Reading as technique precedes thought taking place in the abeyance of the technologized image of the information.

Thought *is* the missing dimension of time, which is inseparable from the technics and the emergence of thought is an event of discovery. While reading headlines, one is awaiting the arrival of the event, which may be accepted as a double negation. Accepting the news, while discovering the potentially readable content, and accepting, as far as it is reading between the lines, make the news readable differently from the message which dominates the reader. This affirmation resists the dominance of the media, for the sake of the discovery of the missing dimension of time and its further grammatisation.

This act, in Hegel's above-quoted words, "orients one's attitude toward the world (…) by what the world is".[33] One can know only what one can make by acting out, in which making and thinking are inseparable parts of the grammatisation. Grammatisation of what is gone missing as the act of reading while encoding/decoding headlines, which takes backwards and forward from the banal space of the media to the amalgamation of different degrees of memory is the elaboration of the lack.

[33] Hegel, 2000.

Reading headlines is the fuzzy ontology, which privileges incompleteness as the condition of one's own making differently from the media's imposition of its "perfection" in the natural state of incompleteness.

2019-2024, Venice/London

НАМЕСТО ПОГОВОР

...И кога војнички ќе застанаме очи в очи
нека бидат времиња кога џигерот се собира
од страв заради вечноста
која Тајниот Кнез би ни ја дал.
Уште само повесмото на мракот
телата да ни ги спои
но душите да не ги придави
како првите мачиња.

Зоран Стефановиќ, *Словенски Орфеј*

Нашата едиција „Словенски Орфеј“ е востановена според истоимената драма на Зоран Стефановиќ, српски и балкански писател, издавач и меѓународен културен активист. Драмата „Словенски Орфеј“ прерасна во хит-претстава праизведена во 1992 година. Во таа, веќе култна драма, древниот балкански мит е протолкуван со јазикот на геополитиката, словенските обреди и научната фантастика и таа се смета за еден од првите изданоци на постјугословенскиот театар и драма на Западен Балкан.

Првото коло од книжната едиција „Словенски Орфеј“ се појави од 2012 до 2014 година и тогаш излегоа книги од тројца автори (З. Стефановиќ, С. Насев, Б. Драшковиќ).

За таа пригода, тогаш кон македонското издание на „Словенски Орфеј“, точно пред 10 години, Зоран Стефановиќ ќе напише: „Ја имав таа среќа уште од својот зародиш, *Словенски Орфеј* да биде природен дел од македонската култура. Некаде текстот беше сакан и потребен, а

на тоа оганче се огреа и неговиот писател. Затоа тракиското враќање под стрмнините на Беласица, на брегoвите на Дојран, Вардар и Охрид, макар и во облик на книга, претставува враќање кон куќата. Таму каде што копнееме да бидеме дури и во времињата кога глави се откинуваат, а џигерот се собира.“

Овој пат, како дел од програмските определби на Здружението за култура и уметност „Астерфест филм фестивал“, се одлучивме за возобновување на едицијата „Словенски Орфеј“ со второ коло, во чијшто состав влегуваат книгите: „Ефектот на пеперутката“ од Боро Дрaшковиќ, „Малиот Ејолф“ од Хенрик Ибзен и оваа, двојазична, „Насловите како хиероглифски записи“ од Зејгам Азизов.

***

Книгата на Зејгам Азизов „Насловите како хиероглифски записи“ е подолг есеј-студија и претставува своевидна експликација кон неговата мултимедијална инсталација претставена на Биеналето во Венеција во 2019 година. Ова е интересна идеја на авторот преку жанрот на есеистичка инсталација да претстави два филма, со текст на sид и слики од социјалните медиуми, проткаена со искуства од филозофијата, уметноста и филмот. Преку насловите и вестите, може да се развие цела една драматургија. Според замислата на авторот, тие се наредени така што сочинуваат филмско сценарио.

Инспириран од филмот на Орсон Велс *Граѓанинот Кејн,* каде што насловите играат клучна улога во дејствието, Азизов ни го открива значењето на насловите како извор на информација, но и како можност за создавање на приказна. Тие таканаречени „хиероглифски записи“, според Азизов, се и „формула на знаењето“. Насловот содржи првична вест, се разбира – колку посензационална толку подобро. Одгатнувањето на тие „хиероглифски записи“ има големо симбо-

личко и филозофско значење. Знакот и сликата, пишаното и визуелното, заедно градат приказна. Сами по себе, насловите создаваат слика и пишуваат нови приказни. Во самите наслови како да се содржи некаква иницијална привлечност. Насловите се нецелосни реченици кои наведуваат кон понатамошно читање на веста. Факт е дека секој примач различно ги чита вестите. За оние кои знаат да „читаат помеѓу редови“, веста може да биде нешто повеќе од обична информација и можност за отворање на критички простор. Земајќи го предвид семиотичкиот контекст на праќање и примање пораки, Азизов го употребува терминот на Стиглер „граматикализација“ кој упатува на лингвистичката промена на јазикот низ времето. Азизов забележува дека не само што се менува јазикот туку се менуваат и логиката, мислењето, знаењето, истакнувајќи ја и блискоста на пиктографското писмо и денешното пишување со употреба на емоџи.

Правејќи еден аналитички и историски преглед, Азизов пишува за првичното користење на насловите од уметниците, за да биде потоа уметноста искористена во јазикот на политиката, со што, според Бенџамин, настанува „естетизација на политиката“.

Пораките содржани во насловите што се праќаат преку медиумите, според Азизов, „играат улога на фармакологија, отровен лек, истовремено перејќи мозоци и отворајќи очи“. Денешниот човек заробен во канџите на социјалните медиуми честопати се прашува: дали информацијата која ни се пласира нè води кон сознание или заблуда? Дали ни ги отвора или ни ги затвора очите? Дали ни го затматува или ни го прочистува мозокот? Во тој наплив од (дез)информации, што би било вистина, а што лага? Служејќи се со јазикот на фармакологијата, Азизов, исто така, се прашува дали тоа е „отров“ или „лек“. Дали ние како секојдневни консументи на социјалните мрежи не сме секојдневно искушувани да ја земеме својата доза на „отров“ или

„лек“? Тука се отвора и големата задача на творецот на тие пораки кои секојдневно се праќаат до консументите, да се формира јавно мислење. Но не само да се остави трага на информираност туку и на некакво знаење, зашто како што вели Азизов, „информациите се формула за знаењето“.

Во таквата експанзија на информации пласирани од медиумите, според Азизов, се создава своевидната „хиперреална глобална хистерија“. Тука е и забуната која се создава со ширењето на вестите преку социјалните медиуми. Честопати не знаеме што е фикција, а што реалност. Одговорноста е дотолку поголема затоа што вестите ја градат колективната меморија. Читањето и интерпретацијата на насловите води кон декодирање на значењето, но и кон репродукција, имитација, миметичност или мимодрама. Сигналите кои се восприемаат, во секој случај, нѐ водат кон најразлични доживувања и осознавања на светот – пред нас и околу нас.

Софија Тренчовска,

уредник на едицијата „Словенски Орфеј“

Јуни 2024

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека "Св. Климент Охридски", Скопје

7.038.53:1Азизов, З.(049.3)
316.773.3:[791.632:792.026(049.3)

АЗИЗОВ, Зејгам
Насловите како хиероглифски записи / Зејгам Азизов ; [превод од англиски Татјана Дуганова]. - Струмица : Здружение за култура и уметност Астерфест филм фестивал, 2024. - 76 стр. ; 21 см. - (Едиција "Словенски Орфеј" ; кн. 2. коло 2)

Превод на делото: Headlines as Hieroglyphic Scripts / Zeigam Azizov. - Фусноти кон текстот. - За авторот: стр. 7 ; About the author: стр. 9. - Наместо поговор / Софија Тренчовска: стр. 71-74. - Содржи и: Headlines as Hieroglyphic Scripts

ISBN 978-608-4546-38-2

а) Мултимедијална инсталација -- Азизов, Зејгам (1963-) – Филозофски аспекти -- Есеи б) Филмско сценарио -- Наслови во медиуми -- Есеи

COBISS.MK-ID 63994373

Едиција „Словенски Орфеј“

(второ коло)

ЗЕЈГАМ АЗИЗОВ

Вести, разменета е-пошта и коментари ставени се
еднододруго за да се добие филмско сценарио
и споени се како филм и лично емитување,
за да се создаде драматургија на темата.

ISBN 978-608-4546-38-2
9 786084 546382