



KULTURA VIZUALNOGA

Dubravka Pozderac Lejlić

Dubravka Pozderac Lejlić
KULTURA VIZUALNOGA

Dubravka Pozderac Lejlić
KULTURA VIZUALNOGA

Izdavač
TDP Sarajevo

Za izdavača
Narcis Pozderac

Recenzenti
Abdulah Šarčević
Fatima Lačević

Pogovor
Sadudin Musabegović

Reprodukcija na naslovnoj strani
Luc Tuymans, *Pink Glasses*, 2001.

Dizajn naslovne strane
Dževad Hozo

Lektura
Ferida Duraković

Prijevod na engleski
Aida A. Hozić

Računarska obrada
TDP, Sarajevo

ISBN 978-9958-553-29-5

Elektronsko izdanje
<http://lejlic.net/books/index.html>

2015. © Dubravka Pozderac Lejlić

Dubravka Pozderac Lejlić

KULTURA VIZUALNOGA

TDP, Sarajevo
2015.

Sadržaj

Postmoderna

| | |
|--|----|
| Definicija u opreci | 9 |
| Prema definiciji postmodernizma | 9 |
| Naprijed-nazad umnosti | 16 |
| Jedan pokušaj sistematizacije | 19 |
| Postmodernizam kao kulturna dominanta | 25 |
| Atributi postmoderne kulture | 29 |
| Definicija u novosti | 35 |
| Kultura i kasni kapitalizam | 35 |
| Kultura i finansijski kapital | 41 |
| Moderno/postmoderno – propis/opis | 47 |
| Življenje shizofrenog iskustva | 52 |
| Treći stadij kapitalizma – historijska paradigma | 58 |
| Postmoderni prijelaz | 63 |

Kultura

| | |
|---|-----|
| Življenje u dubinu | 73 |
| Kultura – pogled unazad | 73 |
| Studiji kulture | 82 |
| <i>Culture is Ordinary</i> | 89 |
| Popularna kultura | 93 |
| Prostiranje u širinu | 105 |
| Dominantna značenja i otpor | 105 |
| EPP – Ekonomsko propagandni program | 112 |
| Danas na programu | 113 |
| Dok Zapad govori Ostali su nijemi | 117 |

| | |
|---------------------------|-----|
| Iskustvo dijaspore | 127 |
| Arhitektura tranzita..... | 133 |

Slika

| | |
|--|-----|
| Gledati..... | 149 |
| Vrijeme/prostor pogleda..... | 149 |
| Dirigirani vid | 156 |
| Od produkcije do reprodukcije..... | 162 |
| Ubrzanja tehno slika | 172 |
| Postmoderni <i>frame</i> | 177 |
| Ekstaza medija | 181 |
| Video-clip | 189 |
| Vidjeti | 191 |
| Konsenzus o stvarnosti..... | 191 |
| Igra skrivača – otkriti/skriti | 197 |
| <i>Seeing is Believing</i> | 203 |
| Put slike..... | 207 |
| Naracija pogleda | 215 |
| Luc Tuymans: <i>Dijagnostički pogled I-X</i> , 1992..... | 226 |
| Slika/pismo – natjecanje/pretpjecanje..... | 232 |
| Foto esej ili ravnoteža slike i teksta | 239 |
| Ulazak u poslijepovijest | 246 |
| Uronjenost u mlaku kupelj ljepote | 252 |
| Literatura | 259 |
| Summary | 267 |
| Pogovor | 273 |

Postmoderna

Definicija u opreci

Prema definiciji postmodernizma

Ranih 70-ih godina 20. stoljeća postmodernizam je postao zajednički nazivnik za analizu novijega razvitka stilova i trendova u arhitekturi, književnosti, kazalištu, slikarstvu, filmu i glazbi, a koncem 1970-ih, zaslugom J.-F. Lyotarda i njegova izrijeka o “postmodernom stanju”¹, ušao je i u diskurze filozofije i humanističkih znanosti. Iz područja estetike i iskazanoga zanimanja za nove oblike postmoderne kulture, postmoderna je, ušavši u filozofiju, dotakla same osnove zapadnoga racionalističkog mišljenja, dovodeći u pitanje i samo mišljenje i sve iz njega proizišle tradicijske obrasce.

Slika prosvjetiteljstva u kojoj je čovjek na sigurnome, uzlaznom putu racionalnoga oslobađanja od zakonitosti prirode i preuzimanja sudbine u svoje ruke, već je u samom začetku projekta moderne iznjedrila proturječnost i na toj proturječnosti zasnovanu sumnju u opstojnost vlastitih samoutemeljujućih načela. Sama je moderna, tako, već u svojoj inauguraciji nosila klicu prvih, implicitnih impulsa postmoderne.

¹ Za početak filozofskoga tematiziranja postmoderne uobičajeno se uzima Lyotardov izvještaj o stanju znanosti u razvijenim društvima, *La condition postmodern*, iz 1979. godine.

Da je djelo moderno tek ako je prethodno bilo postmoderno, konstatacija je Lyotarda, koji ovim paradoksom naglašava da je postmodernizam po svojoj biti dio moderne, da on ne znači kraj modernizma, već stanje njegova rođenja, koje je konstantno.

Sve poteškoće u nastojanjima definiranja postmoderne i postmoderniteta, ali i njihova mogućega prevazilaženja, ponajbolje oslikava teorijska polemika J. Habermas – J.-F. Lyotard², začeta Lyotardovim “*Postmodernim stanjem*” (1979) i Habermasovim govorom povodom dodjele Adornove nagrade pod nazivom “*Moderna kao nedovršeni projekt*” (1980)³. Dok po Lyotardu projekt moderne nije napušten, već se unutar sebe urušio i ne može se više nastaviti, prema Habermasu, projekt modernosti još uvijek nije u cijelosti ostvaren, pa se Habermas suprotstavlja postmodernizmu u pokušaju spašavanja emancipatorskoga potencijala prosvijećene moderne.

I jedan i drugi, ipak, ne negiraju cjelokupno naslijeđe moderne, ali dok Lyotard prihvata novostvorene zakonitosti tehnologizirane suvremenosti, Habermas se nastoji boriti protiv duha i karakteristika takvoga svijeta. Dok prvi, Lyotard, postmodernu shvaća kao univerzalni fenomen i govori o “postmodernome stanju”, nastojeći iz jedne metahistorijske pozicije preispitati diskurze prosvjetiteljstva, drugi, Habermas, oslanjajući se na dis-

² Habermas se, zapravo, nikada nije izravno izjasnio o Lyotardu. Ova “prešutna” diskusija zasniva se na Rortyjevom članku *Habermas and Lyotard on Postmodernity*, u *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers*, Volume 2, New York, 1991.

³ Sama diskusija o postmodernizmu uvelike je prethodila njezinom izričitom filozofskom uobličanju u raspravi Lyotard-Habermas. U američkoj je književnoj i kulturalnoj teoriji ona prisutna od 50-ih godina prošlog stoljeća (u djeli-ma Leslie Fiedler ili Susan Sontag, na primjer).

kurze modernizma, postmodernu vidi kao ništa više nego puki “znak vremena”.

Za Lyotarda, postmoderna ne predstavlja još jednu epohu u linearnom nizu izmjenjivanja i stalnoga prevladavanja prethodnih povijesnih razdoblja. Postmodernu, prema Lyotardu, ne karakterizira niti neki koherentni programatski iskaz, koji bi izlazio iz okvira fragmentarnosti vlastitih oblika pojavljivanja. Postmoderna nastupa nakon “kraha” što su ga doživjeli svi presudni modernistički postulati, pokazavši time nemogućnost dovođenja povijesnih događaja u bilo kakav homogeni slijed i red, pogotovu ne pod idejom o napretku čovječanstva.

Postmoderna, stoga, nastupa kao svojevrstan raskid s modernističkom logikom stalnoga napretka, kao “kriza naracija” i iskazano nepovjerenje spram metanaracija.

“Narativna funkcija gubi svoje ‘funktore’ (činitelje), velike junake, velike opasnosti, velike peripetije i veliki cilj. Ona se rastura u oblike narativnih, ali i denotativnih preskriptivnih i deskriptivnih itd. jezičnih elemenata, od kojih svaki nosi pragmatične vrijednosti *sui generis*”⁴.

Dok je predmoderno znanje, koje je bilo zasnovano na *velikim pripovijestima*, svoju legitimaciju imalo u narativnoj uvjerljivosti autoriteta, moderna se znanost legitimirala, s jedne strane, svojom obuhvaćenošću u okviru najviše od svih znanosti – filozofije, te, s druge strane, pozitivizmom i metodom egzaktne provjerljivosti koju je crpila iz obrasca prirodnih znanosti. Razvojem kapitalističkog društva i informacijsko-komunikacijske

⁴ Lyotard, Jean-François, *Postmoderno stanje*, Svetovi, Novi Sad, 1988., str. 6.

tehnologije “novoga svjetskog prostora kasnog multinacionalnog kapitala”⁵ znanje je promijenilo svoj tradicionalni status.

Promjena statusa znanja odvijala se istodobno sa odvijanjem dva značajna povijesna događaja, s prelaskom društva u postindustrijsko doba i kulture u postmoderno doba. Nemogućnost sigurne legitimacije znanja i neprevodivost mnoštva jezičnih igara na neki univerzalni metajezik, prema zaključku Lyotarda, predstavljali su pouzdane simptome ovoga prijelaza. Raspad svih metanaracija i dekompozicija velikih iskaza bili su pokazateljima raspada i urušavanja moderne tradicije filozofije subjekta, naslijeđa prosvjetiteljstva, idealističke filozofije s Hegelovom filozofijom kao svojim vrhuncem, ili pak utopijske projekcije oslobađanja od prisila proizvodnje, nastale unutar tradicije marksističke filozofije.

Iskustvo moderne, s proklamacijom znanosti kao paradigmatičke snage napretka, pokazalo se nedostatnim za ostvarenje projekta općeg ljudskog oslobođenja, dok su emancipacijske ideje slobode, jednakosti i bratstva od samog postuliranja u sebi nosile i vlastito sjeme propasti.

Posredovanjem tehnologije izmijenila se i unutarnja struktura znanosti, koja je tako izgubila mogućnost svojega legitimiteta na način na koji je bio predstavljen unutar velikih povijesnih spekulativnih pripovijesti. Kao jedna od osnovnih karakteristika postmodernoga doba pojavljuje se načelo *performativnosti*, jedan prije svega tehnološki kriterij, “princip optimalizacije performansi: povećanje *outputa* (dobivenih informacija ili modi-

⁵ Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1991., str. 6. U daljnjem tekstu naslov se navodi kao Jameson, F., *Postmodernism*.

fikacija), i smanjivanje *inputa* (utrošene energije) da bi se one dobile”⁶. Logika *input-output* procesuiranja, uvođenje učinka performativnosti “ovdje i sada”, nametnula je znanosti neke sasvim nove zadatke. Cilj kojem se teži više nisu istina, lijepo ili pravedno, vječiti ideali tradicije, već efikasno i učinkovito, promjenjivi i nestalni postulati suvremene tehnologije. Po uzoru na tehnologiju i u samoj će znanosti određujućim postati kriterij operativnosti i učinkovitosti, koji je usmjeren ka uvećanju moći.

U novim uvjetima razvijenoga kapitalističkog društva i snažne dominacije informacijsko-tehnoloških sustava i samo znanje postaje robom, gubeći tako svoju tradicijom uspostavljenу uporabnu vrijednost.

“Stari princip da je sticanje znanja neodvojivo od obrazovanja (*Bildung*) duha, pa čak i ličnosti, postaje i postajaće sve zastarjeliji. Taj odnos snabdjevača i korisnika saznanja prema samom znanju poprima i sve će više poprimati oblik (odnosa) proizvođača i potrošača robe prema robi, to jest, oblik vrijednosti. Znanje jeste i biće proizvedeno za prodaju, i trošeno je i biće trošeno da bi se varolizovalo u nekoj novoj proizvodnji: u oba slučaja da bi bilo razmijenjeno. Ono prestaje da bude svrha samo sebi, ono gubi ‘upotrebnu vrijednost’”⁷.

Umjesto jedinstvene, racionalne strategije znanosti moderne, suvremenu tehnologiziranu i kibernetiziranu znanost karakterizira raspršenost i mnoštvo različitih znanstvenih racionalno-

⁶ Lyotard, J.-F., *Postmoderno stanje*, str. 72-73.

⁷ *Isto*, str. 11-12.

sti, pojedinačnih *jezičnih igara*⁸, nesvodivih na jedno univerzalno načelo.

Svaka pojedinačna jezična igra ima svoju različitu racionalnost; ni jedna nije nadređena nekoj drugoj, a – napomenut će Lyotard – niti sama “jezična igra znanosti” može više legitimirati druge jezične igre. “Njoj, primjerice, izmiče jezična igra propisivanja”⁹.

Kako je metajezik, koji bi mogao biti superordinirajućim za sve ostale jezike, iščeznuo, a kako se neki novi, umjetni jezik, na koji bi se preveli svi drugi jezici, nije mogao uspostaviti, pitanje legitimacije postavlja se u postmoderni na drugačiji način. Načelo performativnosti, učinkovitosti vezane za logiku *input-outputa*, dovelo je do toga da se izgubi legitimitet znanosti na način na koji su ga predstavljale velike spekulativne pripovijesti. Nasuprot tradiciji, u suvremenoj znanosti koegzistiraju različite znanstvene racionalnosti sačinjene od lokalno valjanih skupova aksioma i lokalno valjanih struktura dokazivanja iskaza. Znanstveni iskazi primarno teže ka ostvarenju i zadobivanju performansi, pa su odlučujuće posredovani tehnologijom. Podređujući se na taj način optimalizaciji performansi sustava, i sami postaju dijelom procesa samoobnavljanja multinacionalnoga kapitala.

Ipak, postmoderno društvo, smatra Lyotard, nosi u sebi i neke druge mogućnosti legitimiranja koje bi se razlikovale od načela performativnosti. To su za Lyotarda “*paralogije*”, male priče, potezi kojima se mijenjaju pravila igre u pragmatiki znanja.

⁸ Lyotard pojam jezičnih igara uvodi na tragu Wittgensteinovih analiza strukture jezika u drugoj polovici 20. st. poduzetih unutar njegovih *Filozofskih istraživanja*.

⁹ Lyotard, J.-F., *Postmoderno stanje*, str. 66.

Paralogije su za Lyotarda istodobno i ono što razdvaja postmodernu estetičku invenciju od puke inovativne funkcije umjetnosti, koja je bila karakterističnom za modernističko razumijevanje avangarde. Dok inovacija samo rafinira učinkovitost sustava, tražeći pomake unutar pravila jezične igre, paralogija teži pomacima i promjenama, koje će ukinuti i sama pravila igre.

Uvođenje paralogija i relativiziranje velikih utopijskih projekata trebalo je, prema samome Lyotardu, voditi ka smanjivanju mogućnosti pojava totalitarnih oblika manipulacije nad tehnologijom. Lyotard je svjestan da “u svom obliku informatičke robe neophodne proizvodnoj moći, znanje već jeste i biće velik, možda i najznačajniji činilac u svjetskom nadmetanju za vlast. Kao što su se države-nacije borile da osvoje teritorije, a zatim da ovladaju raspolaganjem i korištenjem sirovina i jeftine radne snage, može se zamisliti da će se u budućnosti boriti za ovladavanje informacijama”¹⁰. Kako znanje posredovano tehnologijom ne bi postalo instrumentom u rukama nove tehnokracije – a time i izvorom podjarmljivanja u nekoj novoj varijaciji totalitarizma unutar svijeta u kojem je manipulacija informacijama postala jednom od najvećih prijetnji suvremenog doba – Lyotard se zalaže za potpunu demokratizaciju i masovnu dostupnost samim informacijskim sustavima.

“Što se tiče informatizacije društava”, reći će Lyotard, “ona može da postane instrument ‘sna’ o kontroli i regulaciji tržišnog sistema, koji obuhvata i samo znanje, a podvrgnut je jedino principu performativnosti. U tom slučaju informatizacija neminovno sadrži i teror”¹¹. Rješenje koje treba slijediti, prema Lyotardu,

¹⁰ Lyotard, *isto*, str. 13.

¹¹ *Isto*, str. 109.

veoma je jednostavno: “to je da publika ima slobodan pristup kompjutorima i bankama podataka”¹².

Naprijed-nazad umnosti

Za razliku od Lyotarda, Habermas modernu shvaća kao “nedovršeni projekt” univerzalnog europskog prosvjetiteljstva, kojega odlikuju ideje prosvijećenosti i emancipacije čovjeka. Dok je za prvoga, Lyotarda, nakon Auschwitza općenito postalo nemoguće ozbiljno govoriti o opstojnosti neke globalne slike koja bi čovječanstvo vidjela na liniji neprekinutog napretka i emancipacije – a pod vidom umnosti, emancipacijski potencijal postulata moderne filozofije za drugoga, Habermasa, još se nije izgubio. S obzirom da se univerzalne ideje moderne filozofije subjektivnosti nisu dovršile, mada su doživjele čin lažnoga uozbiljenja unutar totalitarnih poredaka suvremenoga doba, Habermas smatra da se one pod okriljem nove paradigme mogu prevesti u suvremeni filozofijski jezik i ugraditi u temelje suvremenog društva i kulture. Sam Habermas se zato zalaže za povratak vrijednostima tradicije moderne, vrijednostima koje su povijesnom naslijeđu ostavili projekti reformacije, prosvjetiteljstva i Francuska revolucija, a koje čovjeku pružaju mogućnost da svijet mijenja na humani(stički)m osnovama.

Vlastiti projekt reafirmacije naslijeđa moderne Habermas temelji na teoriji komunikativne racionalnosti, izložene u djelu *Teorija komunikativnog djelovanja*¹³. Teorija komunikativne

¹² *Isto*, str. 109.

¹³ Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981.

racionalnosti spašava racionalnost od zapalosti u instrumentalizam, proširujući sam pojam racionalnosti na područje intersubjektivnosti. Ideja komunikativnoga uma i intersubjektivnosti pokazuje se za Habermasa istodobno i kao model nadilaženja centralizirane subjektivnosti modernizma i kao odgovor na postmodernističku dekonstrukciju modernoga uma. Ideja komunikativne racionalnosti, osebujne socijalizacije kroz intersubjektivnost međuodnošenja, oslobađa se jednosmjernosti odnosa subjekt-objekt u odnosu barem dva autonomna subjekta, pa time, za Habermasa, komunikativna racionalnost biva spašenom i od pukoga zapadanja u instrumentalizam.

Habermas još uvijek vjeruje u emancipacijske potencijale moderne i odbija postmodernost kao bitno retrogradni, antimodernistički fenomen. Već sama činjenica da postmoderna nema u sebi samoj sadržan legitimitet, već da ga mora tražiti u de-legitimiranju modernosti, da je za definiranje onoga "post" neophodno istražiti granice moderne, za Habermasa je dovoljan argument da postmodernost definira tek kao puki "znak vremena".

Lytard i Habermas se zapravo, ustanovit će Rorty u članku posvećenom ovoj "raspravi"¹⁴, slažu u dijagnosticiranju stanja duha vremena kojemu su svjedoci. Ono u čemu se ne slažu je to što Habermas inzistira na očuvanju univerzalne filozofije i društvenih projekata zapadnih zemalja koji su karakteristični za politiku liberalizma, dok Lyotard smatra da se više ne možemo oslanjati na "velike pripovijesti" koje obećavaju stvaranje uvjeta za dostizanje nekog sveopćega društvenog blagostanja. Dok za Habermasa gubitak argumentacije i općeg konsenzusa vode u opasnost da sve pojave tretiramo u njihovoj isključivoj ovisno-

¹⁴ Rorty, R., *Habermas and Lyotard on Postmodernity*, str. 156-166.

sti o aktualnom kontekstu, koji je uvijek relativan i kao takav ne može biti osnovom za neko utemeljujuće spoznavanje, za Lyotarda konsenzus predstavlja samo jedan od oblika diskusije, ali ne neophodno i njezin cilj. Postmoderna je znanost obilježena sukobima koji proizlaze iz nekompletnih i paradoksalnih informacija, fraktala, odvija se kao katastrofična, diskontinuirana i paradoksalna, pa su paralogije daleko primjereniji obrazac stjecanja znanja, stajalište je Lyotarda.

Za Habermasa, s druge strane, komunikativna racionalnost, s onu stranu instrumentalizacije, predstavlja najbolji put za očuvanje i razvitak naslijeđa moderne i svih pozitivnih impulsa koji su u njoj sadržani. Čvrsto opredijeljen za poziciju univerzalizma, Habermas se suprotstavlja svakoj fragmentarnosti, fraktalnosti i nepredvidljivosti jezičnih igara koje po Lyotardu ne određuju samo postmodernističko poimanje znanosti, već i cjelokupne estetičke i društvene fenomene. Obnovljena tradicija prosvjetiteljstva značila bi, prema Habermasu, sagledavanje granica uma koje bi ga sačuvala od *totalitarnih* zastranjenja i omogućile mu da nastavi na ostvarenju jednom već započetog *totalnog* projekta moderne. Za razliku od postmodernizma, koji je po Habermasu tek “znak vremena”, u svojoj rekonstrukciji pojma moderne on ovu vidi kao cjeloviti način života i mišljenja.

Sama polemika Lyotarda i Habermasa ne treba se tumačiti ni jednostavnim niti jednostranim zauzimanjem pozicija “za” ili “protiv” postmodernizma. Njihovu raspravu prije treba promatrati kao dijalog koji naglašava sve proturječnosti koje se nalaze unutar različitih teorija postmodernizma, angažiranih u pronalaženju izlaza iz moderne teorije subjektivnosti i učinaka koje je ideja univerzalne racionalnosti i linearnog napretka unijela u temelje suvremenoga društva i kulture.

Jedan pokušaj gradnje sustava

Pristup samome pojmu postmoderne i postmoderniteta, jasno je već i iz same polemike Lyotard-Habermas, odlikuje heterogenost stajališta i nemogućnost jednoga uniformnog određenja.

Ova različitost i brojnost teorijskih stajališta o postmodernizmu rezultat su zauzimanja različitih pozicija spram onoga što se danas zove vremenom visokoga ili klasičnoga modernizma, različitih gledanja na samu povijest, ali i različitoga načina vrednovanja aktualnog trenutka življenja.

“Odati izvjesnu originalnost postmodernoj kulturi istovremeno znači i potvrditi određene radikalne strukturalne razlike između onoga što se ponekad naziva potrošačko društvo i ranijih stadija kapitalizma iz kojih se ono pojavljuje”¹⁵, dok sam pokušaj ustanovljavanja svojevrzne “porodične sličnosti” između heterogenih stilova i raznovrsnih djela postmoderne kulture podrazumijeva da jedinstvenost ovoga novog impulsa, ukoliko takvoga uopće ima, treba tražiti unutar samoga modernizma.

“Bit će barem toliko različitih formi postmodernizma koliko ima različitih formi visokog modernizma, pošto su potonji barem inicijalno specifične i lokalne reakcije usmjerene protiv prethodnih modela”¹⁶, zapažanje je koje iznosi Fredric Jameson.

U pokušaju gradnje izvjesnoga sustava postmodernizma, Jameson će ih podijeliti u četiri opće pozicije, istaknuvši, ipak, da je i takva shema suviše pojednostavljena, budući da je svako od

¹⁵ Jameson, F., *Theories of the Postmodern*, u *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*, Verso, London/New York, 1998., str. 21.

¹⁶ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, u *Selected Writings*, str. 2.

stajališta podložno politički progresivnom ili politički regresivnom iskazu.

Na jednoj strani Jamesonove shematizacije naći će se oni koji pozdravljaju dolazak postmodernizma s antimodernističke pozicije (antimoderno/propostmoderno)¹⁷, zapravo oni koji postmodernizam doživljavaju kao potpuno novi način mišljenja i boravka u svijetu. Unutar ove pozicije autori se mogu dalje razlikovati s obzirom na iskazanu vjeru u napredak i mogućnosti nove informacijske tehnologije i postindustrijskog društva (Charles Jencks, na primjer) ili odsustva jednoga takvog utopijskog slavja (poput Toma Wolfa).

Na suprotnoj strani Jamesonove shematizacije nalaze se autori koji općenito nastoje diskreditirati pojavnosti i fenomene postmodernizma (promodernisti/anti-postmodernisti)¹⁸, a putem reafirmacije autentičnih impulsa tradicije visokoga modernizma, koje još uvijek smatraju vitalnim i snažnim. Među njima je, primjerice, Hilton Kramer, čija teorija nosi negativni, regresivni predznak jer poput Wolfa zastupa konzervativnu ideologiju i s njime dijeli određenu "protopolitičku strast" i želju za "kulturalnom revolucijom". Iskazana želja i kulturalna strast ovih i sličnih autora, smatra Jameson, veoma često skončavaju u sentimentu nostalgije prema nekim već "prohujalim" vremenima.

U grupi promodernista/antipostmodernista daleko najprogresivnija je misao Jürgena Habermasa, koji je među autorima i najzaslužniji za afirmaciju najviših vrijednosti moderne i odbacivanje teorija i prakse postmoderne. Nedostatak postmoderniz-

¹⁷ Na tu stranu Jameson svrstava autore poput Ihaba Hassana, Toma Wolfa, Charlesa Jencksa, Roberta Venturija.

¹⁸ Ovu poziciju zastupaju, primjerice, Hilton Kramer i Jürgen Habermas.

ma sa stanovišta promodernista/antipostmodernista temelji se na njegovoj politički reakcionarnoj funkciji i nastojanju da diskreditira modernistički impuls, kojega Habermas veže za ideje prosvjetiteljstva. Habermas želi spasiti njihov još uvijek univerzalni i utopijski duh, koji teži dostizanju obećanoga liberalizma¹⁹ i ostvarenju proklamacija prve univerzalizirajuće buržoaske ideologije.

Ono što se može izdvojiti kao zajednička karakteristika prethodnih stajališta – antimoderna/propostmoderna ili promoderna/antipostmoderna – jeste prihvaćanje stava o tome da je došlo do odlučnoga raskida ili reza između projekta moderne i projekta postmoderne, bez obzira na koji se način jedan ili drugi odnos unutar različitih teorijskih stajališta naknadno pojedinačno tumačili, ili kakav se odnos prema njima nastojao zauzeti.

Naspram navedenih stajališta, koja promjenu moderno/postmoderno vide kao povijesni lom, nalaze se ona koja se temelje na nepriznavanju koncepta o drastičnom rezu ili nekom odlučujućem prekidu. Otvoreno ili ne, ova će mišljenja dovesti u pitanje i samu potrebu konstituiranja i korist od uporabe kategorija postmoderne ili postmodernizma. Za zagovornike ovog mišljenja, “postmoderno je tek nešto više od forme preuzete iz autentičnosti moderne i prenijete u naše vrijeme, puka dijalektička intenzifikacija starog modernističkog impulsa putem inovacije”²⁰.

I unutar ovakvog razmišljanja o postmodernizmu, smatra Jameson, mogu se razlikovati dvije pozicije, pozitivna i negativna,

¹⁹ Lyotard ovome stavlja primjedbu smatrajući kako se Habermasovo zalaganje za pozitivne tradicije liberalizma ne treba nužno temeljiti na univerzalizmu kao njegovu neophodnom uvjetu.

²⁰ Jameson, F., *Theories of the Postmodern*, str. 26.

progresivna ili regresivna procjena postmodernizma, ovoga puta reasimiliranoga u tradiciju visokog modernizma. Najistaknutije mišljenje među njima svakako je Lyotardova teorija postmodernoga stanja, prema kojoj postmodernizam ne dolazi nakon modernizma, već mu prethodi. Ovakav odnos spram postmodernizma omogućuje da se postmodernizam sagledava kao “obećanje povratka i reinvenције, trijumfalnog ponovnog pojavljivanja nekog novog visokog modernizma, opskrbljenog sa svom svojom prijašnjom snagom i nadahnutog svježim životom”²¹.

Kako se Lyotardove estetičke pozicije ne mogu razdvojiti od društvenog i političkog koncepta novoga društvenog sustava, koji se nalazi izvan obrazaca klasičnoga kapitalizma, koncepta što ga je inauguriralo i nametnulo nama suvremeno postindustrijsko društvo, vizija o obnovi modernizma neodvojiva je od izvjesne proročke vjere u mogućnosti i obećanja tog novoga društva.

Negativna inverzija Lyotardove pozicije onda će neminovno sadržavati kritiku i animozitet spram tradicije visokoga modernizma. Ono što je razlikuje od prethodno navedene pozicije antimodernizma jeste da ovo stajalište ne govori iz sigurnosti i afirmacije jedne nove, postmoderne kulture, već, radije, i ovu potonju sagledava kao puku degeneraciju već stigmatiziranih impulsa koji su vlasništvo razvijenoga modernizma. Ovu poziciju Jameson nalazi kod Manfreda Tafurija²², čija analiza predstavlja snažnu optužbu “protopolitičkih” impulsa iskazanih unutar projekta visokoga modernizma, odnosno kritiku onih impulsa koji su pozivali na transformaciju svijeta putem transformacije njegovih formi, preoblikovanjem prostora ili promjenama unu-

²¹ Isto, str. 27.

²² Ovo se posebno odnosi na Tafurijevo djelo *Architecture and Utopia* iz 1976.

tar jezika, a što je bio i zahtjev avangarde s početka dvadesetog stoljeća²³. Kako su rezultati avangardnih pokušaja, kao i nastojanja politike “antikapitalizma” koja se razvijala unutar pojedinih vidova modernizma, uglavnom skončavali u polaganju temelja za stvaranje različitih “totalitarnih”, birokratiziranih i tehnokratiziranih sustava i služili daljnjem jačanju i razvoju kasnoga kapitalizma, jedini zaključak koji se Tafuriju nameće je onaj o nemogućnosti radikalne transformacije kulture prije radikalne transformacije društva. Za razliku od Lyotardovoga doživljaja postmoderne kulture, koji njezine impulse izravno vezuje uz ispoljavanje i artikulaciju upravo onoga najboljeg u naslijeđu moderne, poput oslobađanja i demokratizacije područja umjetnosti i njezinog sve većeg prožimanja sa svakodnevnim životom, a što je sadržano u njezinim revolucionarnim, avangardnim inkarnacijama – Tafurijevo je stajalište obilježeno dubokim pesimizmom i nepovjerenjem.

²³ Za primjer jednoga ovakvog nastojanja može poslužiti Le Corbusierova nakana za promjenom postojećih percepcijskih navika pomoću “de-familijarizacije” gradskoga prostora. “Onoga dana kad suvremeno, trenutno veoma bolesno društvo, postane dovoljno svjesno ekskluzivne preskriptivnosti i ljekovitosti arhitekture i urbanističkoga planiranja, tada će doći vrijeme za pokretanje velikoga stroja”, predviđao je Le Corbusier, zamišljajući grad apsolutne transparentije u svome projektu konceptualnih gradova. Le Corbusier je, naime, smatrao kako bi takav, konceptualni grad postavio temelje ne samo racionalnijoj politici prostora, već bi u potpunosti mogao odrediti i način na koji bi ljudi doživljavali grad i reagirali na njega. Pretpostavka da izgrađeno okruženje igra važnu ulogu u oblikovanju i ograničavanju načina na koji živimo, dovela ga je do naivnoga i neopravdana zaključka da bi planirane promjene u okruženju bile dovoljne za poticanje predvidljivih promjena u percepciji ljudi, njihovu mentalnom životu, ustaljenim navikama ili svakodnevnom ponašanju. Navod prema: Donald, James, „Grad i kino: moderni prostori“, u *Vizualna kultura*, ur. Chris Jenks, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.

Ono što će Jameson zapaziti kao pogrešku u nastojanjima oko teorijskog promišljanja postmodernizma, pa i u određenim pokušajima gradnje njegova sustava, jeste težnja ka izricanju krajnjih sudova o fenomenu postmodernoga, posebice s pozicije vremena u kojemu živimo i u kojemu takvi, moralizirajući sudovi predstavljaju luksuz koji si teško možemo priuštiti: dijalektika je “izvan dobra i zla”, u smislu jednostavnog i jednostranog zauzimanja stava. Činjenica je da se danas nalazimo “unutar kulture postmodernizma u tolikoj mjeri da je svako njeno jednostavno negiranje isto toliko nemoguće koliko je i svako njeno jednostavno slavljenje podjednako samozadovoljno i iskvareno”²⁴.

Jednostrano zauzimanje pozicija ili uspostavljanje bilo kakvoga radikalnog prekida unutar “zatečene” pozicije zato i nije moguće. Sjeme budućnosti uvijek je već prisutno unutar sadašnjosti i potrebno ga je samo konceptualno osloboditi iz nje, podjednako putem analize kao i putem političke prakse. Zato se Jamesonu, umjesto pokušaja denunciranja postmodernizma kao neke vrste završne ili konačne dekadencije, ili, pak, s druge strane, pozdravljanja novih formi kao vjesnica nove tehnologijske i tehnokratske utopije, daleko prikladnijim čini razmišljanje o novoj kulturnoj produkciji smjestiti unutar razmišljanja o općenitoj promjeni kulture koja se odvija skupa sa društvenom restrukturacijom kasnoga kapitalizma kao sustava.

Svako mišljenje i zauzimanje stava o postmodernizmu, bilo ono odobravajućim ili opovrgavajućim, za Jamesona je “istodobno i nužno, implicitni ili eksplicitni politički stav o prirodi današnjeg multinacionalnoga kapitala”²⁵.

²⁴ Jameson, F., *Theories of the Postmodern*, str. 29.

²⁵ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 3.

Postmodernizam kao kulturna dominanta

Neovisno o tome tumače li se postmodernizam i postmoderna kao mogućnost epohalnoga raskida s tradicijom modernističkog projekta ili kao kontinuitet i ustrajavanje na realizaciji modernih ideja u novom životnom okruženju, sva prethodno navedena teorijska razmišljanja o postmodernizmu temelje svoje polazište i slažu se oko toga da ustanovljuju i govore o određenoj promjeni koja se odvija unutar kulturne sfere postmodernih, postindustrijskih društava. Kulturna su proturječja u postindustrijskim društvima dostigla stanje intenzifikacije i radikalizacije, pa se svako teorijsko pitanje o postmodernizmu nužno dotiče i temeljnih pitanja o kulturi.

Zato se kao jedan od mogućih, alternativnih pristupa fenomenu postmodernoga, a koji bi izbjegao zamku definiranja postmoderne kao nove epohe ili novoga doba, pokazuje onaj koji postmodernu tretira kao prvenstveno kulturni fenomen, gledište poput onoga izloženog u djelu Fredrica Jamesona²⁶.

Unatoč različitim oblicima manifestacija i razumijevanja postmodernizma koji se međusobno konfrontiraju, Jameson ne želi uspostaviti još jednu od dijagnoza kulturnoga stila, odnosno ne želi promatrati postmodernizam kao “zbirku” estetskih oso-

²⁶ Fredric Jameson je vodeći američki kritičar kulture s marksističke pozicije i sigurno jedan od najutjecajnijih svjetskih teorijskih autoriteta. Neka od njegovih najvažnijih djela su: *Marxism and Form* (1971), *The Prison-House of Language* (1972), *The Political Unconscious* (1981), *Signatures of the Visible* (1990), *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), *The Geopolitical Aesthetic* (1992), *The Seeds of Time* (1994), *The Cultural Turn* (1998), *Archaeologies of the Future* (2005). Profesor je na Duke University, Durham, North Carolina.

bina i/ili hermeneutičkih strategija, kao samo jedan u nizu povijesnih stilova koji se izmjenjuju. Rezultat je Jamesonove analize uspostavljanje postmodernizma kao *kulturne dominante*, “konceptije koja dozvoljava prisustvo i koegzistenciju velikog broja veoma različitih, ali još uvijek subordiniranih pojava”²⁷, kao skupa karakteristika koje su osobene i specifične za razdoblje koje nazivamo postmodernim. Daleko od toga da bi ovo vodilo nekoj ponovnoj ideji o povijesnom periodu ili hegemoniji, postmoderna se pokazuje kao “bojno polje unutar kojega različite vrste kulturalnih impulsa moraju naći svoj put”²⁸.

Jamesonovo definiranje postmodernizma kao kulturne logike kasnog kapitalizma, odnosno kao kulturne dominante trećeg stadija u razvoju kapitala, u teorijskom je smislu označilo događaj tzv. “*kulturalnog obrata*”. Ovaj je obrat dokinuo dotadašnji dominantni model visoke umjetnosti i kulture i njemu svojstveni estetički elitizam, ugroživši na taj način sve oblike estetičke “čistoće” ili autonomije koji su ignorirali ili marginalizirali sudjelovanje i utjecaj politike, ideologije i svakodnevne kulture u procesu samoga umjetničkog stvaranja. Kao jedna od posljedica kulturalnog obrata dogodio se i svojevrsni procvat, a potom i teorijski primat kulturalnih i vizualnih studija, zbog kojih će unutar teorije postupno prevladati “postdisciplinarni” ili “multidiskurzivni” modeli mišljenja. Pomjeranje prema multidiskurzivnosti prouzrokovalo je nestajanje ili stapanje granica između različitih umjetničkih žanrova, posebno u vizualnim umjetnostima, u kojima je ova promjena bila dodatno omogućena i potaknuta jednim ekspanzivnim razvojem elektronskih medija.

²⁷ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 4.

²⁸ *Isto*, str. 6.

Estetska se proizvodnja u postmodernom razdoblju postupno i u potpunosti integrirala u robnu proizvodnju informacijsko-tehnologizirane stvarnosti, čime je napravljen bitan odmak od svojevrsnog elitizma moderne i avangarde, pozicije genijalnih individua, neponovljivih djela i velikih stilova, koji su u cjelokupnoj dosadašnjoj povijesti održavali razmak između prosvijećenih umjetnika s jedne, i recipijenata njihove originalnosti s druge strane.

Istodobno, postmoderni subjekt, koji se našao na poprištu zbivanja kulturnih razlika i pluralizma vrijednosti, označio je prijelaz iz “velikoga” subjekta modernosti otjelovljenog u liku države, nacije ili klase, u “mali” subjekt postmodernosti, koji se pojavljuje u liku grupa, manjina, zajednica ili općenito civilnoga društva. Lyotardova konstatacija o kraju velikih pripovijesti, o raskidu s idejom napretka, s idejom univerzalizma i sa subjektom moderniteta, otvorila je prostor modelu politike kulturnih razlika i njihove nesvodivosti unutar mnoštva kulturnih svjetova. Za razliku od moderniteta i vladavine mita o subjektivnosti i centralizmu zapadnjačke (europske) kulture, prema kojoj su sve ostale kulture predstavljane kao nešto Drugo i strano, Lyotardova je koncepcija označila početak u nastupajućem pokušaju spašavanja pluralizma razlika između mnogobrojnih i mnogolikih kulturnih svjetova.

Univerzalnu racionalnost zapadne metafizike odmijenile su oslabljene²⁹ racionalnosti lokalne, partikularne, ograničene, fra-

²⁹ *Il pensiero debole* (slabo mišljenje) tvorevina je Giannija Vattima, koji “slabu ontologiju” vidi kao jedinu mogućnost izlaska iz zapadne metafizike. Vattimovo oslabljeno poimanje bitka ne priskrbljuje mu više statičnu opstojnost trajne prisutnosti, već jednu oscilirajuću strukturu stalno novoga i nikada predvidljivog događaja. Bitak se shvaća kao mogućnost i nova šansa, a pos-

gmentarne, individualne naravi, a moderni subjekt odmijenio je sada raspršeni, de-centrirani, nejak i subjekt postmodernosti. Partikularizam, nesvodivost razlika i regionalizam postaju obilježja postmodernoga jezika i društva kao prostora u kojima se susreću i križaju brojni i uglavnom različiti interesi.

Ukoliko bi se težilo izricanju neke općenite biti postmoderne tvorbe društva, onda bi se ona mogla iskazati u težnji za uspostavljanjem suvremenoga društva kao kulturnoga društva nesvodivih razlika, u kojemu nestaju klasne i društvene razlike i u kojemu se dokida ranija koncepcija radnoga, proizvodnoga društva. Razvoj novih informacijsko-komunikacijskih tehnologija kao novih proizvodnih snaga, te demokratizacija i dostupnost medija koji su omogućili povezivanje i udruživanje međusobno veoma različitih i udaljenih individualiteta, uvjetovali su proces svojevrsne “dematerijalizacije” i “delokalizacije” prostora, te snažnu dominaciju imaginarnoga, koje se, posredovano imaterijalnim porukama i digitalnim slikama (prenošene televizijom, Internetom, mobilnom telefonijom, one danas spajaju i najudaljenije točke svijeta), počelo širiti na gotovo sva područja društvenoga života. Kako veli Pierre Bourdieu³⁰, postindustrijsko je društvo, pod krinkom materijalnoga obilja i naraslih in-

tmodernizam kao prostor otvorenih mogućnosti. “Možda je u ovome šansa misli postmodernog doba za novi, oslabljeno novi početak”. Vattimo, G., *Kraj moderne*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1991., str. 185.

³⁰ Pierre Bourdieu, francuski kritičar globalizacije, tržišta i medija, jedan je od najpoznatijih sociologa druge polovice dvadesetoga stoljeća. Njegova knjiga o televiziji, *Sur la télévision; suivi de l'emprise du journalisme*, objavljena 1996. godine, prodana je u više od 100 tisuća primjeraka (u radu je korišten engleski prijevod Bourdieu, P., *On Television*, New Press, 1999.). Velikog utjecaja na teoriju kulture imale su i njegove knjige *The Field of Cultural Production*, i *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*.

formacijskih mogućnosti, uspjelo klasne i društvene sukobe premjestiti u prostore kulturnih borbi za moć, dok se “napredak kao tradicionalna kategorija moderne subjektno-centrirane filozofije povijesti u doba postmoderne i nesvodivih kulturnih razlika mijenja u novu socio-kulturnu paradigmu – kulturni razvitak”³¹.

Fenomeni kulture i kulturnoga razvitka nalaze se danas u samome temelju proizvođenja života i društvenosti, u ulozi veoma udaljenoj od nekadašnjega tretmana kulture kao puke pojave tzv. društvene nadgradnje. Ovom “kulturnom obratu” i njegovome punom priznanju unutar suvremenih teorijskih rasprava pridonio je i sve veći utjecaj i značaj kulturne industrije (poput filma, izdavaštva, glazbe, vizualnih medija) kao jednoga od najvažnijih segmenata ekonomskog i političkog života postmodernog društva, u kojem se element “kulturnog kapitala” (P. Bourdieu) pojavljuje kao područje samostalne vrijednosti.

Atributi postmoderne kulture

Neke od karakteristika, imanentne ovom novome kulturnom razdoblju definiranom kao razdoblje postmodernizma, jesu i slijedeće: proklamacija o kraju povijesti, o smrti subjekta, nepovezanost i fragmentarnost svakodnevnoga iskustva, decentriranost i regionalizam, miješanje svih područja života, koji je izgubio svoje prijašnje središte, jačanje hedonizma i egoizma, brza izmjena mode i pluralitet stilova, performativnost kao temeljno načelo suvremenoga življenja, prevlađujuće raspoloženje ravnodušnosti i dosade, umjetnost koja odustaje od modela

³¹ Paić, Žarko, *Postmoderna igra svijeta*, Durieux, Zagreb, 1996., str. 38.

mimesisa i reprezentacije, nastojanje da se prikaže neprikazivo, stapanje zbilje i fikcije, nova okruženja *cyber*-prostora i virtualne realnosti. Sve se navedene manifestacije, koje predstavljaju glavna obilježja postmodernizma, istodobno referiraju i na teorijsku i na umjetničku praksu, čineći ga na taj način neusporedivim s bilo kojim prethodnim razdobljem u razvoju kulture.

U umjetnosti, postmoderni se atributi mogu naći unutar arhitekture koja je nastala kao reakcija na monumentalne građevine internacionalnoga stila; pojavljuju se u djelima Andyja Warhola, pop-arta, foto-realizma, nalaze se u glazbi Johna Cagea, *punka*, novovalnoga *rock and rolla*, obilježja su glazbe i djelovanja grupa kao što su Talking Heads, Clash ili Gang of Four, a postmodernim je impulsima protkan cjelokupni filmski opus redatelja Jean-Luca Godarda.

Svi navedeni primjeri, zapazit će u svojoj analizi³² Fredric Jameson, čine evidentnim dvije stvari: prvo, najveći se dio postmodernizama pojavljuje kao vid specifične reakcije na etablirane forme visokoga modernizma, neke od njegovih dominantnih oblika koji su već zadobili svoje mjesto i institucionalizirali se unutar univerziteta, muzeja, umjetničkih galerija i različitih umjetničkih utvrda. Ovi, nekada subverzivni stilovi, poput apstraktnog ekspresionizma, poezije Ezre Pounda ili T.S. Eliota, građevina Le Corbusiera, Gropiusa, Miesa van der Rohea, kompozicija Igora Stravinskog, književnosti Joycea, Prousta ili Thomasa Manna, “koji su za naše djedove i bake još uvijek bili skandalozni i šokantni, za generaciju koja je dospjela 60-ih postali su

³² Analiza karakteristika i specifičnosti kulture postmoderne nalazi se u danas najpoznatijem i najpopularnijem Jamesonovom djelu *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*.

dijelom sistema i neprijateljem – mrtvi, zagušujući, kanonički, materijalizirani monumenti koji se moraju uništiti kako bi se moglo raditi bilo što novo”³³. Malo je toga u suvremenoj umjetnosti, bilo u formi ili u sadržaju, što bi suvremeno društvo još moglo prepoznati kao neprimjereno ili skandalozno.

“Ne samo da Joyce i Picasso nisu više čudni i repulzivni, oni su postali klasici i sada nam izgledaju prilično realistični”³⁴. Čak i najofenzivnije forme umjetnosti, poput *punka*, *rocka* ili seksualno eksplicitnih sadržaja, danas se potvrđuju kao komercijalno veoma isplative i uspješne. Sve to, zapazit će Jameson, pokazuje kako je suvremena umjetnost, čak i ukoliko sadrži iste formalne odlike starijega modernizma, bitno izmijenila svoju ulogu unutar naše kulture, a jedan od razloga tomu je i taj što su nekadašnje perjanice visokoga modernizma izgubile svoju snagu i svježinu postavši i same dijelom kanona, pripadnicama umjetničkih i kulturnih institucija, integrirajući se unutar šavova i struktura sustava.

Ipak, sagledavanje postmodernizma s pozicije reakcije na visoki modernizam ne čini njegovo definiranje nimalo jednostavnijim. Potraga za definicijom postmodernizma vraća nas analizi samoga modernizma i traženju postmodernističkih impulsa unutar njega.

Kao druga značajna odlika postmodernističkoga impulsa pojavljuje se nestajanje nekih ključnih razlika i granica razdvajanja, svojevrsna erozija starije distinkcije između visoke i tzv. masovne ili popularne kulture. Prva radikalna promjena i ispoljavanje “populističkoga” impulsa dogodili su se u arhitekturi.

³³ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, str. 2.

³⁴ *Isto*, str. 19.

Zapažanjem Charlesa Jencksa, ova je svojevrsna provala populističkoga elementa u arhitekturu definirana kao pojava “dvostrukoga kodiranja”. Dvostruko kodiranje zamijenilo je funkcionalistički modernizam i internacionalni stil jednoga Le Corbusiera, pa Miesa van der Rohea ili Franka Lloyda Wrighta, i postalo glavnom razdjelnicom modernizma od postmodernizma unutar arhitekture³⁵. Za Jencksa, postmoderna je arhitektura ona koja se obraća “i eliti i čovjeku s ulice”, a to joj “polazi za rukom budući da kombinuje različite arhitektonske jezike. Da bi se razlikovala od monolitnog karaktera moderne, ona mora istovremeno upotrebljavati bar dva arhitektonska jezika, dakle, mora udružiti, recimo, tradicionalni i moderni, elitni i popularni, internacionalni i regionalni kod. To podrazumijeva formula o ‘dvostrukom kodiranju’, fundamentalni kriterij postmoderne arhitekture”³⁶.

Popularni sloj arhitektonskoga postmodernog djela čine naglašena dekoracija, povratak ornamenta, eklekticism elementa. Svi navedeni atributi približavaju djelo suvremenoj publici, na način na koji je to svojstveno i djelima pop-arta, koja od sada u njima može uživati i bez nekog prethodno usvojenog znanja iz povijesti umjetnosti i arhitekture ili bez već izgrađenoga sofisticiranog ukusa. Drugi je sloj u djelu postmoderne arhitekture namijenjen prepoznavanju od strane kulturne elite i u njemu su

³⁵ “Moderna je arhitektura umrla u St. Louisu, u državi Missouri, 15.6.1972. u 15.32 (otprilike), kada je zloglasni kompleks Pruitt-Igoe primio posljednji *coup de grâce* dinamita”, veoma je precizan Jencks u određivanju povijesnoga trenutka u kojem dolazi do smjene modernističke “isključivosti” postmodernističkom “uključivosti” čak i najvećih suprotnosti. Charles Jencks, *Jezik postmoderne arhitekture*, Vuk Karadžić, Beograd, 1985.

³⁶ Velš, Wolfgang, *Naša postmoderna moderna*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Novı Sad, 2000., str. 31.

sadržani elementi poput ironijske geste, povijesnoga citiranja, narativnosti, a koji zahtijevaju određena predznanja kako bi se priskrbila mogućnost njihova prepoznavanja.

Ovaj uspon estetskog populizma, koji ne ostaje isključivom karakteristikom postmoderne arhitekture, za Jamesona je možda i najintragantnija pojava u realizaciji postmoderne kulture, posebice sa stanovišta akademskoga mišljenja, koje je tradicionalno pokazivalo izniman interes za očuvanjem razlike između *kraljevstva* visoke ili elitne kulture s jedne strane, i okružujućeg ambijenta filistinizma, kiča, TV serija ili *Reader's Digest* kulture s druge strane. Zato se i uspostavljanje razlike između novijih raznovrsnih oblika potrošačke kulture – poput reklame, ambalaže različitih predmeta, *best-sellera*, filma, i ranijih oblika narodne i popularne kulture, koja je nastajala unutar starijeg društvenog poretka i koja je od sredine 19.st. podvrgnuta sustavnoj komodifikaciji i marketinškoj logici – pojavljuje kao veoma značajan teorijski problem.

Stvari i pojave koji su se još pedesetih godina prošloga stoljeća činili nepomirljivim, poput oštre dihotomije između visoke i niske umjetnosti, ili prijezira elite spram “potrošačke umjetnosti” koju je profinjeni ukus doživljavao kao umjetnost manjega značaja ili joj pridavao status niže vrijednosti – postmoderna je uspjela podvesti pod jedno. I to ne isključivo “citiranjem” i uporabom formi, fragmenata ili motiva iz masovne i popularne kulture, što su jedan Joyce ili Mahler, zapazit će Jameson, mogli činiti, već njihovom inkorporacijom i integracijom u samu supstancu u mjeri u kojoj se “linija između visoke umjetnosti i komercijalnih formi veoma teško može povući”³⁷, odnosno do mjere u kojoj

³⁷ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, str. 2.

naše stare kategorije postaju neučinkovite. Tako se dogodilo da ono što je ranije bilo stigmatizirano kao masovna ili potrošačka kultura sada biva prihvaćeno kao prostor novog i uvećanog kulturnoga carstva. Postmodernizmu ni jedan kulturni sadržaj od sada više nije stran niti nepoznat, kultura je otvorena svima i u njezinom stvaranju mogu sudjelovati svi, zaključak je koji izvodi Jameson o toj intrigantnoj bujici popularne kulture.

Nešto se drugačija indikacija prisutnog brisanja granica i nestajanja starijih kategorija žanra ili diskurza može istodobno naći i unutar suvremene teorije. Još generaciju ranije, zapaža Jameson, postojao je diskurz “profesionalne filozofije”, postojali su čak i za to vrijeme veliki filozofski sustavi poput filozofije Sartrea ili predstavnika fenomenologije, monumentalno djelo Wittgensteina, na primjer, ili teorijski uvidi proistekli iz analitičke filozofije, u kojima se i dalje mogla uspostaviti razlika između filozofije i zasebnih diskurza nekih drugih akademskih disciplina poput političkih znanosti, sociologije ili književne kritike, na primjer. Danas, umjesto specijaliziranih, izoliranih diskurza nauka, raspoložemo nečim što jednostavno nazivamo “teorija”, a njezin se nastanak općenito veže za tzv. francusku teoriju (može li se, primjerice, djelo Michela Foucaulta nazvati filozofijom, historijom, društvenom teorijom ili političkim znanostima, zapitat će se Jameson) i obilježava *kraj filozofije* kao takve. Današnji “teorijski diskurz” čini se da je i sam postao jednom od mnogobrojnih manifestacija postmodernoga ambijenta.

Definicija u novosti

Kultura i kasni kapitalizam

Uočenoj se promjeni, koja je nastala unutar postmoderne kulture i umjetnosti, može pristupiti, istaknut će Jameson, i putem sagledavanja promjena koje su nastale unutar društvenoga života. I marksistička i nemarksistička misao složile su se oko toga da se nakon Drugoga svjetskog rata u zemljama Zapada počeo razvijati novi oblik društva³⁸, različito opisivan kao postindustrijsko društvo, potrošačko društvo, društvo medija, društvo spektakla, društvo multinacionalnog kapitala i sl. Novi oblici potrošnje, ubrzano i unaprijed planirano zastarijevanje tehnologije i industrijske proizvodnje, trošljivost proizvoda³⁹, brza promjena

³⁸ Jameson pri tome misli na ekonomski *boom* u SAD-u kasnih 40-ih i 50-ih godina prošloga stoljeća, uspostavu Pete republike u Francuskoj 1958. i općenito 1960-te godine kao ključni tranzicijski period nastanka novoga međunarodnog poretka (neokolonijalizam, Zelena revolucija, kompjuterizacija i elektronička informatizacija). Više u: Jameson, F., *Postmodernism*.

³⁹ Hana Arendt u eseju *Kriza u kulturi* navodi kako kultura ovisi o razlici koja se uspostavlja između uporabnih predmeta i umjetničkih djela, o sposobnosti da se postigne trajnost i da se stanoviti broj objekata izuzme iz procesa trošenja i habanja. Današnji su kulturni objekti, međutim, slijedeći logiku tehnologije, obično sračunati na tako brzo trošenje da, premda predstavljaju veoma značajan dio životnog procesa, ne stvaraju trajni svijet. Više u: *Zatočenici zla: zaveštanje Hane Arendt*, ur. Daša Duhaček i Obrad Savić, Beogradski krug i Centar za ženske studije, Beograd, 2002.

mode i stilova, prodor reklame, televizije i medija u svakodnevni život na do danas nezabilježen način, prevladavanje ranije tenzije između urbanih i ruralnih sredina, centra i provincije, ekspanzija automobilske industrije i kulture i širenje mreža autocesta – samo su neke od pojava koje označavaju radikalni prekid sa starijim društvom u kojemu je visoki modernizam još bio jedna od pokretačkih snaga.

Za Jamesona, ova nova kultura predstavlja, ipak, bitno sjevernoamerički fenomen, deriviran iz njezina političkog i medijskog utjecaja, neupitne vojne i ekonomske dominacije u svijetu, te jednog u potpunosti razvijenoga i ostvarenog koncepta postindustrijskog društva.

“Postmoderna kultura unutarnji je i superstrukturni izraz cjelokupnog novog načina američke vojne i ekonomske dominacije svijetom, i u tom smislu, kao i u cijeloj klasnoj historiji, poledinu kulture čine krv, tortura, smrt i teror”⁴⁰.

Jamesonova definicija postmodernizma kao kulturne logike kasnoga kapitalizma svoj oslonac i utemeljenje pronalazi u Ernest Mandelovoj⁴¹ razdiobi tri presudna momenta u razvoju kapitalizma, među kojima svaki od navedenih momenata obi-

⁴⁰ Jameson, F., *Postmodernism.*, str. 190. Pri tome ostaje pitanje na koliki se dio svijeta ova dominacija odnosi, odnosno na kolikom svjetskom prostoru postmoderna kultura zapravo živi. Koliko je postmodernizam uistinu globalan, pitanje je koje se u teoriji veoma često postavlja.

⁴¹ Knjiga Ernesta Mandela *Late Capitalism* iz 1975. godine, zapaziti će Jameson, po prvi put teoretizira treći stadij razvoja kapitalizma iz marksističke perspektive. Mandelovi uvidi učinit će i Jamesonove iskaze o postmodernizmu mogućim, koje stoga treba razumjeti kao “pokušaj da se teoretizira specifična logika kulturne produkcije tog trećeg stadija, a ne kao još jednu izdvojenu kulturnu kritiku ili dijagnozu duha vremena”, Jameson, F., *Marxism and postmodernism*, str. 35.

lježava dijalektičko proširenje prethodnoga. Prema Mandelu, ti momenti su: tržišni kapitalizam, koji se veže za otkriće parnoga stroja 1848. godine; monopolni ili imperijalistički kapitalizam, kojega u tehnološkom smislu karakterizira vrijeme elektrifikacije i uvođenje stroja za sagorijevanje u kasnom 19. stoljeću; i multinacionalni, kasni kapitalizam, od 1940. naovamo, kao vrijeme koje obilježavaju razvoj nuklearne i elektronskih tehnologija. Usvajajući Mandelovu navedenu podjelu i cijeneći doprinos u kojem se u njegovoj teoriji ne radi samo o analizi povijesne originalnosti novog društva, nego istodobno i o dokazivanju da je u pitanju čistiji stupanj kapitalizma od prethodnih, Jameson će na jednom mjestu ipak upozoriti na opasnost latentne ideologije prisutne u Mandelovom imenovanju te treće faze razvoja stadijem “kasnog kapitalizma” (*late capitalism*), kao da se radi o posljednjem mogućem, konačnom ili definitivnom stupnju razvoja kapitala. Jameson će naglasiti kako on sam termin “kasni” koristi ponajprije u smislu svojevrsnoga *hommagea* samom Mandelu, smatrajući da se korištenje termina poput “novijega”, “razvijenoga” ili “visokoga” kapitalizma čini prikladnijim⁴². Na Mandelovom shematskom obrascu stupnjeva u razvoju kapitalističkoga društva Jameson je utemeljio svoju kulturnu periodizaciju koja odgovara tim promjenama i time podijelio kulturu kapitalizma na tri perioda: period realizma kao kulturne analogije klasičnoga kapitalizma, modernizma kao kulturne logike monopolnoga ka-

⁴² Ova se Jamesonova opaska može neizravno tumačiti i kao odgovor na primjedbe koje su i njemu samome često upućivane, ponajprije zbog naslova njegova najpoznatijeg djela *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma* (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*), poput one britanskoga kritičara Terryja Eagletona, koji se pita “kako možemo znati koliko je kasni kapitalizam zapravo kasni”.

pitalizma i, konačno, postmodernizma kao kulturne dominante multinacionalnoga ili potrošačkoga kapitalizma.

Mandelovi uvidi i navedena periodizacija, koja ukazuje na vezu kapitala, tehnologije i kulture, poslužili su Jamesonu za jednu novu teoriju kulturalne i posebno literarne interpretacije⁴³ i raskrinkavanje kulturnih umjetnina kao društveno simboličkih činova, a u svrhu drugačijega razumijevanja povijesnih, odnosno strukturalnih sekvenci realizma, modernizma i postmodernizma. Za Jamesona, naime, postoji značajna veza između problema kulturne periodizacije i kategorija povijesnoga perioda. U pozadini svakoga problema periodizacije nalazi se, zapravo, daleko veći problem, problem prikazivanja povijesti same. Postoji, naime, sinkronijska verzija tog prikazivanja, u kojoj status zadobiva pojedinačni “period” u kojemu je sve tako povezano da smo suočeni ili s totalnim sustavom ili s idealističkom koncepcijom perioda. Druga, dijakronijska verzija, promatra povijest na izvjestan “linearni” način, kao nizanje i slijed takvih trenutaka, stadija ili perioda. Za samoga Jamesona dijakronijska verzija ima prvenstvo nad sinkronijskom, kao povijesni slijed u koji se periodi smještaju i iz kojega crpe svoje značenje. I, mada će Jameson upozoriti da svaka uporaba pojma historijskog ili kulturnog perioda danas odaje utisak olake totalizacije, “bešavne mreže pojava od kojih svaka na svoj način ‘izražava’ neku ujedinjenu unutarnju istinu – neki pogled na svijet, ili periodski stil, ili skup strukturalnih kategorija koji obilježava cijeli dani ‘period’ uzduž i poprijeko”, on ipak smatra da su nam oni danas “isto toliko ne-

⁴³ Teoriju literarne interpretacije Jameson je razvio u knjizi *The Political Unconscious*. Ovdje je korišten prijevod knjige Džejmson, Fredrik, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Pečat, Beograd, 1984.

ophodni koliko i nezadovoljavajući u bilo kojem pokušaju i namjeri proučavanja kulture”⁴⁴.

Suvremeni, i posebno američki “pluralizam”, koji inzistira na otvorenosti (“slobodi”) spram svoje neizbježne binarne opozicije zatvorenosti (“totalitarizmu”), podrazumijeva jednu vrstu značenja kada karakterizira koegzistenciju različitih metoda i interpretacija unutar intelektualnog, teorijskog polja, a sasvim drugo značenje nastaje ukoliko se razumijeva kao stav o “beskrajnosti mogućih značenja i metoda, i njihovoj krajnjoj istovrijednosti i općoj međusobnoj zamjenjivosti”⁴⁵. Sa stanovišta praktične kritike, smatra Jameson, “mora biti jasno da um nije zadovoljan dok ne uvede neki red u te nalaze i ne pronade hijerarhijski odnos između raznih interpretacija. Ja zaista nagađam da u svakoj tekstovnoj situaciji postoji u stvari samo konačan broj mogućnosti interpretacije”⁴⁶. I dok se interpretativna aktivnost danas nastoji poistovjetiti sa historicizmom, a u korist neke antiinterpretativne metode⁴⁷, suvremeno društvo, koje je prezasićeno porukama i posredstvom medija zagušeno različitim načinima obmanjivanja kao ni jedno do sada (“kad bi sve bilo prozirno, onda ne bi bila moguća nikakva ideologija i nikakvo gospodarenje; a to, očigled-

⁴⁴ Džejmson, F., *Političko nesvesno*, str. 29.

⁴⁵ *Isto*, str. 34.

⁴⁶ *Isto*, str. 34.

⁴⁷ Jameson smatra kako je većina suvremenih autora koji zauzimaju antiinterpretativni stav zapravo osjećala potrebu da iznese nove metode takve vrste: takva je arheologija znanja, ali u novije vrijeme i “politička tehnologija tijela” Foucaulta, “gramatologija” i dekonstrukcija Derridae, “simbolička razmjena” Baudrillarda, libidinalna ekonomija Lyotarda i “semanaliza” Kristeve. Više u Džejmson, F., *Političko nesvesno*.

no, danas nije slučaj”⁴⁸), zahtijeva, prema Jamesonovu sudu, da se svaki tekst ili kulturna umjetnina čitaju kao simbolička meditacija o sudbini zajednice, kao političko nesvjesno. Jedina ispravna analiza nije ona koja nam otkriva što tekst ili djelo “kazuju”, već upravo ona koja nas upućuje na ono što tekst ili djela prešućuju ili nam ne govore dovoljno jasno.

Interpretacija se, prema Jamesonu, vrši kroz tri koncentrična semantička horizonta: usko politički ili historijski horizont, u kojemu se pojedinačno djelo shvaća kao *simbolički čin*; drugi je semantički horizont, koji uključuje i pojam društva kao unutar-nje napetosti i borbe između društvenih klasa, i u njemu se djelo tumači kao *ideologema*; i treći, posljednji, horizont je horizont “ljudske historije kao cjeline, kao slijeda načina proizvodnje i nizanja društvenih formacija sa njihovom sudbinom, od prehistorijskog života do onoga što nas čeka u dalekoj budućnosti”⁴⁹. Unutar posljednjega horizonta pojedinačna se djela i ideologeme posljednji put preobražavaju i tumače kao *ideologija forme*, kao simboličke poruke koje su nam prenesene koegzistencijom različitih sustava znakova kao tragova ili nagovještaja istodobnog postojanja više načina proizvodnje. Interpretacija se time, smatra Jameson, spašava od klasificiranja teksta ili djela isključivo prema određenom načinu proizvodnje, jer su i oni sami ispresijecani različitim impulsima iz proturječnih načina kulturne proizvodnje koji postoje istodobno. Proizvodnju estetske ili pripovjedne forme treba, zato, promatrati “samu po sebi kao ideo-

⁴⁸ Džejmson, F., *nav. djelo*, str. 3.

⁴⁹ *Isto*, str. 87.

loški čin, koji ima funkciju da pronalazi imaginarna ili formalna ‘rješenja’ nerješivih društvenih proturječnosti”⁵⁰.

Jamesonova analiza tri kulturna stadija kapitalizma, realizma, modernizma i postmodernizma, koja se zasniva na različitostima u načinu proizvodnje a ne isključivo na različitostima između kulturne proizvodnje i ideologije društvenih klasa, zato će nužno uzeti u obzir i slijediti i promjenjivu ulogu što ju je u razvoju kapitalizma odigrao novac. Jameson, naime, smatra da se jednom takvom analizom, a poduzetom iz kritičke marksističke perspektive, izbjegavaju moguće kategorijalne pogreške, dok se istovremeno ne zanemaruje politički udio kao neizostavni dio svake interpretacije jer “nema ničeg što nije društveno i historijsko – u stvari je sve ‘u krajnjoj analizi’ političko”⁵¹.

Kultura i finansijski kapital

Promjena u razvoju i oblicima kapitala, koja se odvijala u naprednijim društvima, posebno se počela primjećivati od 1980-ih godina naovamo, u vrijeme koje je u zapadnim okvirima ostalo obilježeno periodom vladavine Reagan/Thatcher. U tome periodu dolazi do okončanja jednoga dugog intervala u održavanju hladnoratovske atmosfere i težnje za izradom kompleksnijih društvenih analiza i teorija što ih je zapadni marksizam poduzimao. Promjene koje su nastale za vrijeme vladavine Reagan/Thatcher bile su stimulirane smanjenjem poreznih taks i atmosferom jednoga utopijskog obećanja velikih investicija i povećanja proizvodnje, temeljenih na privatizaciji, deregulaciji i ponešto

⁵⁰ *Isto*, str. 93.

⁵¹ *Isto*, str. 19.

isforsiranom otvaranju novih tržišta. Takvi su događaji, prema zaključku Jamesona, učinili pitanje ideologije transparentnijim, a njezinu analizu jednostavnijom. Sama politika, reći će Jameson, postala je daleko razumljivijom i, pojednostavljeno, mogla se iskazati u jednom doslovnom smislu – bogati su željeli svoje poreze još više smanjiti ili, drugim riječima, bogati su željeli postati još bogatijim.

U uvjetima suvremenog kapitalizma kao najčistije forme kapitala koja se u dosadašnjoj povijesti pojavila, investicije i tržišta novca počeli su zaokupljati više pažnje i interesa negoli sama industrijska proizvodnja, koja, čini se, polako počinje nestajati. Živimo u vremenu u kojemu se ostvareni profiti (kako je moguće, zapitat će se Jameson, ostvariti profit tamo gdje nema proizvodnje) više ne ulažu u nove fabrike i proizvodnju, već se radije investiraju i obrću na burzi. Kada su u pitanju SAD, “nakon nestanka (ili brutalnog smanjenja) teške industrije, jedina stvar koja čini se da ih još uvijek održava (pored dva izvanredna stuba američke industrije: hrane i zabave) jeste burza”⁵².

Fascinirajuće pitanje, po Jamesonu, ipak i dalje ostaje otkuda novac, nakon što je proizvodnja gotovo u potpunosti nestala, i dalje dolazi⁵³.

Tamo gdje ekonomija može pružiti isključivo empiričku povijest, zaključuje Jameson, povijesnoj je naraciji još jedino pre-

⁵² Jameson, F., *Culture and Finance Capital*, u *Selected Writings*, str. 138.

⁵³ U povlačenju paralele između kapitalističke proizvodnje i virtualnosti, Slavoj Žižek zaključit će kako je kapitalizam doslovce virtualni sustav. Sam sustav podupire sasvim virtualno održavanje računa (tiskanje novca koje je nepokriveno u realnom svijetu, *op.a.*), mada kritičari takvog shvaćanja tvrde kako će se računati jednom morati srazmjeriti. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative*. Navod prema, Marina Gržinić, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.

ostalo ponuditi strukturalnu i ekonomsku teoriju, koja nam je potrebna kako bismo razriješili tu zagonetku. Financijski kapital kao osobenost suvremenoga društva pojavljuje se poput stadija različitog od svih prethodnih momenata u razvoju kapitalizma, razvoju koji treba promatrati diskontinuiranim, ali ne i manje ekspanzivnim.

Prema tome, reći će Jameson, “njegov je sistem bolje promatrati kao neku vrstu virusa, a njegov razvoj kao nešto poput epidemije (ili još bolje, kao epidemijski osip, epidemiju epidemija). Sam sistem ima svoju sopstvenu logiku koja snažno podriva i uništava logiku tradicionalnijih ili pretkapitalističkih društava i ekonomija”⁵⁴.

Ono, što se pokazuje bitnom odrednicom kapitala u prizmi ovakvoga promatranja, jeste da sa svakom novom krizom u koju zapada, sam kapital pokazuje nevjerovatnu sposobnost mijenjanja, bilo da se radi o širenju skale aktivnosti i djelovanja, povećanju broja samih transformacija, uvećavanju značaja i širem rasprostiranju utjecaja, povećavanju obima i jačanju sustava kontrole, ili umnažanju samih investicija. Jamesonovo tumačenje financijskoga kapitala zasniva se na Arrighijevoj⁵⁵ formuli Kapitala, koja glasi: M-C-M (*money-capital-money*). Prva faza u ovom tripartitnom procesu uvijek otpočinje nekom vrstom primitivne akumulacije kapitala, koja osigurava izvjesnu količinu novca za eventualne nove kapitalizacije. U drugom stadiju, klasičnom, sam novac postaje kapital, odvija se njegova terito-

⁵⁴ Isto, str. 140.

⁵⁵ Giovanni Arrighi, talijanski sociolog, profesor na Sveučilištu Johns Hopkins. U svome najznačajnijem djelu *The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of Our Time* analizira epohalne promjene u odnosu između akumulacije kapitala i društvenih formacija od 13.st. naovamo.

rijalizacija unutar središta proizvodnje. U ovom drugom stadiju razvoja kapitala pojavljuju se i određeni interni limiti, koji ovise o produkciji, distribuciji i potrošnji, i koji će uvjetovati da se u nekim slučajevima ne preporučuje ostvareni profit investirati u daljnju ekspanziju proizvodnje. Treći stadij kapitala karakterizira povlačenje novca iz domaće, nacionalne industrije i grozničava potraga, ne toliko za novim teritorijalizacijama i tržištima koliko za novim vrstama profita koje su dostupne kroz različite financijske transakcije. Putem tih novih oblika realizacije kapital reagira na nestajanje proizvodnog momenta i istodobno vrši njegovu kompenzaciju. Kapital, u novonastaloj situaciji, postaje slobodan (*free-floating*) i izdvojen iz konkretnoga konteksta svoje “*proizvodne geografije*”⁵⁶.

Kapital, koji je donedavno bio lokaliziran i vezan za proizvodnju i industriju, za konkurenciju i poboljšanje tehnologije, u suvremenim se uvjetima odvojio od tog konkretnog okruženja, gradeći novi kontekst i težeći prema profitabilnijim investicijama. Financijski kapital, iznosi Arrighi, nije samo “najviši stadij”, već istodobno i najviši i završni stadij svakog momenta kapitala u njegovom cikličnom obnavljanju i prolasku kroz tri fundamentalna stadija: stadija implantacije, stadija proizvodnog razvoja i financijske ili spekulativne faze.

U današnjim je uvjetima kapital postao rezultatom kibernetičke “revolucije”, proizvodom intenzifikacije komunikacijskih tehnologija do stupnja na kojemu “transferi današnjeg kapitala dokidaju prostor i vrijeme i mogu biti virtualno trenutačno provedeni iz jedne nacionalne zone u drugu. Posljedice ovog munje-

⁵⁶ Arrighi, Giovanni, *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, Verso, 1994., str. 94.

vitog kretanja iznimnih količina novca uokolo zemaljske kugle su nemjerljive, mada su već očito producirale nove oblike političkih opstrukcija i isto tako nove i nepredstavljive simptome u svakodnevnom životu kasnog kapitalizma”⁵⁷.

Dok je kroz svoju kulturalnu ekspresiju modernizam izražavao i reproducirao sve veću apstrakciju i deterritorijalizaciju “imperijalističkog stadija” razvoja kapitala, postmodernitet današnjice artikulira simptomatologiju novoga stadija apstrakcije, financijskog kapitala globalizirane zajednice ostvarene putem kibernetičke tehnologije postindustrijskih društava. U njima, proizvodnja i potrošnja masovne kulture, skupa sa globalizacijom i novom informacijskom tehnologijom, postaju najprofitabilnijim i najisplativijim dijelom ekonomskoga sustava, integrirajući se u njega poput ostalih proizvodnih sfera kasnoga kapitalizma.

“Forme apstrakcije koje su u modernom periodu izgledale ružno, disonantno, skandalozno, nepristojno ili odbojno, postale su *mainstreamom* kulturalne potrošnje (u najširem smislu, od reklamiranja do stiliziranja robe, od vizualne dekoracije do umjetničke produkcije) i više ne šokiraju nikoga; prije se čini da je naš današnji cjelokupni sistem robne proizvodnje i potrošnje utemeljen na tim starijim, nekada anti-društvenim, modernističkim formama”⁵⁸. Niti konvencionalna ideja o apstrakciji odgovara postmodernom kontekstu, niti postoji išta apstraktnije od financijskoga kapitala, koji postmodernizam ujedno i obilježava i održava postmodernim.

U postmodernom okruženju nekadašnja modernistička parola Louisa Sullivana, prema kojoj “forma prati funkciju”, do-

⁵⁷ Jameson, F., *Culture and Finance Capital*, str. 143.

⁵⁸ *Isto*, str. 149.

živjela je inverziju, u kojoj osobine i priroda samoga predmeta postaju beznačajne u korist njegova oblika, dok cilj proizvodnje više ne određuje niti neko specifično tržište niti neki specifični set proklamiranih potreba. Roba ostaje bez sadržaja i teritorija, bez svoje uporabne vrijednosti, a potreba za konzumerizmom postaje jednako važnom, čak i važnijom od same potrebe za proizvodnjom.

Ukoliko nastavimo slijediti Arrighijeva zapažanja o kapitalu, navedena se “deteritorijalizacija” odvija u dva stadija. Prvi moment deteritorijalizacije događa se kada kapital počinje iznalaziti i prelaziti na druge, profitabilnije oblike proizvodnje, najčešće ih ostvarujući na teritoriju novih i udaljenih geografskih područja. U drugom stadiju, kapital jednoga cjelovitog proizvodnog kompleksa ili regije u potpunosti napušta proizvodnju i počinje tražiti i iznalaziti načine za uvećavanjem unutar neproizvodnih prostora, oblasti poput tržišta novca, financijskih špekulacija i financijskog kapitala općenito.

Navedena deteritorijalizacija lokalne vezanosti i konteksta kapitala ne znači, ipak, stvaranje nekog novoga i većeg, globalnog prostora koji bi zamijenio raniji nacionalni, državni ili imperijalni prostor. “Globalizacija je prije neka vrsta *cyber*-prostora u kojem je novčani kapital dostigao vrhunac dematerijalizacije, poput poruka koje trenutačno prelaze iz jedne čvorišne točke u drugu diljem nekadašnje zemaljske kugle, nekadašnjega materijalnog svijeta”⁵⁹.

I dok je novac, kao oblik kapitala koji ne dostiže punu autonomiju jer još uvijek upućuje na nešto izvan sebe, na proizvodnju i na vrijednost, određivao specifičnost moderne, financij-

⁵⁹ *Isto*, str. 154.

ski je kapital taj koji određuje postmodernu, “igra monetarnih entiteta koja ne potrebuje ni proizvodnju (poput kapitala) niti potrošnju (poput novca): koja nadmoćno, poput *cyber*-prostora, može živjeti na svom sopstvenom unutarnjem metabolizmu i cirkulirati bez ijedne reference na ono što je ranije činilo njezin sadržaj”⁶⁰. Financijski kapital sugerira jedno novo kulturno carstvo, koje je neovisno o ranijem stvarnom svijetu, “ne zato što se, kao u modernom (ili čak romantičnom) periodu, kultura udaljila iz tog stvarnog svijeta u jedan autonomni prostor umjetnosti, već upravo zato što je stvarni svijet njome već bio prožet i koloniziran, tako da nema izvanjskoga u smislu u kojem bi ona mogla nedostajati”⁶¹, zaključuje Jameson.

Kultura više ne može biti privilegirana relativnom autonomijom, koju je još uvijek uživala kao jedna od razina kapitalističkog sustava, ali to ne znači da je nestala ili propala. Naprotiv, rascjep djelomice autonomnog područja kulture treba shvatiti kao eksploziju, i to eksploziju kulture kroz društvo, na način da je sve u našem društvenom životu, od ekonomske vrijednosti i državne moći do svakodnevne prakse i čovjekove psihe, postalo kulturalnim.

Moderno/postmoderno – propis/opis

Ipak, naglasit će Jameson, povijest ne poznaje tako radikalne prijelome između različitih razdoblja, koji bi na način nekog radikalnog reza označili i potpunu promjenu njegovih sadržaja.

⁶⁰ *Isto*, str. 161.

⁶¹ *Isto*, str. 161.

Uvijek se, zapravo, radi o restrukturaciji određenoga broja ranije već oformljenih i poznatih elemenata. To, naime, jednostavno znači da će izvjesne karakteristike, koje su u nekom razdoblju bile zanemarene ili na izvjestan način marginalizirane, u narednom periodu postati dominantne, dok će one prethodne za neko vrijeme biti umirovljene i odložene u povijesne depoe.

I, dok je moderna umjetnost još bila u oporbenom odnosu spram vladajućih struktura, postmodernističko je restrukturiranje uspjelo i nekada najskandaloznije forme utopiti u industriju popularne kulture. U promjeni paradigme, nastale etabliranjem moderne u “normalni tijek života”, iščitavaju se i neke od najznačajnijih postmodernih osobina: gubitak osjećaja za povijest, gubljenje sposobnosti društvenoga sustava da prizove vlastitu prošlost, te simptomi jednoga življenja u perpetuirajućoj sadašnjosti, koja briše tradiciju što su je sve prethodne generacije još uvijek poznavale.

Stanje u suvremenoj umjetnosti Lyotard će definirati kao stanje *opuštene* postmodernosti. Ostvarene mogućnosti mehaničke i industrijske reprodukcije usmjeravale su i samu umjetničku produkciju prema sve većoj tržišnoj eksploataciji, udaljujući je od nekadašnjeg “aureatskoga”⁶² značenja, koje ju je svojedobno krasilo. Opuštenu postmodernost karakterizira svojevrsno pabirčenje, *patchwork* i kolažiranje elemenata preuzetih iz različiti-

⁶² “Auru” umjetničkog djela, prema čuvenoj formulaciji Waltera Benjamina, predstavlja “jednokratna pojava daljine ma koliko bila blizu”, odnosno aura je formulacija kultne vrijednosti umjetničkoga djela, koja se očitava u njegovoj jednokratnosti, originalnosti i neponovljivosti. Aura je vezana za “ovdje” i “sada” umjetničkoga djela, pa ne postoji kopija aure. Benjamin, W., *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, u *Estetički ogleđi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.

tih umjetničkih perioda i povijesnih stilova, čime se izbjegavaju tradicionalne kategorije vezane za umjetnost poput cjelovitosti, originalnosti, ljepote ili neponovljivosti nekog umjetničkog djela. Za Lyotarda, iskazani postmoderni eklekticism ostaje negdje na pola puta između akademizma i kiča. Uvjetovan je “kulturnom politikom” tržišta, koja želi podilaziti ukusu najšire publike, a koja se pojavljuje kao posljedica potpune realizacije avangardnog zahtjeva s početka dvadesetog stoljeća, usmjerenog prema estetizaciji svakodnevlja.

Moderna umjetnost, uvažimo li mišljenje Lyotarda, bila je obilježena estetikom uzvišenoga, usavršivši se u tomu da može prikazati postojanje neprikazivoga. Postmoderna je, pak, naspram moderne, ono što u samome činu prikazivanja aludira na neprikazivo. U Lyotardovoj deriviranoj interpretaciji Kanta⁶³ osjećaj uzvišenog svojevrсно je neurotičko stanje, u kojemu užitak proizlazi iz bola, “on nastaje kada moć uobrazilje nije u stanju prikazati jedan predmet koji bi, makar samo u načelu, mogao dospjeti u suglasnost s nekim pojmom”⁶⁴.

Avangardna umjetnost, a najprije apstraktno slikarstvo, za Lyotarda predstavlja najbolji primjer estetike uzvišenoga, ono što nije prikazivo u djelu se navodi kao odsutno, a promatraču

⁶³ Sud o uzvišenome sastoji se kod Kanta od dvije faze. Prva predstavlja nemoć ljudske osjećajnosti pred veličinom i moći prirode. Zvijezde na nebu, oluja na moru, bujica vodopada, mogu svojom veličinom opteretiti i zamoriti našu maštu tako da ona postane nemoćna. U drugoj fazi pobijeđena mašta vraća se samoj sebi. Doživljaj uzvišenosti završava vraćanjem s utiska prirodne veličine ka moralnom dostojanstvu čovjeka, koje je veće od svakoga broja ili snage u prirodi. Prvo dolazi zastoj, a onda bujanje pozitivnog osjećanja nadčulnog čovjekova dostojanstva. Onaj koji se boji ne može stvoriti sud o uzvišenom, kao što onaj koji je zaveden ne može stvoriti sud o lijepom.

⁶⁴ Lyotard, J.-F., *Postmoderna protumačena djeci*, str. 22.

se, uz dozu nostalgije, kroz prezentirani oblik, koji je konzistentan u svojoj spoznatljivosti, ostavlja mogućnost utjehe i uživanja u djelu. Utjeha “dobrih” oblika i konsenzus ukusa u postmodernoj umjetnosti više nisu legitimni. Dok moderna djela poznaju obrasce i kanon, u postmoderni, stvarajući djelo, umjetnik stvara i njegova pravila, ne rukovodi se nekim unaprijed postavljenim mjerilom, niti očekuje recepciju koja bi se vodila tim načelima:

“Umjetnik i pisac rade dakle bez pravila; oni rade kako bi proizveli pravilo onoga što će biti stvoreno. Otuda dolazi da djelo i tekst imaju karakter doživljaja. Otuda potiče i činjenica da oni za svoga autora dolaze uvijek prekasno ili, što vodi istome, da rad na njima počinje uvijek prerano. Postmoderno bi valjalo misliti kao paradoks prebudučnosti (futur/post/antérieur/modo)”⁶⁵.

Stvarajući umjetničko djelo, umjetnik stvara i njegova pravila, koja mogu biti vrednovana samo iz vlastita konteksta. Zato je suvremena umjetnost obilježena iskustvom fragmentarnosti, nemira, animoziteta, kontradikcije, da ono što se predstavlja ne može biti prikazano. Pažnja je usmjerena prema deskripciji umjetničkog postupka više negoli prema legitimiranju samoga djela. Dok u moderni, reći će Lyotard, još uvijek vlada propis, u postmoderni je to opis.

Plošnost, raspršenost i plitkost⁶⁶ postaju bitna obilježja postmodernih umjetničkih djela nastalih unutar kulture, u kojoj se

⁶⁵ Isto, str. 30.

⁶⁶ U djelu *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* Jameson suprotstavlja analizu čuvene Van Goghove slike seljačkih cipela analizi slike *Diamond Dust Shoes* Andyja Warhola. Naspram dubine, slojevitosti i znakovitosti prve slike nalaze se površnost, plitkost i autoreferentnost druge, kao razlika između umjetnosti visokoga modernizma, kojemu pripada prva, i postmodernizma, kojemu pripada druga slika.

očituje vladavina predstava i varljivih nadomjestaka, *simulacruma*. Jameson smatra da je došlo do jedne bitne mutacije predmetnoga svijeta, koji se danas može simulirati svim raspoloživim tehnološkim sredstvima, zbog čega “svijet trenutno gubi svoju dubinu i prijeti da postane sjajnom kožom, stereoskopskom iluzijom, jurnjavom filmskih slika bez gustoće”⁶⁷. Dok je umjetnost visokoga modernizma još bila okrenuta vremenu i temporalnosti, trajanju i sjećanju, postmoderna je umjetnost okrenuta svakodnevnom životu i iskustvu, kojim dominiraju kategorije prostora i prisutnosti a ne vremenitosti. Prostor je u postmoderni, zaključuje Jameson, kao izvanjska, time površnija i manje metafizična forma, preuzeo primat kategoriji vremena⁶⁸. Na osnovu kategorija prostor-vrijeme nastaje distinkcija između moderniteta kao temporalnosti, dinamičnosti, napretka, i postmoderniteta kao prostornosti, sveprisutnosti i raspršenosti.

Posljedica ove promjene paradigme vrijeme-prostor je i nastanak novoga postmodernog subjekta, koji je u temelju de-centriran i kao takav prestaje biti referencijom mogućega tumačenja reprezentacijskih predmeta, pa tako i djela umjetnosti. Relativizacija same mogućnosti doživljaja umjetničkog djela dovela je do opadanja emocionalnog angažmana, što je bitna karakteristika vremena *en général*. Temeljna raspoloženja vremena postaju ravnodušnost i dosada, koje postmoderna nastoji otkloniti brzom promjenom mode, pluralizmom stilova, zahvatima u prošlost i postupcima *revivala* i *patchworka*, te povratkom mita i alegorije.

⁶⁷ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 34.

⁶⁸ Izuzetak od ove postmoderne vladavine prostora Jameson nalazi u umjetnosti videa. Video je, naime, medij koji je prije svega vremenski uvjetovan. Analiza videa središnja je tema Jamesonova teksta “Surrealism without the Unconscious” u *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*.

Slabljenje afekta, “smrt subjekta”, stratifikacija ukusa i kraj stila, simptomi su nestajanja autonomnoga subjekta proizišlog iz prosvjetiteljstva i moderne i uspostavljanja njegova drugačijeg, postmodernog položaja i odnosa prema svijetu.

Življenje shizofrenog iskustva

Pastiche i *shizofrenija* postaju za Jamesona ključni pojmovi za deskripciju i razumijevanje specifičnosti postmodernoga iskustva prostora i vremena.

Pastiche je ono što premašuje parodiju. Zajedničko im je da i jedna i druga sadrže imitaciju, ili, preciznije, mimikriju nekoga drugog stila. Sama parodija je imitacija koja se podruguje, ismijava original. No, veliki parodist mora gajiti i određenu dozu suosjećanja prema originalu, pa općeniti efekt parodije jeste izrugivanje posebnosti nekoga stila, ali uz uvažavanje načina na koji ljudi normalno govore ili pišu. Iza parodije ostaje osjećanje da postoji lingvistička norma koju stilovi velikih modernista mogu ismijavati.

Pastiche nastaje onda kad prestanemo vjerovati u egzistenciju nekog normalnog jezika. U dekadama nakon pojave velikih modernističkih stilova – u kojima se društvo fragmentiralo i privatiziralo, svaka grupa uspostavila svoj posebni jezik, svaka profesija razvila privatni kôd ili idiolekt i, napokon, “svaki pojedinac postao vrsta lingvističkog otoka, odvojenog od svih drugih”⁶⁹, kada nemamo ništa više do umnažanja stilskih različitosti i hete-

⁶⁹ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, str. 5.

rogenosti bez norme – parodija je ostala bez vokacije i *pastiche* je zauzeo njezino mjesto.

“Pastiche je, poput parodije, imitacija posebnog ili jedinstvenog stila, nošenje stilske maske, govor mrtvim jezikom: ali to je neutralna praksa takve mimikrije, bez parodijskog skrivenog motiva, bez satiričnog impulsa, bez smijeha, bez tog još uvijek latentnog osjećaja da tamo postoji nešto *normalno* u poređenju s čim je ono imitirano prilično komično”⁷⁰. *Pastiche* je prazna parodija, statua slijepih očiju.

Sve to posljedica je smrti subjekta, kraja individualizma i osobnoga identiteta, koji ostaje stvar prošlosti i nepovjerenja u koncept univerzalnog individuuma, koji se može opisati kao ideološki. Ako je u klasičnom dobu kompetitivnoga kapitalizma i pojave buržoazije kao homogene društvene klase i bilo nešto što se zvalo individualnim subjektom, danas, “u vrijeme korporativnog kapitalizma, tzv. organizacijskog čovjeka, birokratizma u poslovanju i u državnom aparatu, demografske eksplozije – prethodni buržoaski individualni subjekt više ne postoji”⁷¹.

Postmodernistička će pozicija čak istaknuti kako buržoaski individualni subjekt ne samo da je stvar prošlosti, već je također i mit, nešto što zapravo nikada nije ni postojalo. Sudeći po tomu, autonomnog subjekta takve vrste nikada nije ni bilo, on je samo proizvod kulturološke i filozofske mistifikacije, zaključit će Jameson. Mistifikacija ili ne, ali iskustvo i ideologija subjektivnosti, koja je proizvela stilsku praksu klasičnog modernizma – ukoliko je uistinu “mrtva” – stavlja pred nas ogromnu dilemu i traži odgovor na pitanje što umjetnici današnjice još mogu ili bi treba-

⁷⁰ *Isto*.

⁷¹ *Isto*, str. 6.

li raditi. Ako su umjetnici izgubili sposobnost otkrivanja novih stilova, koji su već otkriveni, onda je umjetnost postmoderne moguća još samo kao umjetnost *revivala*, *patchworka*, *pastichea*, imitacije mrtvih stilova, govora kroz maske i glasove pohranjene u imaginarnom muzeju sada globalne kulture. Oni se pojavljuju kao proklamacija neuspjeha postmoderne umjetnosti i estetike, koje se zbog nemogućnosti otkrivanja i razvoja novog nalaze stalno zatočene u prošlom.

Za Jamesona, sveprisutnost *pastichea* još uvijek nije nespojiva s određenom vrstom humora, i nije sasvim otporna na strast: “u najmanje, kompatibilna je sa ovisnosti – sa povijesno originalnim potrošačkim apetitom prema svijetu transformiranom u slike samoga sebe, prema pseudodogađajima i ‘spektaklima’”⁷², odnosno prema takvim objektima na koje se može primijeniti Platonova koncepcija *simulacruma*, identične kopije, za koju nikakav original nije postojao. Kultura simulakruma zaživjela je u društvu u kojem je razmjenska vrijednost uopćena do te mjere da je i sjećanje na uporabnu vrijednost izbljediteljelo, društvu u kojem je, prema riječima Deborda, “spektakl kapital u stupnju akumulacije u kojemu on postaje slika”⁷³. Nova, prostorna logika *simulacruma*, jedne nepregledne kolekcije slika, izmijenila je naš odnos prema povijesnom vremenu, prošlost je stavljena u zgradu i ostajemo još samo sa tekstovima o njoj.

Primjer za praksu *pastichea* Jameson danas pronalazi unutar masovne kulture u “filmu nostalgije” (*la mode rétro*). Pod filmom nostalgije podrazumijevaju se filmovi o prošlosti ili o karakterističnim razdobljima unutar prošlosti; oni nastoje obnoviti sliku

⁷² Jameson, F., *Postmodernism*, str. 18.

⁷³ Debord, Guy, *Društvo spektakla*, Bastard, Zagreb, 1999., str. 47.

ili atmosferu toga vremena s izvjesnom dozom nostalgije. Jedan je od inauguracijskih filmova ovoga žanra kulturni film *American Graffiti* (redatelj Geoga Lucasa iz 1973. godine), koji nastoji povratiti cjelokupnu atmosferu i stilske posebnosti SAD-a iz pedesetih godina prošloga stoljeća. To su i filmovi *China Town* (Romana Polanskog, 1974.), podsjećanje na 1930-te godine, ili *The Conformist* (Bernarda Bertoluccija, 1969.), o vremenu vladavine fašizma u Italiji. *Pastiche* se pojavljuje i u pojedinim filmovima koji tehnički nisu filmovi nostalgije jer koriste suvremeni setting, poput *Body Heat* (Lawrence Kasdan, 1981.), koji uspijeva razbiti tu suvremenu referencu i omogućiti da ga se doživi kao film nostalgije, kao priču smještenu u nekoj nedefiniranoj, nostalgičnoj prošlosti, izvan povijesti. Film nostalgije, za razliku od povijesnoga filma, nastoji obnoviti atmosferu i sliku prošlosti u njezinoj punoj i živoj cjelovitosti.

Pojava filma nostalgije, smatra Jameson, ukazuje na činjenicu da danas, iz nekog razloga, nismo više u stanju fokusirati se na vlastitu sadašnjost, da smo postali nesposobni za estetičke reprezentacije vlastita aktualnog iskustva. To za Jamesona predstavlja “alarmantni i patološki simptom društva koje je postalo nesposobno nositi se sa vremenom i povijesti”⁷⁴. Filmovi nostalgije, kao i povijesnog romana⁷⁵, ne mogu više reprezentirati našu povijesnu prošlost, oni reprezentiraju naše ideje ili kulturne stereotipe o njoj (zbog čega i sama povijest postaje pop-povijest).

Povijest estetskih stilova pojavljuje se kao nadomjestak za tzv. “realnu povijest”. Filmom predočena zbilja za Jamesona je s onu

⁷⁴ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, str. 10.

⁷⁵ *Ragtime* E.L. Doctorowa za Jamesona predstavlja najveličanstveniji spomenik estetičkoj situaciji proizišoj iz nestanka povijesne reference.

stranu povijesnoga zbiljskog vremena, “pristup sadašnjosti putem umjetničkog jezika nadomjestka ili pastichea stereotipne prošlosti podaruje sadašnjoj zbilji i otvorenosti sadašnje povijesti čar i udaljenost sjajnog priviđenja”⁷⁶. Povijest, konačno, sugerira Jameson, jedino još možemo naći u vlastitim popularnim predstavama i *simulacrumima*, dok nam ona sama ostaje nedostupnom.

Kriza povijesnosti postmodernog doba, promjena paradigme prostor-vrijeme u korist prostora a na štetu vremena, dovela je do izrazite fragmentarnosti kulturne produkcije, u kojoj slučajnost preuzima ulogu što ju je ranije imala stroga racionalistička organizacija. Jameson će ovaj osobeni odnos postmodernizma prema vremenu, koji bi se mogao nazvati “tekstualnost” (*écriture*), sagledati unutar suvremene teorije shizofrenije kao drugoga temeljnog simptoma kulturne logike postmoderne⁷⁷.

Shizofrenija se javlja kao posljedica sloma označiteljskog lanca⁷⁸, kao prekid veze između više, sada zasebnih, bezodnosnih označitelja. Osobni identiteti, slijedeći misao Lacana, oformljuju se kao posljedice izvjesnog vremenskog ujedinjenja prošlosti

⁷⁶ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 21.

⁷⁷ U analizi shizofrenije kao kulturnoga simptoma postmoderne Jameson se oslanja na psihoanalitičku teoriju Jacquesa Lacana, koji shizofreniju doživljava kao oblik jezičnoga poremećaja (Edipov kompleks, Ime-Oca, očinskog autoriteta, doživljen kao lingvistička funkcija). Sam pojam shizofrenije Jameson ne koristi dijagnostički već deskriptivno.

⁷⁸ Još je strukturalistička teorija Ferdinanda de Saussurea, koji dijeli znak na označitelja i označeno, ukazala na to da značenje nije jednoznačni odnos riječi ili imena (akustičke slike) i njezina koncepta ili pojma. Učenje o proizvoljnosti lingvističkoga znaka pokazuje kako označitelj nije određen onim na što upućuje, već je označavanje generirano međusobnim unutarnjim vezama označitelja u rečenici. Ferdinand de Saussure, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977., str. 133-138.

i budućnosti s nečijom sadašnjosti, a funkciju te unifikacije ima jezik. “Ukoliko smo postali nesposobni ujediniti prošlost, sadašnjost i budućnost u rečenici, onda smo i podjednako nesposobni ujediniti prošlost, sadašnjost i budućnost vlastitog biografskog iskustva i psihičkog života”⁷⁹, zaključuje Jameson. Kada je označujući lanac prekinut, a prošlost i budućnost izgubljene, ostajemo ograničeni na iskustvo stalno ponavljajuće sadašnjosti, beskrajnog mnoštva onih “ovdje” i “sada”, kao temeljnog iskustva shizofrenije. Drugim riječima, “iskustvo shizofrenika je iskustvo izoliranih, odsječenih, diskontinuiranih materijalnih označitelja koji ne uspijevaju da se povežu u koherentni niz”⁸⁰.

Shizofrenik je osoba koja nema iskustvo vremenskog kontinuiteta, osuđena je na život u sadašnjosti, ne razaznaje prošlost i ne vidi pred sobom nikakve zamislive budućnosti. Ona pred sobom nema nikakav cilj, ne može se posvetiti određenom trajanju u vremenu, pa je prepuštena jedinstvenoj viziji svijeta u sadašnjosti. Iskustvo shizofrenika je iskustvo *postmoderne euforije*, jedno hiperrealno doživljavanje stvarnosti. Unutar shizofrenih razlomljenosti i fragmentarnosti gubi se osjećanje straha i strepnje, nestaje otuđenje a javlja se jedan intenzivan i euforičan, hipersenzibilan doživljaj. Slom temporalnosti dovodi do oslobađanja vremenske sadašnjosti kao novoga tla svih aktivnosti i intencionalnosti, istodobno onemogućavajući uspostavu pojedinačnog subjekta i tvorbu njegova identiteta.

Razlomljena temporalnost i iščezavanje osjećaja za povijest “uvjetovali su da je cjelokupni suvremeni društveni sistem polagano počeo gubiti sposobnost da zadrži sopstvenu prošlost i

⁷⁹ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 27.

⁸⁰ Isto.

počeo živjeti u ponavljajućoj sadašnjosti i stalnoj promjeni što briše tradiciju koju su sva prethodna društva na neki način još uvijek poznavala i čuvala⁸¹. Uloga suvremenih informacijskih tehnologija i medija, reći će Jameson, samo nam je pomogla u postizanju toga zaborava, i sama postajući agentom i mehanizmom naše povijesne amnezije⁸².

Treći stadij kapitalizma – historijska paradigma

Jamesonovo je nastojanje, stoga, u potpunosti usmjereno ka jednoj totalizirajućoj teoriji postmoderne. Zanimljivost za njega ne predstavlja to što on sam usvaja takvu perspektivu, već prije to što takvu perspektivu mnogi danas smatraju skandaloznom. Historijska rekonstrukcija, pretpostavljanje uopćenih karakterizacija i hipoteza, apstrahiranje konfuzne neposrednosti, sve to uvijek je predstavljalo radikalnu intervenciju u “ovdje i sada” i obećanje otpora njegovim slijepim fatalitetima. Ako se historijsko uopćavanje – ideja o načinu proizvodnje, ili o kapitalizmu, također i o postmodernizmu – ne nalazi u neposrednom isku-

⁸¹ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, str. 20.

⁸² Za Pierra Bourdieua, na primjer, paradigmatičan izraz viđenja koje je istodobno dehistorizirano i dehistorizirajuće, fragmentirano i fragmetirajuće, predstavljaju televizijske vijesti i način na koji one promatraju svijet – “kao seriju naoko apsurdnih priča koje sve na koncu izgledaju isto, beskrajne parade siromaštvom pogođenih zemalja, sekvence događaja koji, pojavljujući se bez objašnjenja, nestaju bez rješenja – Zair danas, Bosna jučer, Kongo sutra. Ogoļjeni od bilo kakve političke nužnosti, ovi nizovi događaja u najboljem slučaju mogu pobuditi nejasan humanitarni interes. Jedna za drugom, izvan bilo kakve historijske perspektive, ove nepovezane tragedije izgleda da se malo razlikuju od prirodnih katastrofa – tornada, šumskih požara, poplava, koje, također okupiraju znatan prostor vijesti”. Bourdieu, P., *On Television*, str. 7.

stvu, onda je umjesno, smatra Jameson, brinuti se o mogućoj konfuziji između koncepta i same stvari, i o mogućnosti da se takva apstraktna “reprezentacija” uzme kao realnost, ili da se “vjeruje” u egzistenciju nekoga takvog apstraktnog entiteta kao što su društvo ili klasa, na primjer.

Zbog toga je, istaknut će Jameson, neophodna stalna reinencija mjera predostrožnosti protiv onoga što tradicija naziva “konceptualnom reifikacijom”, odnosno potrebna je “obnova historijskih analiza i neumorno preispitivanje i dijagnosticiranje političke i ideološke uloge koncepta”⁸³.

Postoji veoma dubok paradoks, koji se ponavlja uz svako nastojanje da se napravi određena periodizacija ili pokušaj uopćavanja postmodernizma. Ovaj paradoks nalazi se u kontradikciji između nastojanja da se ujedini raznoliko područje manifestacija postmodernizma i postuliraju skriveni identiteti koji se unutar njega nalaze, s jedne, i logike samoga impulsa koji karakterizira to područje, a koje postmoderna teorija otvoreno postulira kao logiku razlike i diferencijacije, s druge strane. Pitanje logike pluraliteta i s njome povezanog aksiološkog i epistemološkog relativizma kamen je spoticanja svake teorije postmoderniteta. Ako je povijesna jedinstvenost postmodernoga upravo u priznavanju puke heteronomnosti i pojave slučajnih i nepovezanih subsustava svake vrste, onda “već na početku mora da ima nešto perverzno u nastojanju da je se zahvati kao jedinstveni sistem: nastojanje je, u najmanje, izrazito neusklađeno sa samim duhom postmodernizma; možda ga se, zapravo, može demaskirati kao nastojanje da se ‘ovlada’ ili ‘dominira’ postmodernim, da se umanjiti ili potpuno isključi njegova igra različitosti, ili čak da se

⁸³ Jameson, F., *Marxism and Postmodernism*, str. 36.

podstakne i nametne neko novo konceptualno slaganje nad njegovim pluralističkim subjektima”⁸⁴.

Mišljenje da ima nečega pogrešnog i kontradiktornog oko ujedinjujuće teorije diferencijacije također počiva na konfuziji između različitih razina apstrakcije: “sistem koji proizvodi razlike i dalje ostaje sistem, niti ideja o takvom sistemu pretpostavlja da bude ‘nalik’ objektu kojega nastoji teoretizirati ništa više nego što koncept psa pretpostavlja da će on lajati ili što koncept šećera ima sladak okus”⁸⁵.

Ovaj paradoks o mogućnosti bilo kakvog uopćenja postmoderniteta treba sagledati, iznosi svoje mišljenje Jameson, i iz perspektive jednog drugačijeg, ali ne nužno i manjeg paradoksa. Iz perspektive te druge kontradiktornosti moguće je, naime, ustanoviti da se – iako su različiti pretkapitalistički načini proizvodnje postigli mogućnost reprezentacije kroz različite oblike solidarnosti ili kolektivne kohezije – logika samoga kapitala opire i suprotna je takvoj vrsti nastojanja. Logika kapitala po sebi je disperzivna i atomistična, izrazito individualistička; ona prije teži realizaciji koncepta jednoga antidruštva negoli samoga društva. Zato i cijelo sustavno ustrojstvo zadržava taj misterij i kontradiktornost, “ovaj je paradoks izvorno proizvod kapitalizma i verbalne proturječnosti na koje nužno nailazimo u njegovom definiranju ukazuju iza riječi, na samu stvar”⁸⁶. I sam koncept diferencijacije je sustavan, pretvara igru različitosti u novu vrstu identiteta, samo na apstraktnijoj razini.

⁸⁴ *Isto*, str. 37.

⁸⁵ *Isto*.

⁸⁶ *Isto*, str. 38.

Iskazani otpor “totalitetu”, u konačnici, ima i svoju političku motivaciju. Podsjetimo li se, na trenutak, zapažanja Lyotarda, strah od utopije je naš “stari prijatelj 1984”, a sve utopijske i revolucionarne politike, sasvim ispravno povezivane sa totalizacijom i određenim ‘konceptima’ totaliteta, treba izbjegavati jer neizbježno vode teror. Teorijsko strahovanje, kako ga doživljava Jameson, može se podijeliti u dvije grupe vizija o modelu novoga “totalnog sustava”. Prva vizija projicira “fantastičnu budućnost ‘totalitarnoga’ tipa, u kojoj se mehanizmi gospodarenja – bilo da su predstavljeni kao dio opštijeg procesa birokratizacije ili kao nastali neposrednijom primjenom fizičke i ideološke sile – shvaćaju kao neopozive i sve više prožimajuće tendencije čija je misija da koloniziraju posljednje preživjele ostatke ljudske slobode”⁸⁷, odnosno da okupiraju sve što je još od Prirode preostalo. Vizija ovakvoga sustava, koji odstranjuje svaku mogućnost opozicijskog, kritičkog mišljenja ili otpora, integrirajući ih u puku inverziju unutar sustava, može se pripisati teorijama Webera ili Foucaulta, na primjer. Drugu viziju Jameson veže za teorije “postindustrijskog društva” (Daniel Bell) i “potrošačkog društva” (Jean Baudrillard), u kojima totalni sustav suvremenog društva nije obilježen toliko političkom koliko kulturnom nemogućnošću otpora, “to nije gvozdeni kavez, nego *société de consommation* (potrošačko društvo) sa svojim trošenjem slika i privida, svojim slobodno lebdećim označiteljima”⁸⁸, u kojem se otpor još svodi samo na anarhističke geste. Na jednoj strani nalazi se vizija užasa totalne kontrole, a shizofrenična ekscenost neke krajnje antikulture na drugoj.

⁸⁷ Džejmson, F., *Političko nesvesno*, str. 108.

⁸⁸ *Isto*, str. 109.

Možda je, zapitat će se Jameson, današnje tabuiziranje koncepta totaliteta samo puki rezultat filozofijskoga progressa i narasle samosvijesti, dostignutog određenog stupnja teorijskog prosvjetljenja i konceptualne sofistikacije, koji nam omogućuju da izbjegnemo veće greške i zablude mislilaca prošlosti. Ili, kako bismo izbjegli nadmenost sadašnjosti i živućih, postavimo li pitanje drugačije – zašto se čini da su koncepti totaliteta neophodni i neizbježni u nekim trenucima povijesti, dok su, s druge strane, nezamislivi i pogubni u drugima?

Ipak, kada je koncept totaliteta u pitanju, uvjeren je Jameson, možemo dopustiti trajno prisustvo takvog koncepta, “pod uvjetom da se slažemo kako postoji samo jedan od njih: poznatiji kao ‘način proizvodnje’”⁸⁹. Čak i ukoliko prihvatimo sugestiju da je “nestajanje našeg osjećaja za historiju, i naročito našeg otpora prema uopćavajućim ili totalizirajućim konceptima, kao što je i onaj o načinu proizvodnje, djelovanje univerzalizacije kapitalizma”⁹⁰, njegova trećeg stadija razvoja unutar kojega su mnoge od dosad preživjelih enklava društveno-ekonomske razlike poništene, u kojem je sve postalo sustavno, pa je i sam pojam sustava izgubio svoj razlog postojanja, sam način proizvodnje ne predstavlja “totalni sustav” u takvom smislu.

Niti jedno historijsko društvo nije “otjelovljivalo” određeni način proizvodnje u iole čistom stanju. Sam način proizvodnje sadrži raznolike međusuprotstavljene snage i nove tendencije, i one rezidualne, kao tragove i ostatke starijih načina proizvodnje, koji su od strane novog potisnuti u strukturalno ovisan položaj, i one tek nastajuće, koje nagovještavaju novo i koje su poten-

⁸⁹ Jameson, F, *Marxism and Postmodernism*, str. 40.

⁹⁰ *Isto*, str. 43.

cijalno u neskladu s postojećim sustavom, pa će ovaj nastojati ovladati njima ili ih na vrijeme kontrolirati. Takvim tumačenjem, trenutak historijske koegzistencije više načina proizvodnje prestaje se promatrati kao sinkronijski; sinkronijska je, zapravo, samo njegova “konceptija”, dok se on sam otvara prema povijesti⁹¹ na dijalektičan način. Iskušenje da se tekstovi pojednostavljeno klasificiraju na osnovu određenoga načina proizvodnje za Jamesona je time otklonjeno. “Postoji razlika između koncepta i same stvari, između uopćenog i apstraktnog modela kapitalizma i našeg vlastitog individualnog društvenog iskustva”⁹², pri čemu je kapitalizam taj koji predstavlja totalizirajući čimbenik.

Postmoderni prijelaz

Postmodernizam u Jamesonovoj uporabi ne predstavlja specifičnu kulturnu kategoriju; postmodernizam je ime za “način proizvodnje”, u kojemu kulturna produkcija nalazi svoje specifično funkcionalno mjesto i čija je simptomatologija uglavnom izvedena iz kulture.

Mada se danas čini kako je globalni kapital postao sposobnim slijediti svoju vlastitu logiku, (“sada je lakše zamisliti smrt ljudskih bića nego okončanje kapitalizma”, F. J.), i da “nema sum-

⁹¹ U jednoj revidiranoj interpretaciji Althusserove povijesti Jameson navodi – “Altiserov “odsutni uzrok”, Lakanovo “Realno” – nije tekst, jer je u svojoj biti nepripovedna i nepredstavna; treba, međutim, dodati i napomenu da je istorija nama pristupačna samo u obliku teksta, što znači da joj se može pripisati samo preko prethodne (re)tekstualizacije”, naš pristup povijesti i samom Realnom nužno prolazi kroz njeno pretvaranje u pripovijetku u političkom nesvjesnom. Džejmson, F., *Političko nesvesno*, str. 96.

⁹² Jameson, F., *Marxism and Postmodernism*, str. 44.

nje da logika *simulacruma*, preobražavajući stare realnosti u televizijske predstave, čini više od pukog kopiranja logike kasnoga kapitalizma: ona ga jača i intenzivira⁹³; dokidajući svaki praktični smisao budućnosti i kolektivnog projekta, Jameson nudi i jednu “optimističniju” definiciju postmodernizma kao prijelaznog perioda u razvoju kapitalizma. Kao tranzicijski period, u kojemu se nalazimo u procijepu i gdje nitko ne može ustvrditi koliko ćemo u njemu još ostati, Jameson karakterizira postmodernizam kao period procesa restrukturiranja ranijih oblika ekonomije na jednoj globalnoj razini. “Ne radi se o tome da je komodifikacija podjednako distribuirana preko cijelog svijeta ili da su sva područja jednako modernizirana ili postmodernizirana: radije, da je tendencija za globalnom komodifikacijom daleko vidljivija i zamislivija nego što je to bila u modernom periodu u kojem su tvrdokorne premoderne životne činjenice (istine, suštine) još uvijek postojale da ometaju proces⁹⁴. Restrukturiranje ranijih oblika ekonomije podrazumijeva istodobno i restrukturaciju starijih oblika rada, tradicionalno ustrojenih institucija i zasnovanih konceptata⁹⁵.

⁹³ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 46.

⁹⁴ Jameson, F., *The Antinomies of Postmodernity*, u *The Cultural Turn*, Verso, London/New York, 1998.

⁹⁵ U jednom razgovoru, osvrćući se na svoje najznačajnije djelo *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Jameson kaže: “Danas bih rekao da su postmoderna i globalizacija jedno te isto. To su dva načina govorenja o jednoj te istoj stvari, jedna govori u pojmovima kulturnog fenomena, a druga u općim pojmovima na ekonomski, financijski ili politički način. No čini mi se da su one apsolutno srodne. Postmoderna je kultura globalizacije. A globalizacija je treća etapa kapitala”. Jameson, F., „Smatram se ortodoksnim marksistom“, razgovor, Tomislav Medak i Tonči Valentić, *Zarez*, br. 36/37, 2000.

U procjepu u kojem se nalazimo, zaključit će Jameson, kulturnu evoluciju kasnog kapitalizma trebamo misliti dijalektički, istodobno i kao katastrofu i kao progres⁹⁶.

Postmoderna nam je ukazala na izrazitu nepodudarnost između mogućnosti starijih nacionalnih jezika i kulture i nove transnacionalne, globalizirajuće organizacije ekonomske infrastrukture svojstvene suvremenom kapitalizmu. Rezultat ove kontradikcije je i situacija u kojoj je istina našega društvenog života nepomirljiva s mogućnostima estetskog predstavljanja ili artikulacije u formama koje su nam dostupne od ranije. Dok je modernizam i ranije etape kapitalizma odlikovala prevlast jezika, u postmodernizmu, ukoliko se o nekom sustavu lijepih umjetnosti još uopće može govoriti, središnjim postaju vizualno i prostorno⁹⁷. Ranije estetičke kategorije i načini analize umjetničkih djela koji su bili primjereni modernizmu, danas to nisu; postmodernizam ne poznaje estetičku autonomiju, koja je bila karakteristična u modernom razdoblju. Umjetnička produkcija današnjega vremena zato mora tragati za znakovima nekih no-

⁹⁶ Jameson se poziva na Marxovu materijalističku dijalektiku iz *Komunističkog manifesta* i učenje o povijesnom razvoju kapitalizma i razvijanju specifične građanske kulture, gdje Marx “zahtijeva od nas da učinimo nemoguće, da taj razvoj mislimo pozitivno i negativno odjednom; drugim riječima, da dosegne tip mišljenja koji bi bio kadar istodobno shvatiti dokazivo štetne značajke kapitalizma zajedno s njegovim izvanrednim oslobađajućim dinamizmom”. Kapitalizam treba misliti istodobno kao najbolju i kao najgoru stvar koja se ikada dogodila ljudskom rodu. Jameson, F., *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 47.

⁹⁷ “Dominantni oblik vizualne umjetnosti danas nije slika nego instalacija, a u instalacijama susrećete prostor, susrećete vizualne stvari, ponekad susrećete glazbu i auditivno, itd. To više nije onaj oblik estetičke autonomije koji smo imali u modernom razdoblju”, Jameson, F., „Smatram se ortodoksnim marksistom“, razgovor.

vih, “za sada još nepojmljivih kolektivnih formi od kojih se može očekivati da zamijene starije individualističke forme, bilo da se radi o formama konvencionalnoga realizma ili onima sada već konvencionaliziranoga modernizma”⁹⁸.

Postmodernizam se, za Jamesona, ne može misliti bez pretpostavke o nekoj temeljitoj mutaciji sfere kulture koja se dogodila u svijetu kasnog kapitalizma, a prilikom koje se autonomna sfera kulture modernizma rastvorila u svojevrsnoj “eksploziji” kulture. U tome novom prostoru kulturnoga ekspanzionizma svaka je distanca u postmodernizmu, a posebno ona “kritička”, dokinuta, “zagnjurenjima smo u odsad pa ubuduće popunjene i preplavljene prostore do točke u kojoj su naša nova postmoderna tijela lišena prostornih koordinata i praktički (a kamoli teorijski) nesposobna za distanciranje; u međuvremenu, vidjeli smo kako je zapanjujuća ekspanzija multinacionalnog kapitala prethodno već okončala sa prodiranjem i koloniziranjem baš onih pretkapitalističkih enklava (Prirode i Nesvjesnog) koji su pružali eksteritorijalni oslonac kritičkoj djelotvornosti”⁹⁹. Postmoderni prostor, kao povijesna realnost globalne ekspanzije trećeg stadija kapitalizma, zahtijeva zato jednu novu, radikalnu kulturnu politiku.

Ono što Jameson predlaže je reafirmacija pedagozijske i didaktičke uloge umjetnosti, uloge koju su klasična vremena uvijek naglašavala (doduše u formi moralizirajućih poduka), a koju je modernizam, posebno visoki, neopravdano odbacivao. Jamesonov novi kulturni model “ističe spoznajne i pedagozijske dimenzije političke umjetnosti i kulture, dimenzije što ih na

⁹⁸ Jameson, F., *Signatures of the Visible*, Routledge, London/New York, 1992., str. 54.

⁹⁹ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 48-49.

vrlo različite načine naglašavaju i Lukács i Brecht (za različite momente realizma odnosno modernizma)”¹⁰⁰. Ovaj novi model političke kulture, koji odgovara “spacijalizaciji” kao jednom od najočiglednijih simptoma suvremenog doba, postavlja pitanje prostora kao svoju prvu organizacijsku brigu.

Estetiku ove nove (i hipotetičke) kulturalne forme Jameson će nazvati estetikom spoznajne kartografije (*cognitive mapping*).

“Alarmirajuća disjunkcija između tijela i njegovog izgrađenog okruženja može stajati i kao analogija jedne čak oštrije dileme, nesposobnosti našeg mišljenja, barem u sadašnje vrijeme, za ‘mapiranje’ globalnog, multinacionalnog i decentriranog *networka* u kojeg se osjećamo uhvaćeni kao pojedinačni subjekti”¹⁰¹.

Jamesonova spoznajna karta, u jednom užem okviru svakodnevnoga života, treba omogućiti individualnom subjektu, ili onomu što je od njega još preostalo, situacijsko predstavljanje u odnosu na prostraniji i nepredstavljivi totalitet što ga čini struktura grada kao cjeline, grada koji je izgubio sva svoja tradicionalna mjesta označavanja, poput spomenika, čvorišta, prirodnih međa, izgrađenih perspektiva. Pojedincu se, smatra Jameson, mora omogućiti da vrati sposobnost orijentacije, ali ne samo u dijagramima organiziranim oko još uvijek subjektno centriranog ili egzistencijalnog putnika i njegova puta uz koji su označena ključna obilježja (poput tradicionalnih *itinerera*), već koja nudi koordinaciju egzistencijalnih podataka, odnosno empirijske pozicije subjekta s neživim, apstraktnim konceptom geografskoga totaliteta (*karta*), pri čemu se spoznajna kartografija ne nalazi na nekim strogim

¹⁰⁰ *Isto*, str. 50.

¹⁰¹ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, str. 16.

teorijskim temeljima, već se pojavljuje unutar reprezentacijskih kodova, u različitim medijima, komunikaciji i jeziku.

“Spoznajna karta nije strogo mimetička u starijem smislu; teorijski problemi što ih postavlja doista nam dopuštaju da obnovimo analizu predstavljanja na višem i mnogo kompleksnijem nivou”¹⁰².

Svojim transkodiranjem u društveni prostor, spoznajna kartografija postaje pitanje načina na koji svi mi nužno, također kognitivno, ucrtavamo svoj individualni društveni odnos spram lokalne, nacionalne ili transnacionalne – globalne zbilje. Spoznajna kartografija tada prestaje biti samo teorijsko pitanje i postaje pitanje praktične političke prakse.

Estetika spoznajne kartografije očituje se u nastojanju da pojedinačnom subjektu ponudi novi smisao za vlastito mjesto u globalnom sustavu, za koji, istaći će Jameson, nikada nije rečeno da je nespoznatljiv, već samo da je nepredstavljiv. Nova estetika, zato, ne može biti povratak nekom starijem nacionalnom prostoru ili starijoj reprezentaciji u vidu perspektive ili mimesisa; “nova će politička umjetnost – ako je, doista, uopće moguća – morati da se drži istine postmodernizma, tj. njegova fundamentalnog predmeta – svjetskog prostora multinacionalnog kapitala – u isto vrijeme dok postiže prodor do nekog za sada nezamislivog novog načina predstavljanja ovog potonjeg, u kojem možemo ponovno početi shvaćati svoju situiranost kao individualnih i kolektivnih subjekata i povratiti sposobnost djelovanja i borbe koja je u sadašnjici neutralizirana našom kako prostornom, tako i društvenom konfuzijom”¹⁰³. Političko djelovanje, reći će Jameson, odvija

¹⁰² Jameson, F., *Postmodernism*, str. 51.

¹⁰³ *Isto*, str. 54.

se unutar okvira nacionalne države, dok su dinamika moći i dinamika politike postale transnacionalne, pa i politika koja se s ovim želi uhvatiti ukoštac mora pronaći nove vrste instrumenata, smisliti nove vrste čimbenika.

Jamesonova spoznajna kartografija, zapravo, predstavlja šifru ili ključnu riječ za “klasnu svijest”: ona je anticipacija proletarizacije na globalnoj razini, “nada da će se novi međunarodni proletarijat (uzimajući formu koju još ne možemo zamisliti) ponovo pojaviti iz ovog potresnog preokreta”¹⁰⁴, uz uvažavanje novih uvjeta specijalizacije (prostornosti), koja je postala određujućom u postmoderni. Nema razloga, zaključuje Jameson, da jedna vrlo karakteristična postmoderna kulturna proizvodnja ne bude u stanju “ljudima pokazati nove vrste realnosti, poučiti ih o novim realnostima, osvijestiti ih na nove načine o ovoj globalnoj situaciji u kojoj se nalazimo”¹⁰⁵. Bio bi to ne samo pedagoški nego i politički zadatak suvremene kulture.

¹⁰⁴ Jameson, F., *Marxism and Postmodernism*, str. 49.

¹⁰⁵ Jameson, F., „Smatram se ortodoksnim marksistom“, razgovor.

Kultura

Življenje u dubinu

Kultura – pogled unatrag

Riječ kultura sadrži korijene riječi *colere, cultus, cultor, cultura, colonia*. Pri tome, misli se na uređenja (agrikulturalna), djelovanja, procese i simboličke forme koje pomoću planskih tehnika “zatečenu prirodu” pretvaraju u društveni životni prostor, koji održavaju i melioriraju, visoko cijene pristupačne vještine (kulturne tehnike, znanje), njeguju i razvijaju, i to visoko cijenjeno (vrijednosna razina) u vlastitim ritualima ostvaruju i utvrđuju (religija, svečanosti, pedagogija) te stvaraju društveni poredak i komunikativne simboličke svjetove, koji društvenim tvorevinama u cjelini i pojedincima daju trajnu stabilnost¹⁰⁶.

U semantičkoj osnovi riječi *cultura* sadržana je grčka diferencijacija onoga što je samo po sebi stvoreno i održava se (*physis*) i onoga što zahvaljuje svoje postojanje nekoj “tehničkoj” investiciji (*techne*) ljudskoga djelovanja. Dihotomija kulture – kao sadržaja ljudskoga svijeta i života što ga je proizveo i reproducirao čovjek, i prirode kao sadržaja onoga što nije stvoreno ljudskim radom, odnosa *physei-thesei*, samonastaloga podrijetla s jedne i ljudskoga podrijetla svih kulturnih stvari s druge strane – zadržala se sve do danas. Osim ove dihotomije, zadržala se i dilema po kojoj je

¹⁰⁶ Böhme, H., Matussek, P., Muller, L., *Orientierung Kulturwissenschaft*, prema Böhme, Hartmut, *Što je kulturalna znanost*, Tvrđa, 1/2, 2006.

još u antici bilo nejasno je li priroda ono što pokazuje red i stoga je uzor kulturnih, prema kozmičkoj prirodi uređenih stremljenja, ili priroda po sebi predstavlja promjenjivo, kaotično i samim time ono što može samo slučajno oformiti red i uspostaviti uzor stvaranju izvjesnoga sklada.

Na negativu prirode kao nestalnoga, efemernog, promjenjivog, onog što je bez podrijetla i sjećanja, oformljivao se pozitiv kulture kao akta samoga kultiviranja. Vrijednosna kritika kulture, pri tome, kretala se kroz povijest u oba smjera, jednom kao kritika prirode i prijetećeg kaosa sa stajališta vrijednosne i uređivačke kulture, a drugi put kao kritika kulture, dekadentne, nepravedne, represivne kulture, a u ime suprotstavljene joj harmonične i uređene prirode. U jednom slučaju radilo se o kulturološkoj, u drugom slučaju o naturalističkoj kritici kulture, pri čemu se izrečeno zalaganje za “prirodne” forme života nikada nije trebalo razumjeti kao zahtjev za potpunim odbacivanjem kulture i “povratkom” prirodi (poput onih Jean-Jacquesa Rousseaua, na primjer), povratkom nekoj netaknutoj, neokaljanjoj prirodi, nekim pretkulturnim ili rudimentarnim oblicima života, već samo kao zahtjev za stvaranjem jedne drugačije, uglavnom “bolje” kulture od one koja je već postojala.

Kultura je istodobno odbacivanje i naturalizma i idealizma, nasuprot prvomu ona ističe kako unutar prirode postoji nešto što ju nadilazi, a nasuprot drugomu kako i najuzvišenija ljudska djela vuku svoje podrijetlo iz prirodnoga okruženja, iz čovjekove biologije. Ukoliko kultura i preobražava prirodu, u svakom njezinom nastojanju sama priroda je ta koja joj nameće svoje granice. “I sama riječ ‘kultura’ sadrži napetost između stvaranja i stvorenosti, racionalnosti i spontanosti,..., poput milosti, kultura mora već biti potencijalno prisutna u ljudskoj prirodi da bi se

uspostavila”¹⁰⁷. Tvrđiti da smo u cijelosti kulturalna bića značilo bi apsolutizirati kulturu na jednoj i relativizirati svijet na drugoj strani.

U latinskom se jeziku riječi *cultura* suprotstavljala riječ *barbaria*; ljudi su se razlikovali od životinja i barbara temeljem svoje sposobnosti za izgradnju *societasa* (društva). Pojam *culture*, koji se u početku koristio isključivo kao izraz za obradu “vanjske kulture”, proširio se sadržajno s uvođenjem ove suprotstavljenosti i na izgradnju tzv. “unutarnje kulture”. Unutarnja kultura podrazumijevala je gradnju kulturne posebnosti jednoga određenog društva, pri čemu su se te posebnosti izražavale u moralu, običajima, načinu života ili sustavu obrazovanja tog društva. Sama riječ kultura, zapaža Terry Eagleton, svojim je semantičkim razvojem na taj način pratila povijesni razvoj čovječanstva od ruralne prema urbanoj opstojnosti, od poljodjelstva do stvaranja remek-djela umjetnosti ili do znanstvenoga postignuća cijepanja atoma. “Ali semantički je pomak istodobno i paradoksalan: naime, gradski stanovnici su ‘kultivirani’, dok oni koji i danas žive od obrade zemlje to nisu. Oni koji kultiviraju zemlju, manje su sposobni kultivirati sebe. Poljodjelstvo ne ostavlja slobodno vrijeme za kulturu”¹⁰⁸, zaključuje u svome prepoznatljivom ironičnom stilu Terry Eagleton.

Teologijski okvir kršćanstva i pojava rukopisne kulture koja je omogućila pohranjivanje i dokumentiranje određenoga tekstualnog sadržaja, a potom i njegovu kanonizaciju, po prvi put u povijesti izvršili su veoma oštru podjelu između stručne, obrazovane kulture i laičke, narodne kulture, istodobno omogućujući

¹⁰⁷ Eagleton, Terry, *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002., str. 13.

¹⁰⁸ *Isto*, str. 8.

i podjelu između onih kojima su ti sadržaji bili dostupni i razumljivi i onih kojima su isti na svaki način bili uskraćeni. “Stariji, prekapitalistički žanrovi označavali su svojevrsan estetski ‘ugovor’ između proizvođača kulture i određene homogene klase ili publike; oni su crpli svoju životnost iz društvenog ili kolektivnog statusa (koji se dakako znatno razlikovao prema načinu proizvodnje o kojem se radilo) situacije estetske proizvodnje i potrošnje, a to znači iz činjenice da je odnos između umjetnika i publike društvena institucija i konkretan društveni i međusobni odnos sa svojim vlastitim vrednovanjem i posebnošću”¹⁰⁹. Prodorom industrijalizacije i širenjem tržišta, ovaj institucionalni odnos između umjetnika i publike nestaje. Sam umjetnik počinje da gubi svoj prijašnji društveni status i suočava se s izborom da postane “*poète maudit* ili novinar; odnos prema publici je problematiziran i ona postaje virtualna ‘*public introuvable*’, nenalaziva publika (obraćanje potomstvu, Stendhalova posveta “nekolicini sretnih”, ili posveta Gertrude Stein “pišem za sebe i za strance”, svjedočanstva su tog nepodnošljivog stanja stvari)”¹¹⁰.

Pored navedene podjele na obrazovanu i laičku kulturu, okruženje kršćanskoga učenja o svecima i staroizraelska predaja o kritici spram kulta slike, postavili su u isto vrijeme i osnove kulturnoga modela na kojemu će se temeljiti svaka buduća kritika ideologije, ljudskih predrasuda, čovjekovih idola ili samih slika. Doprijevši sve do današnjice, isti oni elementi kojih se koristilo u vrijeme borbe protiv idolatrije prisutni su i koristi ih se još uvijek u argumentaciji unutar suvremene kritike ideologije i

¹⁰⁹ Jameson, F., *Reification and Utopia in Mass Culture*, u *Signatures of the Visible*, Routledge, London/New York, 1992., str. 18.

¹¹⁰ Jameson, F., *Reification*, str. 19.

medija. Na istovjetan je način i u to vrijeme uspostavljeni model primata pisma nad slikom nadživio povijesne promjene i osigurao svoje povijesno trajanje u kojemu je predstavljao neizostavni okvir za svako hegemonijsko poimanje kulture, odnosno za svako uspostavljanje dominantnoga odnosa između “pismene” kulture jednih spram, uobičajeno, koloniziranih, “neciviliziranih”, “primitivnih” i “nepismenih” kultura drugih.

Već u Srednjem vijeku, a posebno u vrijeme Renesanse, etabliranje prirodnih znanosti i proces njihove diferencijacije, te razvoj tehnologije, pojavljuju se kao novi čimbenici kulturnoga razvitka društva, dovodeći do specijalizacije kulture znanja i nastajanja tzv. obrazovanog građanstva, koje kulturu počinje koristiti kao razlikovnu karakteristiku samo jednoga, vlastitog društvenog sloja i položaja, ali istodobno i kao univerzalni pojam.

Prodor prirodnih znanosti i tehnologije u polje kulture otvorio je prostor za neka nova i drugačija poimanja kulture, koja su u konačnici rezultirala spoznajom o tomu da su “prirodne znanosti i estetika prirode koje nam predstavljaju prirodu same po sebi povijesna gledišta kulture. One su ‘kulturalne tehnike’ kao i njegovanje običaja ili prava ili tijela”¹¹¹. Svaki koncept prirode predstavlja samo refleks povijesne kulture, ili, formulirano drugačije, “kultura je naša prva a ne druga priroda ili ako je sve ljudsko zapleteno u ‘priče’, onda je već zapleteno i u kulturu” (Perpeet). Dok je prirodna znanost novoga doba započinjala svoju misiju s pretpostavkom da je iznašla metodologiju i otkrila način da dopre do “prirode po sebi”, razvoj znanosti i fizike kroz 19. i 20. stoljeće promijenio je paradigmu i omogućio da se i prirodne znanosti počnu poimati kao “simboličke forme” (Ernst

¹¹¹ Böhme, H., *Što je kulturalna znanost*, str. 14.

Cassirer)¹¹², odnosno da se pitanje prirode počne shvaćati kao dio kulturalnoga problema.

Za Terryja Eagletona osobitost je onoga tko stvara simbole, odnosno čovjeka, to da je u njegovoj prirodi da sebe nadilazi, jer s pomoću znaka on ostvaruje potrebnu razdaljinu između sebe i svoga materijalnog okruženja koje preobražava u povijest. Pomak iz osjetilne opstojnosti prema nestalnome polju semiotičko-ga života bio je za čovjeka *felix culpa*, jer smo “u isti mah simboličke i somatičke životinje, potencijalno univerzalne ali bijedno ograničene, ugrađena nam je sposobnost za drskost... Jedino jezična životinja kadra je stvoriti nuklearno oružje, i jedino materijalna životinja može na nj biti ranjiva. Mi nismo toliko izvanredan spoj prirode i kulture, materijalnosti i značenja, koliko amfibijske životinje uhvaćene u skoku između anđela i zvijeri”¹¹³.

Proces diferencijacije i specijalizacije znanja, karakterističan za period moderne, učinio je i pojam kulture apstraktnijim, uopćenijim i univerzalnijim, dok se istodobno sam pojam, umjesto da ga se vezuje za neku određenu kulturu, sve češće koristio kako

¹¹² Oko 1925. godine pojam simbola postaje središnjim pojmom teorije umjetnosti i kulture. Prijašnje dominantno definiranje umjetnosti kao intuicije-izraza, kao mašte, ili putem ljepote kao opredmećenog zadovoljstva, zamijenilo je novo poimanje umjetnosti kao čovjekove osobene i čudesne moći stvaranja simbola i znakova. Začetnikom simbolizma smatra se Ernst Cassirer, koji u svojem djelu *Philosophie der symbolischen Formen* djelatnosti stvaranja simbola dodjeljuje primarno mjesto u ljudskom životu. Simboli, prema Cassireru, pripadaju “istrajnoj, stalno proširivanoj i istančavanoj umjetnosti skretanja s puta”, koja čovjeku omogućuje prekinuti svoj organski saobraćaj sa svojom okolinom i ustaliti svoje iskustvo u jedinstvenim nositeljima srednje vrste. Ono što čini čovjeka jeste sposobnost stvaranja simbola, a kako je umjetnost vrhunac simbolizacije, ona je ono što čovjeka najviše čini čovjekom. Ernst Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms* (1923-29), Yale University Press, 1965.

¹¹³ Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 119.

bi označio postupak kroz koji se kulturalne radnje uspoređuju, relativiziraju i reflektiraju, odnosno za razvijanje jedne perspektive iz koje bi se “kulture” mogle promatrati u množini.

Danas, u okvirima suvremenoga društva, sve je postalo kultura¹¹⁴. Prema riječima Jamesona, na djelu je “nevjerojatno širenje kulture diljem društvenog carstva, do stupnja na kojemu se za sve u našem društvenom životu – od ekonomske vrijednosti i državne moći do praksi i same strukture psihe – može reći da je postalo ‘kulturalno’ na neki originalan ali teorijski još neobrađen način”¹¹⁵. Slijedimo li Debordov argument o sveprisutnosti i svemoći slika u potrošačkom kapitalizmu današnjice, prioritet stvarnoga se obrće i sve postaje kultura, “Howard Jarvis, Jimmy Carter, čak i Castro, Crvene brigade, B.J. Vorster, komunistički ‘prodor’ u Afriku, rat u Vijetnamu, štrajkovi, inflacija – sve su to slike, sve nam dolaze s neposrednošću kulturalnih reprezentacija o kojima možemo biti prilično sigurni da ni izdaleka nisu sama povijesna stvarnost”¹¹⁶. U situaciji u kojoj je kultura nezadrživo dokinula sve povijesno nametnute joj granice, kao jedini mogući pristup kulturi pokazuje se onaj interdisciplinarni.

Proširivanje samih granica kulture obilježeno je onim trenutkom u kojemu je tzv. visoka kultura počela gubiti svoje do tada privilegirano mjesto, vrijeme u kojemu se pojavljuje široko rasprostranjeni interes za istraživanje kulture slike, pri čemu sli-

¹¹⁴ Postoji razlika između “sve je kulturalno” u smislu da su sve aktivnosti diskurzivno posredovane ili da je sve simbolička praksa, upozorava Eagleton. U određenom je smislu i smrt kulturalna, što ne znači da ona nije biološka ili prirodna. “Smrt je granica diskurza, a ne njegov proizvod”, zaključuje Eagleton. Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 108.

¹¹⁵ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 48.

¹¹⁶ Jameson, F., *Reification and Utopia in Mass Culture*, str. 22.

ke više ne predstavljaju dokument likovnih umjetnosti, već sačinjavaju arhivu “povijesne psihologije ljudskog izražaja” (Aby Warburg)¹¹⁷. Širenje granica kulture bilo je potaknuto i potrebom za intenzivnim istraživanjem medija, koji postaju odlučujući u stvaranju i distribuiranju kulturne semantike suvremenoga društva, iskazivanjem sve većeg zanimanja prema povijesti tijela, prema istraživanju “kulturnog sjećanja”, ali ne više onog muzealiziranog i arhiviranog u spremnicima kulture i depoima kulturnih umjetnina, koje se prema potrebi može posjećivati i poželji napuštati, već kao “neprekidno gašenje i obnavljanje važnih simbola, kroz koje kontingencija trenutka postaje reflektivna”¹¹⁸.

Proširivanje granica kulture odnosi se podjednako i na sadržajno i na prostorno proširenje. Potonje, prostorno proširenje, predstavlja jedno geografsko širenje kulture na svako mjesto na kojemu se dogodila realizacija kulture, ili na kojem je započe-

¹¹⁷ Warburg Institut otpočeo je s radom u Hamburgu, da bi 1934. godine, pod prijetecom sjenkom nacizma, preselio u London, gdje i danas djeluje. Osnivač Instituta Aby Warburg svojim je studijama renesansne umjetnosti i kulture postavio temelje trajnom i neprocjenjivom doprinosu promatranja umjetničkih predmeta kao dokumenata kulture. Cassirerova teorija “simboličkih formi”, njegovo poimanje pikturalnog (likovnog) prostora kao mogućeg prostora, kao i inzistiranje na simboličkoj dimenziji umjetnosti, posebno će se odraziti na Erwina Panofskog, jednog od najpoznatijih članova Instituta. Izravni je utjecaj Cassirera vidljiv u njegovoj čuvenoj studiji koja istražuje razvitak likovne perspektive u rasponu od antike do suvremene umjetnosti, u kojoj tretiranje likovnog prostora povezuje s karakterističnim pogledom na svijet pojedinog historijskog perioda (*Perspective as Symbolic Form*, 1927.), te, posebno u primjeni ikonološke analize (*Studies in Iconology*, 1939.) u kojoj Panofsky poistovjećuje simboličku funkciju slike s njezinim četvrtim, najdubljim slojem značenja, filozofskim značenjem, u kojemu “sveukupna narav vremena tanano svjedoči o sebi”. Panofsky, Erwin, *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umjetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.

¹¹⁸ Böhme, H., *Što je kulturalna znanost*, str. 14.

lo stvaranje kulturnoga prostora. Širenje se istodobno odnosi i na pojavu nekih novih, još neistraženih, nepoznatih područja, ali i na obuhvaćanje onih koji su još decenij ranije tretirani kao izvankulturni tereni. Širenje kulturnoga polja uvjetovalo je i nestajanje eurocentrizma, ili bilo kojega drugog kulturalnog fundamentalizma, koje je istodobno slijedila pojava sinkretizma kao forme koja najbolje odgovara ovom novom i umnoženom kulturalnom procesu razmjene, kretanja i interferencije. Jedan od važnijih pravaca koji kulturi pristupa s pozicije sinkretizma kultura predstavlja onaj “*cultural mappinga*” (kulturalnog mapiranja, kulturne kartografije) suvremene postkolonijalne teorije¹¹⁹, u čijem se fokusu interesa nalaze pitanja vezana za fenomene postkolonijalnih “miješanih” kultura. Među njima je i mišljenje Homija Bhabhe, koji, uvažavajući utjecaje Edwarda Saída što ih kod njega prepoznajemo, nastoji ponuditi osnovu za manje nasilan odnos Zapada prema drugim kulturama, nastao na tradicionalnim zapadnim reprezentacijama stranih kultura. Meta njegovih napada postaje zapadnjačka produkcija i uporaba određenih binarnih opozicija poput centar/margina, civilizirano/divlje, prosvijećeno/nepismeno. Jednom kada se stabilnosti destabiliziraju, smatra Bhabha, bit će moguće razumjeti kako različite kulture djeluju, transgresiraju i transformiraju jedna drugu na daleko kompleksniji način negoli je to binaristički pristup do sada omogućivao. U tome kontekstu postaje izuzetno važno ispitivati koncepte poput hibridnih identiteta ili jezičnih multivokaliteta.

¹¹⁹ Riječ je prvenstveno o idejama izloženim u djelu Homi K. Bhabha, “*Location of Culture*”, Routledge, London/New York, 1994.

Studiji kulture

Jedan od nesumnjivo najznačajnijih doprinosa pri definiranju novijega sadržaja i tumačenju same kulture ponudilo je mišljenje okupljeno oko naziva *kulturalni studiji* koje se od 1960-ih godina naovamo počelo razvijati unutar britanskoga Centra za suvremene kulturalne studije¹²⁰, a tijekom 1990-ih, u jeku svoje istraživačke i teorijske ekspanzije, prešlo i na američki kontinent¹²¹. Formiranje kulturalnih studija inicirale su radikalne promjene, koje se u tom vremenu odvijaju unutar kulture, a od kojih je najznačajnija pojava fenomena popularne kulture. Sami

¹²⁰ Začetnikom kulturalnih studija smatra se Centar za suvremene kulturalne studije (*The Centre for Contemporary Cultural Studies*, CCCS) Sveučilišta u Birminghamu. Centar je započeo s radom 1964. godine, uz novčanu potporu urednika izdavačke kuće Penguin. Osnovan je u sklopu studija engleskoga jezika i književnosti, na opće zgražanje sveučilišnih odsjeka, da bi kroz naredna četiri desetljeća svoga djelovanja postao središnjom institucijom istraživanja fenomena kulture. Osim osnivača i prvog ravnatelja Richarda Hoggarta, zatim Raymonda Williamsa, najvažnije osobe unutar britanske ljevice u drugoj polovini 20.st., potom Stuarta Halla koji Centar vodi 1970-ih, vrijeme za koje se općenito smatra najuspješnijim periodom u radu Centra, kroz njega su prošli i u njegovom radu sudjelovali i Richard Johnson, Paul Willis, Dick Hebdige, Angela McRobbie, David Morley, Paul Gilroy i mnogi drugi. Birminghamski je Centar zvanično zatvoren 2002. godine. Jedan od najboljih i najkonciznijih pregleda historije, teorije i prakse britanskih kulturalnih studija nalazi se u Turner, Graeme, *British Cultural Studies: An Introduction*, Unwin-Hyman, London, 1990.

¹²¹ Zanimljivo je da se utjecaj kulturalnih studija CCCS-ja manje širio u kontinentalnoj Europi nego u SAD, Kanadi i Australiji. Za informaciju o razvitku, osobenostima i glavnim autorima kulturalnih studija u ovim zemljama mogu poslužiti: *Australian Cultural Studies: A Reader*, John Frow and Meaghan Morris, (eds), St. Leonards: Allen&Unwin, 1993. i *American Cultural Studies: A Reader* (paperbeck), Eva Vieth, John Hartley, Roberta E. Pearson (eds), Oxford University Press, USA, 2000.

kulturalni studiji u svojem su radu ponajviše bili zaokupljeni istraživanjem odnosa između kulturalnih formi i oblika moći. Svoje podrijetlo kulturalne studije ne crpe iz nekoga jednoznačnog temelja, a mnoge od tema koje su se obrađivale mogu se istodobno naći i u djelima drugih humanističkih diskurza.

Polazište kulturalnih studija nalazi se unutar dviju teorijskih paradigmi. Jedna je u francuskom strukturalizmu, koji uočava značaj jezika u konstituciji subjekta i naglašava neophodnost i potrebu za tretiranjem kulture kao značenjske prakse. Strukturalizam je, istodobno, odbacio i svaki vrijednosni diskurz, čime je omogućio da raznovrsni, kulturnom ekspanzijom u broju i sadržaju uvećani kulturalni proizvodi postanu vrijednosno jednakim. Druga paradigma iz koje kulturalni studiji crpe svoj izvor nalazi se u marksističkoj teorijskoj tradiciji, a za kulturalne studije posebno inspirativna su mišljenja i nalazi izvedeni u filozofijama Louisa Althussera i Antonia Gramscija. Althusserova najveća zasluga leži u kritici marksističkoga ekonomskog determinizma, koji se iskazivao u uspostavljanju reduktivnog, uzročno-posljedičnog odnosa između ekonomske i ostalih sfera društvenog života, a koji će Althusser unaprijediti konstatacijom da je ekonomska praksa samo nadodređena (naddeterminirana) drugim praksama i da, prema tome, ideologija ne predstavlja samo lažnu svijest, već da ima i određenu semiotičku vrijednost. Iz filozofije A. Gramscija kulturalni studiji preuzimaju teoriju hegemonije, po kojoj se dominacija kulture ili kulturno vodstvo ne postižu isključivo silom ili prinudom onih koji vladaju, već i svojevrsnim pristankom onih nad kojima se vlada. Određene društvene grupe pristaju biti podčinjenim jer smatraju da je pristajanje na tuđu dominaciju ili vodstvo u njihovu vlastitom interesu. Uvidima Gramscija

postalo je očitim da se polje kulture tvori u daleko dinamičnijem i izraženijem konfliktu negoli je to predvidio Althusser.

Za kulturalne studije “kultura” se ne definira kao manje-više statični i opredmećeni skup ideja, vjerovanja i ponašanja. Kulturalni studiji zanimaju se za “kontradiktorni, kontinuirani i otvoreni *društveni proces* proizvodnje, cirkulacije i potrošnje značajnija”; više ih zanimaju sami procesi negoli postignuti rezultati. Kao intelektualna praksa, kulturalni su studiji eklektični, kritični i dekonstruktivni, “magloviti žanr” (Clifford Geertz) intelektualnoga rada, istodobno i kulturalno istraživanje i kulturalna kritika. Kulturalni studiji ne teže uspostavljanju neke nove paradigme, oni ne predstavljaju diskurzivnu formaciju, posjeduju niz različitih povijesti, oni su “nedisciplinirana disciplina” (Angela McRobbie).

“Kulturalni su studiji oduvijek predstavljali niz iznimno nestabilnih formacija. Oni imaju ‘središte’ samo pod navodnicima (...) Stvoreni su od niza različitih i međusobno suprotstavljenih metodologija i teorijskih pozicija. Stoga je teorijski rad u Centru za suvremene kulturalne studije prikladnije opisati kao teorijsku buku ili višeglasje...”¹²².

Diskurz kulturalnih studija bio je usmjeren protiv “usamljeničkoga, izdvojenoga i kompetitivno-posesivnog” (Hall) modela istraživanja u humanističkim i društvenim znanostima. Pluralnost i otvorenost dvije su njegove najvažnije karakteristike, jer sami kulturalni studiji odbijaju postati nekim novim oblikom dominantnoga diskurza ili metadiskurzom bilo koje vrste. Takvim nastojanjem iskazuju otpor prema tradicionalnim episte-

¹²² Hall, Stuart, *Kulturalni studiji i njihovo teorijsko naslijeđe*, iz *Politika teorije*, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija, Disput, Zagreb, 2006., str.109-123.

mološkim elementima (poput disciplinarnosti, metoda, predmeta istraživanja) i pojavljuju se kao nedisciplinarno, postdisciplinarno ili multidisciplinarno područje, postajući tako i sami, na najbolji način, istodobno i svjedocima i pokretačima nastale promjene u odnosu spram tradicionalnih disciplina i nekadašnjih disciplinarnih granica.

“Štoga to bilo, došlo je na svijet iz nezadovoljstva drugim disciplinama, ne samo njihovim sadržajima, nego i njihovim ograničenjima – kao takvim”¹²³, reći će o nastanku kulturalnih studija Fredric Jameson.

No, mada otvorene, kulturalne studije nisu na neki simplificiran način pluralne. Kulturalne studije ne predstavljaju tek kakavgod skup sadržaja okupljenih pod zajedničkim imenom; naprotiv, kulturalne studije pokazuju izvjesnu volju za povezivanjem i ujedinjenu želju za sudjelovanjem u diskurzu političke kritike. Nakon što su još u tijeku svoje inauguracije dovele u pitanje dva od tri neophodna elementa potrebna za uspostavu jednog sustavnog mišljenja, samu disciplinu i metodu, preostao im je još posljednji, treći povezujući element sadržan u predmetu, odnosno samom pojmu kulture.

Međutim, “kultura je jedna od dvije ili tri najsloženije riječi u engleskom jeziku”, ustvrdit će Williams, dovodeći time u pitanje i predmet kao posljednji preostali, ujedno mogući povezujući element kulturalnih studija. “Složenost značenja (u opsegu pojma) ukazuje na složenost predočavanja odnosa između općeg ljudskog razvoja i pojedinačnog načina života, a i na odnos izme-

¹²³ Jameson, F., *On Cultural Studies*, Social Text 34, Duke University Press, 1993., str. 17-52.

đu toga dvoga i djelovanja i praksi umjetnosti i inteligencije”¹²⁴. Svoje značenje, nalazi Williams, kultura proizvodi u odnosu s drugim elementima diskurza; kultura je diskurzivna tvorba ovisna o konkretnim uporabama, a njezina je povijest – povijest diskurzivne proizvodnje i njezinih uporaba. Williams u svojoj analizi navodi tri dominantna određenja kulture¹²⁵. Prvo, “idealno” određenje, kulturu definira kao stanje ili proces čovjekova usavršavanja u odnosu na određene apsolutne ili univerzalne vrijednosti. Analiza kulture po ovoj definiciji, najkraće, predstavljala bi otkrivanje i opis onih vrijednosti koje, čini se, sudjeluju u gradnji jednoga bezvremenog poretka ili su vezane uz neko univerzalno ljudsko stanje.

Druga definicija je “dokumentarna” definicija kulture. Prema ovoj definiciji, kultura predstavlja skup raznovrsnih djela uma ili mašte koji bilježe misli i iskustvo ljudi, a koje sačinjavaju djela umjetnosti ili djela poput književne ili likovne kritike, na primjer. Ova definicija postaje veoma bliska idealnoj analizi kulture ukoliko se ova protumači kao postupak otkrivanja “onoga najboljeg što je ikada mišljeno i napisano u svijetu” (Williams). Karakterizira ju stanovita reduktivnost zbog iskazanoga interesa samo prema napisanim ili naslikanim djelima, te izvjesna izdvojenost i autonomnost u odnosu na ostale aspekte života.

Treća je definicija “socijalna”, ona koju se može razumjeti kao “opis posebnog načina života u kojem se određena značenja i vrijednosti ne izražavaju samo u umjetnosti i mišljenju, nego

¹²⁴ Williams, R., *Keywords*, London, 1976., navod iz Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 28.

¹²⁵ Williams, R., *The Long Revolution*, Penguin, Harmondsworth, 1965. Korišteno poglavlje “Analysis of Culture” objavljeno je u hrvatskom prijevodu u zborniku *Politika teorije*, str. 35-59.

i u institucijama i u svakodnevnom ponašanju”¹²⁶. Prema ovoj definiciji, analiza kulture predstavlja proučavanje sveobuhvatnog načina života u jednoj posebnoj kulturi, čak i onih sastavnica i elemenata života koji, po mišljenju mnogih, ne čine dijelove kulture, ili joj barem u ranijim periodima nisu pripadali. Među ovim se elementima mogu naći, primjerice, organizacija proizvodnje, struktura obitelji, struktura institucija koje izražavaju ili upravljaju društvenim odnosima, kao i karakteristični oblici s pomoću kojih komuniciraju članovi nekog društva. U svojoj trećoj definiciji, socijalnoj, analiza kulture ističe “idealno”, uvažava “dokumentarno”, dakle uključuje svoja prethodna dva određenja, ali istodobno nastoji otkriti i određene opće zakonitosti ili trendove putem kojih bi se bolje razumjeli fenomeni društvenog i kulturnog razvitka.

Suštinsko je poznavanje ovoga općeg ustroja jedne posebne kulture, primijetiti će Williams, moguće samo u vlastitome prostoru i vremenu, odnosno unutar jednoga osobitog osjećaja života, u zajedništvu iskustava kroz koja na osobit način prolaze sva obilježja posebnog načina života. Taj posebni osjećaj Williams naziva *strukturuom osjećaja*, življenim iskustvom oblikovanim u posebnome vremenu i prostoru. Kultura se pojavljuje kao razdoblje, kao skup zajedničkih vrijednosti koje su aktivne u životu neke skupine, klase ili društva. *Strukturuom osjećaja* Williams izbjegava idealistički koncept “duha vremena”, jer kultura nije neki apstraktni mehanizam, već se povijesno i generacijski mijenja. Sama struktura u formalnom smislu ne može biti naučena, ne predstavlja pitanje obrazovanja ili jednostavnog preuzimanja, jer svaka “nova generacija na vlastite načine reagira na jedinstve-

¹²⁶ Isto, str. 36.

ni svijet koji nasljeđuje; ona nastavlja brojne tekovine čije porijeklo nije teško otkriti, te reproducira mnoge vidove ustroja koje je moguće zasebno opisati, ali pritom čitav svoj život osjeća ipak nekako drugačije, pa svoj stvaralački odgovor oblikuje u novu strukturu osjećaja”¹²⁷.

Tri su, prema Williamsu, razine kulture. Življena kultura, koja je zajednička i dostupna onima što su živjeli u istom vremenu i prostoru; druga, zabilježena kultura, u kojoj se nalaze elementi u rasponu od umjetnosti do svakodnevnih činjenica, a koja predstavlja kulturu određenog razdoblja; i treća, kultura selektivne ili izabrane tradicije, koja vrši kontinuirani izbor i re-izbor vlastitih prethodnika¹²⁸.

Iz ovakvoga poimanja kulture proizlazi i njezina narav. Ona je, uvijek i istodobno, i tradicionalna i suvremena, jer uključuje kako najobičnija zajednička tako i najkreativnija individualna značenja. Ona je, uvijek i istodobno, i sveukupni način života i umjetnost i učenost. Uz stečene i poznate vrijednosti svako društvo kroz nova iskustva, nova otkrića i usporedbe s onim prethodnim stvara nove i specifične vrijednosti. Prema Williamsu,

¹²⁷ *Isto*, str. 41.

¹²⁸ Za ilustraciju selektivne tradicije Williamsu je poslužio primjer romana 20. stoljeća. Nitko nije uspio pročitati sve romane napisane na engleskom jeziku tijekom 1950-ih godina, čak ni oni posvećeni, najbrži čitatelji. Ipak, ne samo da su utvrđene neke opće karakteristike romana tog perioda, već postoji i jedan općeprihvaćeni popis najboljih i najrelevantnijih djela. Ukoliko taj popis sadrži recimo 30-ak djela, jedino stručnjaci poznaju sva djela s popisa, a šire čitateljstvo možda tek pet ili šest. Nakon 1950-ih, sa smjenom generacija, započet će novi postupak selekcije, smanjit će se broj odabranih reprezentativnih djela i dogodit će se ponekad drastična izmjena vrednovanja. Tek nakon protoka narednih 50-ak godina, kada živi svjedoci nestanu, može doći do više-manje trajnih vrednovanja.

kultura nikada nije do kraja osvijestena jer nikada nije do kraja ni dosegnuta. Po svome ustroju kultura je otvorena i nikada ju se ne može do kraja obuhvatiti.

“Dok živimo u nekoj kulturi, ona uvijek ostaje dijelom nepoznata, a dijelom neostvorena. Osnivanje zajednice uvijek je istraživanje, jer svijest ne može prethoditi stvaranju, a ne postoji recept za nepoznato iskustvo... Stoga moramo s punom pozornošću uzeti u obzir svaku sklonost, svaku vrijednost, jer ne znamo kakva će biti budućnost, nikad nismo sigurni što je može obogatiti”¹²⁹.

Culture Is Ordinary¹³⁰

Kultura je obična: to je najvažnija činjenica, reći će Williams. Ovakvom je odrednicom Williams premjestio kulturu iz elitističke oaze vječnih, apsolutnih vrijednosti, kolekcije velikih umjetničkih djela i uzvišenosti duha u obično iskustvo svakodnevnog života. Ovakva koncepcija kulture suprotstavila se dotadašnjoj, preovlađujućoj humanističko-liberalnoj koncepciji, po kojoj je kultura samo ono što je najbolje i najljepše, ono što vodi jednom neprestanom usavršavanju čovjeka i duha.

¹²⁹ Williams, Raymond, *Culture and Society 1780-1950*, London, 1958., navod iz Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 142.

¹³⁰ *Culture Is Ordinary* naziv je teksta koji je Williams objavio 1958. godine, a kasnije je uvršten u knjigu *Resources of Hope*, 1979. Veoma informativan i sustavan pregled razvoja, mišljenja i utjecaja britanskih kulturalnih studija može se naći u Duda Dean, *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*, AGM, Zagreb, 2002.

Za kulturalne studije kultura je obična, društveno locirana i oslobođena elitističke isključivosti, vezana je za sveukupni način života, za svakodnevne djelatnosti, koje počivaju na određenim vrijednostima i stvaraju određena značenja. Kultura se ovakvim promišljanjima po prvi put demokratizirala i otvorila za istraživanja proizvoda popularne kulture, poput dnevnih novina, reklame, popularne glazbe, televizije ili radija. “60-ih godina u Britaniji se dogodila eksplozija oblika popularne kulture koji su do tada bili bez presedana: ‘Britanija kojom dominira *swing*’, zvuk Liverpoola u grupama poput The Beatles i drugih, te identifikacija koja se kretala između nacije i popularne modernosti, a koja se ogleda u filmovima Jamesa Bonda i u preuzimanju Union Jack državne zastave kao pop-ikone na torbama, majicama pa čak i na cipelama”¹³¹. U osnovi kulturalnih studija zbog nastalih će se promjena naći kulturalni populizam, odnosno mišljenje da su simbolička iskustva i prakse običnih ljudi od većeg analitičkog i političkog značaja negoli je to bio slučaj sa kulturom s velikim početnim slovom (Kultura).

Sama proizvodnja značenja za kulturalne studije je neodvojiva od društvene strukture, u kojoj su isprepleteni različiti parti-kularni interesi. Industrijska su društva klasno, raso, nacionalno, dobno, obrazovno, religijski, politički, podijeljena društva, pa se unutar kulture sukob oko dominacije ili vladavine pojavljuje kao sukob oko značenja. Dominantni modeli reprezentacije postaju modeli za nadziranje značenja, onaj tko svoj interes nametne kao opći raspolagat će i samim značenjem. Međutim, uvijek se uz dominantne kulturalne prakse pojavljuju i istodobno po-

¹³¹ Turner, Graeme, *Britanska tradicija: kratka historija*, u Kulturalni studiji i drugo, *Razlika* 3-4, Tuzla, 2003., str. 9-53.

stoje i neke druge prakse, od kojih su pojedine preostale iz prošlih vremena, dok se ostale pojavljuju kao nove, alternativne ili opozicijske u suvremenom kontekstu. Zato se i područje kulture pojavljuje kao “bojišnica”, “kako postoje točke otpora, postoje i trenuci smjene – to je dijalektika kulturalne borbe. U našem se vremenu ona neprestano nastavlja u složenim linijama otpora i prihvaćanja, odbijanja i kapitulacije, koji područje kulture čine neprestanim bojnim poljem gdje se ne postižu konačne pobjede, nego uvijek postoje strateške točke koje imaju jednake šanse biti i osvojenima i izgubljenima”¹³².

I samu se praksu kulturalnih studija zato mora stalno redefinirati kako bi odgovorila na promjene geografskih, povijesnih ili političkih okolnosti. Njihov je zadatak, prema Hallu, izazivati stalnu napetost i promjenu, kao prožimanje kulturalne analize i političke kritike, i pokušavati uputiti “središnja, neodgodiva i uznemirujuća pitanja o društvu i kulturi na najstroži intelektualni način kojim raspolažu”¹³³. Kulturalni studiji nikada nisu bili jedan jedinstveni diskurz, ali različiti teorijski diskurzi koji u njima participiraju nisu samo dokazi proklamirane interdisciplinarnosti ili puke eklektičnosti, jer svaka od teorija nosi i određeni politički impuls.

Prigovori logici multidiskurzivnosti i pluralističkom relativizmu uglavnom su upućivani američkim kulturalnim studijima i njihovoj institucionalizaciji s kraja 1990-ih godina. Pitanje logike pluralizma kao procesa stalnog umnažanja postavljalo se dvojako. Kao pitanje posljedica takve logike u smislu relativiziranja koje pluralizam neminovno nosi sa sobom, te kao pitanje

¹³² Hall, S., *Bilješke uz dekonstruiranje “popularnog”*, u *Politika teorije*, str. 297-309.

¹³³ *Isto*.

praktičnog, metodološkog problema što ga postavlja sam redukcionizam u smislu logike množine ili nikada dovoljno pluralnog pluralizma.

Institucionalizacija američkih kulturalnih studija odvijala se na dva načina, kao pribrajanje, odnosno jednostavno dodavanje novih odsjeka (afroameričkih ili feminističkih, na primjer) unutar već postojeće strukture, pri čemu je bilo veoma lako doći do njihove asimilacije, ili pak kao separacija, odvajanje, odnosno stvaranje autonomnih kanona oko kojih su se formirali zasebni studiji (*gender studies*, *gay studies*, *black studies*, na primjer). I u jednom i u drugom slučaju kulturalni studiji potvrdu svojega pripadanja/nepripadanja tražili su od već postojećega (zapadnog) kanona, realizirajući se na taj način unutar jedne paradoksalne situacije, koju John Guillory naziva zahtjevom za “*exclude us in – include us out*” (“isključite nas u – uključite nas iz”). Za razliku od britanskih, američke kulturalne studije daleko manje definira ideja kontrahegemonije, odnosno ideja političkoga pokreta i uviđanja potrebe za intervencijom, koja bi bila nošeno vizijom drugačijega društva. U američkim je kulturalnim studijima, stoga, bilježe njihovi kritičari, lakše primijetiti želju za obnavljanjem obrasca dominacije, odnosno prisutniji je svojevrsni rizik da se savezništvo razlika unaprijedi u svrhu samoga “pokreta”, pri čemu bi multikulturalni kanon, prema ocjeni Jamesona, izgledao poput “karnevala kulturne različitosti”¹³⁴.

Pluralizacija samoga pojma kulture, zapaža i Eagleton, otežava zadržavanje njezina pozitivnog naboja, “oni koji pluralnost doživljavaju kao vrijednost po sebi puki su formalisti i očividno nisu uočili začuđujuće maštovitu raznolikost oblika koje može

¹³⁴ Jameson, E., *On Cultural Studies*, str. 36.

poprimiti, primjerice, rasizam”¹³⁵. Kada se sama ideja kulture, a u cilju slavljenja širine i raznolikosti pluralizma, počne devalvirati formiranjem različitih parcijalnih oblika poput “kulture mafije”, “kulture seksualnih psihopata” ili “kulture policijskih kantina”, ironičan je Eagleton, postaje manje očiglednim da ih treba odobriti samo zato što i sami predstavljaju oblike kulture ili dijelove unutar raznolikosti njezinih pojava.

Popularna kultura

Interes kulturalnih studija, koji se profilirao oko fenomena svakodnevnog, označen je svojevrsnim “*kulturalnim obratom*”, pomjeranjem zanimanja samih kulturalnih studija prema popularnom, prema pitanju suprotstavljenosti i međusobnog odnosa ‘visoke’ i ‘niske’ kulture, te iniciranjem potrebe za razvijanjem kritičke metode kojom bi se i proizvodi popularne kulture mogli vrednovati. Naznačeni se obrat nije pojavio unutar jedne discipline a potom iz nje proširio na ostale oblasti, već se, naprotiv, istodobno pojavljivao unutar različitih disciplinarnih lokacija¹³⁶.

Popularnoj kulturi novija teorija ne pristupa više na način da je tumači kao neuspjeli ili manje vrijedan pokušaj mimetiziranja djela ili proizvoda visoke kulture. Naprotiv, popularnoj se kulturi daje status drugačije i posebne konfiguracije; ona sadrži vlastitu logiku i iziskuje vlastiti kritički diskurz, koji ubuduće

¹³⁵ Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 23.

¹³⁶ Neka vrsta vodiča kroz najznačajnije teorije popularne kulture, od Frankfurtske škole do postmodernizma, s iscrpnom bibliografijom, nalazi se u Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Ovdje je korišteno drugo, prošireno izdanje knjige, Routledge, London/New York, 2004.

neće ovisiti o hijerarhijskoj binarnoj podjeli na visoko (dobro) i popularno (loše) unutar polja kulture. “Velika djela modernističke visoke kulture – bilo da se radi o Shoenbergu, Beckettu ili čak Brechtu – ne mogu služiti kao fiksirana točka ili vječno mjerilo kojim se procjenjuje ‘degradirani’ status masovne kulture”¹³⁷, zapaža Jameson krajem 1970-ih, u vrijeme prvih tendencija novije umjetničke proizvodnje (hiper ili fotorealizma u vizualnoj umjetnosti, ili tekstova poput onih Pynchona u postmodernističkoj književnosti), koje su govorile o sve većem prožimanju visoke i popularne kulture.

Govoreći kroz uporabu jednog već usvojenoga estetičkog rječnika, ukoliko je naglasak visoke kulture bio na formi, naglasak popularne kulture je na funkciji. Ili, koristimo li se zapažanjem Pierra Bourdieua, pogled popularne estetike je “potvrda kontinuiteta između života i umjetnosti, koja podrazumijeva podređenost forme funkciji... odbijanje odbijanja, koje je početna tačka visoke estetike, tj. čisto odvajanje običnih naravi od posebne estetske naravi”¹³⁸. Dok se visoka kultura odnosila na kontemplaciju, popularna bi se kultura uglavnom svodila na performans.

“Službena kultura, očuvana u umjetničkim galerijama, muzejima i sveučilišnim kolegijima iziskuje kultivirani ukus i formalno preneseno znanje. Iziskuje trenutke pozornosti koji su odvojeni od tijeka dnevnoga života. Popularna kultura, međutim, pokreće taktilno, slučajno, prolazno, potrošno, instinktivno. Ona ne uključuje apstraktno estetičko izražavanje privilegiranih

¹³⁷ Jameson, F., *Reification and Utopia in Mass Culture*, str. 14.

¹³⁸ Bourdieu, P., *Distinction: A social critique of the judgement of taste*, 1984, navod prema John Storey, *Politika popularnog*, u *Razlika* 3-4, 1999., str. 53-82.

predmeta, nego uključuje pokretni poredak osjeta, ukusa i žudnji. Popularna se kultura ne prisvaja aparatom za kontemplaciju...”¹³⁹.

Dok se za konzumente visoke kulture općenito može reći da više vjeruju u samo predstavljanje negoli u stvari koje se predstavljaju, uživaoci popularne kulture, s druge strane, “narod, uglavnom, očekuje predstavljanja i konvencije koje upravljaju njima da bi im dozvolile da ‘naivno’ vjeruju u stvari koje su predstavljene”¹⁴⁰. Svojevrsna estetska “razdaljina”, distanca, koja je svojstvena visokoj kulturi, zapravo je predstavljala njezino poricanje same funkcije proizvoda ili djela, dok je popularna kultura označila konačnu pobjedu instrumentalizacije nad “svrhovitosti bez svrhe” (Kant). Dok visoka kultura inzistira na pitanju *kako*, popularna kultura inzistira na pitanju *što*.

Kao jedna od specifičnih karakteristika samoga diskurza popularne kulture mogla bi se u tom smislu izdvojiti i njegova svojevrsna želja za pojačanom ekspresivnošću, za izlaženjem prema van, za odbacivanjem unutarnje homogenosti i kompleksnosti u korist izvanjske dramatičnosti. Ova se želja može označiti i kao želja za “transparentnošću”, koju popularno nastoji ostvariti posezanjem za gestom, fizičkom radnjom i neverbalnim znakovima, koji su se oduvijek doživljavali kao daleko ekspresivniji od samih riječi. Time diskurz popularne kulture, mada su sami jezični znakovi simbolički jer usvajaju Peirceove teoriju znaka i

¹³⁹ Chambers, Iain, *Popular Culture*, navod prema Duda Dean, *Kulturalni studiji*, str. 115.

¹⁴⁰ Bourdieu, P., *Distinction*, Harvard University Press, 2007., str. 5.

njegovu podjelu¹⁴¹, potiče vizualizaciju i ostavlja dojam ikoničkoga znaka.

“Ako, prema Freudovoj semiološkoj distinkciji, svjesno prikazivanje obuhvata prikazivanje stvari i prikazivanje riječi koja joj pripada, a nesvjesno prikazivanje prikazuje samu stvar, pri čemu je predodžba riječi simbolička, a predodžba stvari ikonička”¹⁴², ponovno možemo zaključiti da je popularni diskurz više usmjeren na područje fantazije, na doživljaj ugone i ispunjenje želje, a ne na kontemplaciju i ispunjenje dužnosti, koje ostaju vezane za tradiciju visoke ili elitne kulture.

Težnja popularne kulture ka ikoničkom prikazivanju mogla se u potpunosti ostvariti tek u dvadesetome stoljeću, koje je popularnoj kulturi ponudilo instrumentarij u liku usavršene fotografije, razvoja filma i televizije. “Ne čini se da je posrijedi bio tehnološki determinizam – tehnologija vizualnih medija razvijena je u dvadesetom stoljeću i zavela je mase svojim novitetom – nego su diskurzi popularne kulture već bili ikonički i time predodređeni za vizualno prikazivanje”¹⁴³. Diskurz popularne kulture bio je na izvjestan način predodređen za potrošnju a ne za proizvodnju, za reprodukciju umjesto za produkciju, i pomoću tehnologije se do kraja uspio ostvariti.

¹⁴¹ Prema Charlesu Peirceu, znak je fizički prepoznatljiv oblik, koji upućuje na nešto izvan sebe i koji mora biti prihvaćen. Znakovi su povezani u kodove ili jezike, i predmet su semiotičkih proučavanja. Peirce je znakove podijelio u tri grupe: ikonički znakovi, “slike”, određeni su onim što označavaju; indeksni su znakovi vezani uz označeno time što predstavljaju neki atribut ili dio označenog; dok su simboli dogovorni, konvencijom određeni znakovi. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1931-1958.

¹⁴² Easthope, A., *Visoka kultura/popularna kultura*, u *Politika teorije*, str. 237.

¹⁴³ *Isto*.

U nastojanju da se odredi pojam popularno, čini se, ipak, neophodnim prethodno izvršiti određene terminološke distinkcije i ograničenja kako bi se izbjeglo ponekad zbunjujuće, istodobno korištenje sintagmi narodna, popularna ili masovna kultura. Raymond Williams popularno definira kroz tri značenja: u prvom, popularno je ono što se dopada velikom broju ljudi, u drugom popularno obilježava kulturu koja je oprečna elitnoj kulturi i, kao treće određenje, popularno označava kulturu koju su ljudi proizveli sami za sebe. Treća definicija je ujedno i najproblematičnija, jer može važiti kao određenje i za masovnu i za narodnu kulturu.

Problem popularnoga nastao je iz narodne kulture, koja je bila karakteristika predindustrijskih društava. Kultura se u tome periodu razvoja društva dijelila na većinsku narodnu (uglavnom usmenu) kulturu, koju iznutra nisu obilježavali jedinstvenost i homogenost, i elitnu kulturu manjine koju se, kao jedinstvenu i homogenu, prenosilo kroz institucije i sustav obrazovanja. Ipak, heterogena kultura podređenih klasa nikada nije bila jednostavna zbirka fragmenata ideja i vjerovanja zasebnoga karaktera, već se nalazila i u određenome odnosu spram kulture vladajućih klasa. Upravo je taj međuodnos upućivao na potrebu istraživanja “*sive zone kontakta*” između dva kulturalna polja, te naglašavanja alternativne i subverzivne snage koju je nosila narodna kultura. Pitanje koje se postavljalo je, zapravo, do koje se mjere elementi hegemonijske kulture, a koji se pojavljuju i prepoznaju i unutar narodne kulture, mogu tumačiti kao isključivi učinak kulturalne asimilacije, ili se ipak radi i o spontanome međudjelovanju koje rezultira novim, *kontaminiranim* oblicima kulture. Na sličan način ovome, pitanje je postavila i postkolonijalna teorija. Pojam *transkulturacije*, na primjer, označava unutar ove teorije način

na koji potčinjene, marginalizirane skupine koloniziranih naroda odabiru elemente iz simboličkog materijala što ga o njima proizvodi dominantna kultura kolonizatora¹⁴⁴.

Popularna kultura pripada industrijskom kapitalističkom društvu, koje je narodnu kulturu potisnulo u pozadinu podarivši joj status nekog zastarjela kulturnog dobra. Prema zapažanju Fredrica Jamesona, proizvodnja robe u suvremenoj ili industrijskoj masovnoj kulturi ne zadržava više nikakve veze i nema ništa zajedničkoga sa starijim oblicima narodne umjetnosti ili folklo- ra. Jameson inzistira na podjednakom naglašavanju novonastale estetske i društvene situacije, pri čemu dilema dvostrukih mjerila visoke i masovne kulture (masovna je kultura popularna i stoga autentičnija od visoke kulture, a visoka je kultura autonomna i stoga posve neusporediva s degradiranom masovnom kulturom) i dalje ostaje, “ali postala je – ne subjektivni problem naših mje- rila prosudbe, nego objektivno proturječje koje ima vlastiti društveni temelj”¹⁴⁵. Visoka i masovna kultura tako se pokazuju kao povezane, dijalektički međuovisne pojave, kao neodvojivi oblici cijepanja estetske proizvodnje u kapitalizmu.

Unutar širokoga manifestacijskog polja popularne kulture odvijale su se i oslikavale uzbudljive transformacije kapitalizma na prijelazu 19. u 20. stoljeće. Mjesto događanja popularne kul- ture postao je grad, urbane prakse kino-dvorana i potrošačkih rituala, a vrijeme njezine realizacije ono u kojemu umjetničko djelo gubi svoju *auru* zbog razvoja medija koji će omogućiti nje-

¹⁴⁴ Za razumijevanje načina na koji su potčinjeni primili europski strukturir- ranu sliku vlastita položaja i uključili je u vlastito samorazumijevanje, najbolji je primjer djelo Edwarda W. Saida *Orijentalizam*, Svjetlost, Sarajevo, 1999.

¹⁴⁵ Jameson, F., *Reification*, str. 14.

govu tehničku reprodukciju. “Granice između ‘visoke’ i ‘niske’ kulture ukinuli su žanrovi kakav je, primjerice, film, koji je uspio predstaviti značajan broj remek djela obraćajući se svakome”¹⁴⁶. Novine, film, radio i televizija otjelovljenje su razdvajanja između visoke i popularne kulture.

Mada je popularna kultura oblikovana još u prvim desetljećima 20. stoljeća, elementi kritičke analize unutar kulturalnih studija uglavnom su artikulirani nakon Drugoga svjetskog rata, u jednoj poplavi “*općenito dostupnih artefakata*”¹⁴⁷ i novih potrošačkih tržišta. Novi oblici i načini života pomjerali su interes kulturalnih studija prema fenomenima “amerikanizacije” i “pada ukusa”, objedinjenih u sve prisutnijem ekspanzivnom širenju “masovne kulture”. Masovnu kulturu uglavnom se definira na tragu kulturne industrije kao kulturu odozgo, kulturu isključivo namijenjenu tržištu, dakle, masovnu potrošačku kulturu, za razliku od narodne kulture, koja predstavlja kulturu odozdo, kulturu kao izraz naroda. Publika masovne kulture pri ovakvom se određenju najčešće označava kao pasivno konzumentska, njezin se jedini mogući izbor sastoji u tome hoće li nešto kupiti ili ne¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 68.

¹⁴⁷ *Generally available artifacts* termin je koji uvodi Dick Hebdige kako bi zamijenio Williamsovo prvo određenje popularnog kao onoga što se dopada velikom broju ljudi. Općenito dostupni artefakti su proizvodi poput filmova, gramofonskih ploča, odjeće, televizijskih programa itd.

¹⁴⁸ Američki autor Dwight Macdonald smatra se rodonačelnikom termina “masovna kultura”. Prema Macdonaldu, povijest Zapada poznaje dvije kulture, visoku i masovnu. Prva je izraz individualnog umjetnika, druga je isključivo namijenjena tržištu. Masovna kultura, reći će Macdonald, ruši zid i integrira mase u “srozane” oblike visoke kulture, tako postajući instrumentom političke dominacije. Često se naziva popularnom, ali Macdonald smatra da je termin masovna prikladniji jer više upućuje na robu za masovnu potrošnju.

Ipak, to još ne znači da je visoka kultura nekomercijalna, dok je masovna kultura komercijalna, odnosno da se masovna kultura u potpunosti ostvaruje prema željama proizvođača, da se njezini proizvodi koriste na samo jedan, unaprijed propisani način. Pasivni potrošač i manipulacija kojoj je podvrgnut najčešća su, ali ne i potpuna slika masovne kulture. Ranije navedena problematičnost pojma 'popularno' često može sakriti razliku između kulture koju proizvode ljudi (odozdo) i medijski proizvedene kulture (odozgo), što onda stvara sliku populizma, koji nekritički slavi medijsku i potrošačku kulturu. Za francuskog kulturnoga teoretičara Michela de Certeaua kulturalno je polje poprište neprestanoga konflikta, tihog i gotovo nevidljivoga, između "strategije" kulturalnog nametanja (proizvodnje) i taktika uporabe kulture (konzumacije ili sekundarne proizvodnje). Ovu stalnu premreženost masovne kulture i svakodnevnog života, kako bi se izbjegle jednostranosti u tumačenju masovne kulture, u svojim su radovima istakli i autori poput Rolanda Barthesa, Jeana Baudrillarda i Michela Foucaulta.

I za Fredrica Jamesona poimanje masovne kulture kao čiste manipulacije, "komercijalnog ispiranja mozga multinacionalnih kompanija koje očito upravljaju svim aspektima proizvodnje i masovne kulture danas"¹⁴⁹, mora doživjeti kritiku. Masovnu se kulturu ne treba promatrati kao praznu distrakciju ili lažnu svijest, već kao "transformacijski rad na društvenoj i političkoj tjeskobi i fantaziji, koji tada mora imati neku djelotvornu prisutnost u tekstu masovne kulture kako bi ga se potom potisnulo ili

Za Mcdonaldovo poimanje masovne kulture najreprezentativniji je njegov esej *A Theory of Mass Culture* iz 1953. godine.

¹⁴⁹ Jameson, F., *Reification*, str. 21.

njime upravljalo”¹⁵⁰. I djela modernizma (visoke kulture) i djela masovne kulture podjednako se bave odnosima potiskivanja¹⁵¹, samo što tamo gdje modernizam proizvodi raznolike kompenzacijske strukture, masovna kultura projicira optičke iluzije društvenoga sklada. Implicitno ili eksplicitno, djela masovne kulture su utopijska, ona ne mogu manipulirati ukoliko ne ponude ostatak nekog istinskog sadržaja publici kojom manipuliraju. Čak i kada se ulogu koju djela masovne kulture imaju u društvu svede na legitimiranje postojećeg poretka, kako to primjećuje Jameson, ona još uvijek ne mogu obaviti svoju funkciju a da “ne pribjegnemo najdubljim i najosnovnijim nadama i fantazijama kolektivnosti, koju na kraju izražavaju, bez obzira na to u kojoj je mjeri iskrivljen način kako to čine”¹⁵².

Zato je potrebno razviti metodu kojom bi se istodobno mogle obuhvatiti i ideološka i utopijska funkcija masovne kulture. Starija ideološka analiza, naime, iscrpljuje se u prokazivanju manipulacijske funkcije masovne kulture, dok bi je, s druge strane, analiza koja veliča njezine utopijske impulse mogla lišiti polifonog semantičkog sadržaja apstrahirajući ga iz njegove konkret-

¹⁵⁰ *Isto*, str. 25.

¹⁵¹ Pojam manipulacije Jameson ispituje suprotstavljajući ga Freudovom shvaćanju potiskivanja i umjetničkog djela kao modela simboličkog ispunjenja potisnute želje, složene strukture neusmjerenosti kojom želja može izbjeći represivnom cenzoru i postići neku mjeru čisto simboličkoga zadovoljenja. Jameson usvaja “reviziju” Freuda, čitljivu kod Normana Hollanda, koji nastoji spojiti dva nekonzistentna svojstva estetskoga zadovoljenja – zadovoljenje želje i potrebu da njegova simbolička struktura zaštiti psihi od potencijalno opasne erupcije arhajske žudnje – vokacijom umjetničkog djela prema “upravljanju” i smještanju sadržaja fantazije unutar opreznih simboličkih struktura ograničavanja koje ga čine bezopasnim. Jameson, F., *Reification*, str. 25.

¹⁵² *Isto*, str. 27.

ne društvene i povijesne situacije. “Sva suvremena umjetnička djela – i ona koja pripadaju visokoj kulturi i modernizmu i ona koja spadaju u masovnu i komercijalnu kulturu – imaju kao temeljni impuls, mada često u iskrivljenom i potisnutom nesvjesnom obliku, naše najdublje fantazije o prirodi društvenog života, kako ga danas živimo i kako u kostima osjećamo da bismo ga trebali živjeti”¹⁵³. Pobuditi neki osjećaj i nagon za kolektivnost, čak i u najprezrenijim djelima masovne kulture, predstavlja za Jamesona neophodan preduvjet za bilo kakvu smislenu, marksističku intervenciju unutar suvremene kulture, u kojoj se neke od najutjecajnijih novijih ljevičarskih estetika, poput one Bertholta Brechta, Waltera Benjamina i Tel Quela, pokazuju neadekvatnim za posebnosti našeg vremena.

Atomizirana i raspršena publika masovne kulture zadobila je jedno od središnjih mjesta u zanimanju kulturalnih studija, a analiza same recepcije intenzivirala je teorijski interes za načine na koje ljudi aktivno i kreativno proizvode vlastita značenja i stvaraju vlastitu kulturu, više negoli što samo u ulozi pasivnih promatrača apsorbiraju gotova značenja koja im mediji plasiraju i nude. Za Stuarta Halla, popularna kultura ne iskazuje se ni kao jednoznačna struktura otpora niti kao u potpunosti nametnuta forma. Konzumenti se masovne kulture više ne tretiraju kao “kulturalni papci” (Hall), već kao njezini kritički korisnici. Konzumacija medija promatra se i tumači kao dio “jednog šireg, multidimenzionalnoga konteksta u kojemu se proživljavaju svakodnevne životne prakse”¹⁵⁴, pa je uputnije obratiti pažnju na kon-

¹⁵³ *Isto*, str. 34.

¹⁵⁴ Ang, I., *Kulturalni studiji, recepcija medija i transnacionalni medijski sistem*, u *Razlika* 3-4, str. 208.

tradikcije naizgled jednoznačnih poruka masovnih medija kako bi se unutar njih ustanovila mjesta otpora na kojima se razvijaju subverzivne snage i unutar kojih se suprotstavlja manipulaciji.

U novijoj se teoriji američkih kulturalnih studija sve češće koristi termin “*medijska kultura*” (kultura medija), koja istodobno obuhvata “narav i oblik artefakata kulturne industrije (tj. kulture) i njezin način proizvodnje i distribucije (tj. tehnologiju i industriju medija)”¹⁵⁵. Time se, naime, poništavaju granice između kulturalnih studija, proučavanja medija i komunikacije, a pokazuje međusobna povezanost između kulture i medija u stvaranju medijske kulture. U suvremenom društvu, naime, u kojem su mediji u potpunosti kolonizirali kulturu postavši osnovnim prijenosnicima u njezinu distribuiranju i širenju, i sama kultura postala je medijska.

Nestajanje tradicionalne opreke između visoke i narodne kulture, kao i dominacija masovne (medijske) kulture, doprinijeli su dodatnome usložnjavanju ionako otežanog definiranja područja popularnog. Popularna kultura ne može postojati kao dominantna; ona se definira u svome otporu spram dominacije, kao reakcija, u križanjima između kulturnih resursa koje nam nudi kapitalizam i aktivnosti svakodnevnog života. Politika popularne kulture *jeste* politika svakodnevnog života. “Umjesto da se koncentrira na sveprisutnu, lošu praksu dominantne ideologije, ona pokušava da razumije svakodnevne otpore i izbjegavanja, koji primoravaju tu ideologiju da vrijedno radi i uporno održava samu sebe i svoje vrijednosti. Ovaj pristup popularnu kulturu vidi kao potencijalno progresivnu (mada ne i radikalnu), i ona

¹⁵⁵ Kellner, D., *Media Culture*, 1995., navod prema Dean Duda, *Kulturalni studiji*, str. 113.

je suštinski jako optimistična, zato što pronalazi u energiji i vitalnosti ljudi, dokaze i o mogućnosti društvene promjene, kao i motiv koji je podstiče”¹⁵⁶.

Dok nam kapitalizam nudi proizvode masovne kulture koji su nesavršeni, mi te iste proizvode, u okviru svojih svakodnevnih životnih praksi, pretvaramo u proizvode popularne kulture, čime istodobno legitimiramo i vlastiti otpor spram dominantnoga poretka društvene moći. Popularna kultura nastaje kao reakcija na ponuđeno. I, mada se popularna kultura preklapa s masovnom kulturom, ona istodobno postoji i kao alternativna praksa, kao taktika otpora spram uspostavljenoga poretka. Popularna kultura, reći će Fiske, pruža otpor u polju semiotičkoga, ali ne i isključivo, ona je “semiotičko gerilsko ratovanje u konfliktima između sila inkorporacije i sila otpora, između nametnutog seta značenja, zadovoljstava i društvenih identiteta s jedne strane i značenja, zadovoljstava i društvenih identiteta nastalih u djelima semiotičkog otpora s druge strane”¹⁵⁷. Naravno, pri tome treba voditi brigu o zapadanju u “banalnost”, do kojih bi sasvim sigurno dolazilo ukoliko bi se svaka uobičajena svakodnevna praksa automatski pokušala tumačiti kao pružanje otpora ili suprotstavljanje dominacijskoj strukturi, što je opasnost na koju u svojim analizama suvremene kulture uporno upozorava i Terry Eagleton.

¹⁵⁶ Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, 1989., navod prema John Storey, *Politika popularnog*, Razlika 3-4, str. 53-82.

¹⁵⁷ *Isto*.

Prostiranje u širinu

Dominantna značenja i otpor

Jesu li ljudi samo pasivni recipijenti medijskih, ideoloških i institucionalnih poruka, ili se možda radi i o nešto drugačijem odnosu?

Istraživanja medija poduzeta unutar britanskoga CCCS-ja, a posebno u radovima Stuarta Halla, obilježila su četiri značajna prekida s prijašnjim tumačenjima djelovanja medija. Prvi se prekid može definirati kao prekid s uvriježenim modelom “izravnoga utjecaja”, odnosno proučavanja medija kao glavne kulturalne i ideološke snage, koja zauzima dominantnu poziciju u definiranju društvenih odnosa i političkih problema. Drugi je prekid nastao kao posljedica odustajanja od razumijevanja medijskih tekstova kao “transparentnih” posrednika ili prijenosnika značenja. Treći prekid obilježilo je neslaganje s konceptom pasivne i nediferencirane publike koja “trpi” utjecaj oglašivača i medijskih kuća, a u cilju buđenja svijesti o aktivnoj ulozi publike pri recepciji i tumačenju poruke. Četvrti je prekid obilježilo neslaganje sa – za kulturalne studije uglavnom neplodnom kategorijom masovne kulture i njihovim eksplicitnim preferiranjem popularne kulture.

Na meti Hallove kritike¹⁵⁸ našao se uvriježeni komunikacijski model – pošiljatelj/poruka/primatelj. Po njegovom je mišljenju ovaj model suviše reduktivan, jednostran i usmjeren isključivo na razinu razmjene poruke. Za Halla, korisnija je “marksistička” koncepcija komunikacije kao procesa, i to procesa koji je strukturiran i artikuliran putem međusobno povezanih i istodobno odijeljenih trenutaka proizvodnje, razmjene, distribucije/potrošnje i reprodukcije. Na taj se način sam proces može razumjeti kao “složena dominantna struktura” (Hall), u kojoj svaka od praksi, kao element kružnoga tijeka ili petlje, zadržava i izvjesnu samostalnost, “iako je pri artikulaciji svaki trenutak potreban za cjelinu kruga, ni jedan zasebno ne može u potpunosti zajamčiti sljedeći trenutak u kojem će biti artikuliran”¹⁵⁹.

Predmet svake od navedenih praksi je značenje, a kruženje proizvoda, kao i njegova distribucija za različitu publiku, odvija se u diskurzivnom obliku. Kako bi ciklus bio dovršen, sam diskurz mora biti preveden, transformiran u društvenu praksu, njegovo značenje mora izazvati neku reakciju i djelatnost kako bi cilj cijeloga procesa komunikacije uopće bio ostvaren. Ukoliko bi značenje ostalo nerazumljivo, kako zapaža Hall, ne bi moglo doći ni do kakvog oblika potrošnje. Sam diskurzivni oblik poruke ima povlašteni položaj u odnosu na komunikacijsku razmjenu, pa su trenuci “kodiranja” i “dekodiranja” određujući momenti u cirkulaciji. Prijenos jednog povijesnog događaja u televizijskim vijestima, na primjer, nije prijenos događaja kako se on zbio ili stvar-

¹⁵⁸ U pitanju je Hallova rasprava “Encoding and Decoding in Television Discourse”, in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis (ed.), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, London, 1981., čiji je dio *Kodiranje/dekodiranje*, u hrvatskom prijevodu objavljen u zborniku *Politika teorije*.

¹⁵⁹ Hall, S., *Kodiranje/dekodiranje*, str. 128.

nosti kakva ona jeste¹⁶⁰. Već sam događaj, u trenutku kada ulazi pod znak i u okrilje diskurza, postaje i sam podložan svim formalnim pravilima diskurza. “Paradoksalno, događaj mora postati ‘priča’ prije no što može postati *komunikacijski događaj*”¹⁶¹, a oblik poruke nužni je “pojavni oblik” događaja prilikom njegova prijelaza od izvora do primatelja.

Prije negoli poruka proizvede neki “učinak”, zadovolji neku “potrebu” ili bude stavljena u neku “službu”, ona u određenom trenutku mora biti prevedena u značenjski diskurz kako bi se smisleno dekodirala. “U ‘odredljivu’ trenutku struktura upošljava kod i daje ‘poruku’: u nekom drugom odredljivom trenutku poruka, budući da je dekodirana, dolazi u strukture društvenih praksi”¹⁶². Značenjske strukture koje se formiraju u procesu kodiranja ne moraju, pri tome, biti iste značenjskim strukturama koje se formiraju u procesu dekodiranja. Iskrivljanja ili nesporazumi u tumačenju poruke nastaju upravo zbog manjka istovrijednosti između dviju strana suprotstavljenih unutar ciklusa komunikacijske razmjene. Proizvodnja i recepcija neke televizijske poruke, na primjer, nisu istovjetne, ali jesu povezane. One predstavljaju odvojene, ali ne i potpuno autonomne trenutke

¹⁶⁰ “Film je zbroj događaja snimljenih na filmsku traku, a ne zbroj stvarnih događaja. To je viša matematika činjenica”, objašnjavao je svojedobno Dziga Vertov učinke svojega filma *Čovjek s filmskom kamerom* iz 1929. godine, koji je nastojao pokazati nam život upravo onakvim kakav jeste – kakav bi bio bez prisustva kamere. Vertovljev film nije ni dokument, niti portret stvarnosti; on je analiza naše uobičajene recepcije, ogoljene sredstvima kinematografije. Navod Vertova prema Donald, James, *Grad i kino: moderni prostori*, u *Vizualna kultura*, Chris Jencks (ed.), Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002., str. 125.

¹⁶¹ Hall, S., *nav. djelo*, str. 128.

¹⁶² *Isto*, str. 130.

unutar jedne cjeline, koja je uobličena društvenim odnosima komunikacijskoga procesa.

Televizijski znak, o kojemu je u Hallovoj analizi riječ, jeste složeni znak, sastavljen istodobno i iz vizualnoga i iz auditivnoga diskurza. On je i ikonički znak, budući da posjeduje neka svojstva stvari koju predstavlja (pas na filmu može lajati, ali ne može gristi). Diskurzivno znanje, zato, nije proizvod transparentnog predstavljanja “stvarnoga” u jeziku, ono je prije jezična artikulacija stvarnih odnosa i uvjeta. U jeziku ne postoji “nulti” stupanj, pa “naturalizam i ‘realizam’ – navodna vrijednost predstavljanja stvari ili pojma koji se predstavlja – rezultat je, učinak, određenih posebnih jezičnih artikulacija “stvarnoga”. To je rezultat diskurzivne prakse”¹⁶³, mada možemo posvjedočiti da u svakom jeziku ili kulturi postoje toliko uobičajeni, već usvojeni i rasprostranjeni znakovi, za koje nam se čini da nisu konstruirani već na neki način “prirodno” dani. Ipak, koliko god nam se činili poznatim, oni ne otkrivaju transparentnost ili prirodnost samoga jezika, već našu priviknutost na određene kodove koji su poprimili gotovo univerzalni karakter. Ikonički su znakovi veoma podložni tome da ih se doživljava kao prirodne znakove jer su vizualni kodovi percepcije veoma rasprostranjeni, a i sami vizualni znakovi manje su proizvoljni od onih lingvističkih.

Za same lingvističke znakove veoma je važno uspostavljanje razlike između denotacije i konotacije. Denotacija je obično izjednačena sa doslovnim značenjem znaka, kao jednostavno, doslovno odnošenje znaka i onoga što on označava, pa ga se često miješa s doslovnom transkripcijom stvarnosti u jeziku, ili “prirodnim znakom” koji je proizveden bez intervencije koda.

¹⁶³ *Isto*, str. 131.

Konotacija se odnosi na manje učvršćena i samim time konvencionalnija i promjenjivija asocijativna značenja, koja moraju ovisiti o intervenciji koda. Na konotativnoj razini znaka mijenjaju se ideologije i transformiraju njegova značenja.

Hall smatra da je denotativno/konotativno razlikovanje tek analitičke prirode i da ga se ne smije zamijeniti s razlikovanjem u stvarnome svijetu. Mali je broj slučajeva u kojima znakovi koji su organizirani u diskurz označavaju samo svoje “doslovno” značenje. U većini se znakova, naime, spajaju i njegovo denotativno i njegovo konotativno značenje. Zato su, po Hallu, denotacija i konotacija “tek korisni analitički alati za razlikovanje, u pojedinim kontekstima, ne između prisutnosti/odsutnosti ideologije u jeziku, nego između različitih razina na kojima se presijecaju ideologije i diskurzi”¹⁶⁴. Na razini konotacije već kodirani znakovi susreću se s dubljim semantičkim kodovima kulture i poprimaju dodatne i aktivnije ideološke dimenzije.

Denotativna razina znaka učvršćena je složenim, ali zatvorenim kodovima. Konotativna razina je otvorenija, podvrgnuta aktivnim transformacijama, brojnijim i međusobno nejednakim kodovima, koji su polisemičke vrijednosti. Svako društvo i kultura nastoje nametnuti svoje klasifikacije društvenog, kulturnog ili političkog svijeta i nadzirati konotativne procese u skladu sa dominantnim diskurzom, odnosno u skladu sa *dominantnim* ili *preferiranim* značenjem, koje uključuje kompletan društveni poredak kao niz značenja, praksi i vjerovanja. Sam poredak je, ipak, dominacijski, ali ne i determinirajući, jer sami komunikacijski proces sačinjavaju i mnoga *performativna* pravila, poput pravila kompetencije i uporabe, koja *preferiraju* jednu semantičku do-

¹⁶⁴ Isto, str. 133.

menu naspram druge. “Govoreći o dominantnim značenjima”, reći će Hall, “ne govorimo o jednostranu procesu koji kontrolira kako će svi događaji biti označeni. Sastoji se od ‘rada’ nužna da nametne, osigura vjerodostojnost i iziskuje legitimnost jednoga *dekodiranja* događaja unutar granica dominantnih definicija u kojima je konotativno označen”¹⁶⁵.

Uz mogućnost određenoga podudaranja pravila u procesu kodiranja s onima u procesu dekodiranja, postoji istodobno i otvorena mogućnost njihova nepodudaranja. Budući da je recepcija i sama konstruirana da ovisi o znanju, društvenim okolnostima i tehničkoj infrastrukturi, događa se da publika propusti usvojiti značenja koja televizijski emiteri žele. Gledatelji često ne djeluju unutar dominantnoga ili preferiranoga koda. Ideal “savršeno transparentne komunikacije” često se realizira kao “sustavno iskrivljena komunikacija”. Kako nema nužne podudarnosti između kodiranja i dekodiranja, kodiranje može preferirati, ali ne može jamčiti rezultate dekodiranja. Ipak, ni samo dekodiranje nije potpuno autonomno; izvjestan trenutak usklađenosti postoji, jer bi u suprotnome komunikacijska razmjena bila potpuno onemogućena. Kodiranje uspostavlja određene granice i postavlja parametre unutar kojih djeluje dekodiranje.

Hall nalazi tri moguće pozicije dekodiranja, čitanja televizijskih poruka. Prva pozicija je dominantno-hegemonijska pozicija, kao idealno-tipični slučaj “savršeno transparentne komunikacije”, ili najbliže što joj se može doći. Pri ovoj poziciji samo gledanje operira unutar dominantnoga koda i proizvodi kodiranjem priželjkivano značenje. Druga je pozicija pregovaračka pozicija, koja “dodjeljuje povlaštenu poziciju dominantnim određenjima

¹⁶⁵ *Isto*, str. 135.

dogadaja, istovremeno rezervirajući pravo da ostvari nešto prilagođeniju primjenu na 'lokalne uvjete' svojim korporativnim pozicijama"¹⁶⁶. Gledatelj dekodira diskurz unutar dominantnoga koda, ali zadržava i određenu rezervu, koja proizlazi iz njegove pojedinačne društvene pozicije i statusa unutar poretka. Treći vid dekodiranja predstavlja opozicijski kod, dekodiranje suprotno dominantnom značenju. Gledatelj je potpuno svjestan i doslovnih i konotativnih značenja ponuđenih diskurzom, ali dekodira poruku na, reći će Hall, *globalno* suprotan način. Treća struktura gledatelja poruku smješta unutar nekog alternativnog referentnog okvira; Hall ovaj način dekodiranja smatra jednim od najvažnijih političkih trenutaka. Diskurz se otvara politici značenja, uključuje se u borbu za semantički ishod, izbjegava nadzor, a samo dekodiranje proizvodi otpor.

Hallov je model kodiranja/dekodiranja, tako, ponudio mogućnost za ispitivanje tvorbe značenja u smislu "neposlušne" publike, naglasivši "vitalnost i energiju sa kojom oni koji su isključeni iz legitimne, institucionalne moći, stvaraju za sebe svijet pun značenja, svijet u kojem se može živjeti, koristeći kao sirovinu baš onaj materijal koji im je ponudila dominantna kultura, prisvajajući ga na načine koji odgovaraju njihovim vlastitim interesima"¹⁶⁷. Analize recepcije pokazale su kako unutar grupa publike postoji izrazita sklonost ka gradnji vlastitih značenja, samim time i vlastite lokalne kulture i identiteta, čak i onda kada smo preplavljeni slikama koje distribuiraju velike industrije transnacionalne kulture. Istraživanja kulturalnih studija ostaju,

¹⁶⁶ *Isto*, str. 138.

¹⁶⁷ Ang, I., *Kulturalni studiji, recepcija medija i transnacionalni medijski sistem*, u *Kulturalni studiji i drugo*, *Razlika* 3-4, str. 210.

zato, otvorenim za stalno preispitivanje načina na koje se hegemonijsko i popularno prepliću jedno s drugim, odnosno unutar stalnoga traganja za partikularnim u globalnom i globalnim u partikularnom.

EPP – Ekonomsko-propagandni program

U romanu Davida Lodgea *Krasan posao* iz 1988. godine, Robyn Penrose, sveučilišna profesorica engleske književnosti, u jednom trenutku raspravlja s industrijalcem Victorom Wilcoxom o *jumbo* plakatu koji reklamira *Silk Cut* (svileni rez) cigarete. Reklama prikazuje veliki komad ljubičaste svile s jednim prorezom, kao da je tkanina rasporena žiletom. Penrosova objašnjava kako “svjetlucava svila svojim razbludnim naborima i putenim tkanjem očito simbolizira žensko tijelo, a eliptični prorez sa svjetlije obojenim prvim planom, što odudara od tamne dubine, još je očividnije nalik vagini”, dok se sama reklama, između ostaloga, obraća “želji za masakriranjem ženskog tijela i za penetracijom u nju”. Na ovu visokokulturalnu analizu Wilcox odgovara kao netko duboko ukorijenjen u popularnu kulturu i slijedi dijalog:

- Mora da ste uvrnuti kad u jednom savršeno bezazlenom komadiću tkanine vidite sve te gadosti, rekao je.

- U čemu je onda vic?, izazivala ga je Robyn, Zašto upotrijebiti tkaninu za reklamiranje cigareta?

- Pa zato što je to njihov naziv, zar ne? *Silk cut*. Svilorez. To je samo slika njihova imena i ništa više ili manje od toga.

- Pretpostavimo da su uzeli balu svile prerezanu napola – bili i tada bilo isto?

- Vjerojatno. Da, zašto ne?

- Zato što bi to podsjećalo na prepolovljeni penis, eto zašto! Wilcox se na silu nasmijao, da sakrije nelagodu:
- A zašto, vi, ljudi, ne možete uzeti stvari onakvima kakve jesu?
- Na koje to ljude mislite?
- Na mudronje. Intelektualce. Vi uvijek pokušavate pronaći skrivena značenja stvari. Čemu to? Cigareta je cigareta. Komad svile je komad svile. Zašto tražiti više od toga?
- Kad ih prikazemo, stvari poprimaju dodatna značenja, reče Robyn, znakovi nikada nisu bezazleni. To nas uči semiotika.
- Semi... što? ¹⁶⁸

Danas na programu

Hallove teorijske postavke o aktivnoj publici i njezinoj ulozi u dekodiranju televizijskog programa pokušao je u svojim istraživanjima primijeniti David Morley, jedan od najutjecajnijih sociologa televizije i televizijske publike unutar birmingemskog Centra za suvremene kulturalne studije¹⁶⁹.

Njegova je glavna preokupacija pitanje opsega u kojem se može pokazati da se individualne interpretacije televizijskog pro-

¹⁶⁸ Navod iz Lodgeova romana preuzet je iz teksta Easthope, A., *Visoka kultura/popularna kultura*.

¹⁶⁹ Ovo se prvenstveno odnosi na Morleyevu studiju *The 'Nationwide' Audience*, objavljenu 1980. godine. Studija je nastala nakon četverogodišnjeg istraživanja emisije *Nationwide*, u to vrijeme veoma popularnoga britanskog programa magazinskog tipa sa svakodnevnim vijestima i aktualnim temama, koji se emitirao radnim danima u terminu 18-19 sati. Morley je autor i knjiga *Family Television* (1986.), *Television, Audiences and Cultural Studies* (1992.), te zajedno sa Kevinom Robinsom veoma utjecajne *Spaces of Identity, Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries* (1995.).

grama mogu sustavno mijenjati ovisno o društvenom i kulturalnom okruženju. Istraživao je “stupanj komplementacije između kodova televizijskog programa i kodova interpretacije različitih sociokulturalnih grupa i stupnja do kojega se dekodiranje nalazi unutar preferiranoga ili dominantnoga modela u kojemu je poruka inicijalno kodirana”¹⁷⁰. Morley, naime, smatra da će članovi određene subkulturalne grupe posjedovati i dijeliti zajedničku kulturalnu orijentaciju ka dekodiranju poruka na specifičan način. Njihova pojedinačna “čitanja” bit će pod utjecajem i u okviru njihova pripadanja zajedničkim kulturalnim grupama ili praksama.

Pretpostavljeno “mi” koje se nalazi prisutno u kodiranju emisija i televizijskog programa poput britanske emisije *Nationwide* (Federacija danas, Dobro jutro BiH, Jutarnji program ili slične emisije na domaćoj televiziji), emisija koje funkcioniraju kao odraz naših svakodnevnih problema, našega zajedničkog pogleda na svijet, i koje počivaju na izvjesnoj populističkoj ideologiji, to pretpostavljeno “mi” prestaje biti neproblematično i koherentno kada je riječ o procesu dekodiranja. Morley u navedenom primjeru preuzima Hallovu trojnu koncepciju dekodiranja, koju primjenjuje u analizi pojedinačnih dekodiranja s obzirom na društveni položaj gledatelja (klasni, rodni, rasni, radni, dobni, itd.).

Morley će, ipak, inzistirati na tome da se njegova istraživanja i rezultati ne tumače kao zauzimanje nekakve determinističke pozicije, u kojoj bi individualna dekodiranja televizijskog programa bila reducirana na direktni utjecaj klasne pozicije. “Uvijek je u pitanju na koji način društvena pozicija, kako je artikulirana kroz partikularne diskurze, proizvodi određene načine čitanja ili dekodiranja. Ova čitanja kasnije mogu biti viđena da su

¹⁷⁰ Morley, D., *Television, Audience and Cultural Studies*, str. 56.

uobličena načinom na koji su strukture pristupa različitim diskurzima determinirane društvenom pozicijom¹⁷¹. Značenje će se različito konstruirati ovisno o diskurzima (znanju, vjerovanju, predrasudama) koje će unositi čitatelj, pri čemu će se kao odlučujući čimbenik pokazati raznolikost i raspon diskurza koji su dostupni publici. Pojedinci iz različitih društvenih grupa koje se strukturiraju na osnovu klase, rase ili spola, na primjer, težit će da imaju mogućnost pristupa i raspolaganja različitim kodovima i raznolikim subkulturama. Tako društveni položaj ne uvjetuje dekodiranje na neki izravni i direktni način, već određuje parametre opsega raspoloživih potencijalnih čitanja time što strukturira pristup različitim kodovima.

Zaključak Morleya koji iz navedenog slijedi je da će uspjeh u prijenosu preferiranih ili dominantnih značenja emitiranih unutar nekog televizijskog programa ovisiti o tome nailazi li na gledatelje koji su usvojili kodove derivirane iz institucija koje korespondiraju i djeluju paralelno sa kodovima programa, ili su nastanili kodove nekih drugih institucija, udruženja, subkultura, koji su u većem ili manjem konfliktu sa onim unutar emitiranog programa.

Jedan od Morleyevih važnijih zaključaka jeste i onaj o primarnom značaju nečije pripadnosti subkulturalnim grupama pri dekodiranju određenog sadržaja, zbog koje dolazi do uspostavljanja razlika u tvorbi značenja, čak i među pojedincima koji su pripadnici iste klasne pozicije. Morley također upućuje i na odnos političke afilijacije, koji pokazuje da su grupe konzervativnoga diskurza sklonije dominantnom diskurzu, dok će pripadnost radničkom ili socijalnom diskurzu vjerojatnije produ-

¹⁷¹ *Isto*, str. 89-90.

cirati pregovarački ili opozicijski kod¹⁷². Analiza dalje pokazuje kako postoje razlike među pojedincima unutar svake grupe, kao i određena preklapanja između odvojenih grupa, ali da su razlike u dekodiranju ipak daleko veće među grupama negoli su one među pojedincima unutar odvojenih grupa. Svaki pojedinac ili određena grupa, osim toga, mogu pokazivati različite strategije dekodiranja, ovisno o različitim temama i kontekstu. Pojedinac ili njegova grupa mogu proizvesti opozicijsko dekodiranje određenoga sadržaja u jednoj situaciji, a dominantno značenje tog istog sadržaja unutar nekog novoga ili promijenjenog konteksta.

¹⁷² Kao primjer za jedan sasvim drugačiji pristup u analizi naših političkih preferencija i opredjeljenja od onog kulturalnoga, može poslužiti objavljena informacija tijekom američke predsjedničke kampanje 2008. godine. Večer uoči “*Super Thursday*” kanal CNN iznosi nalaz grupe američkih naučnika po kojemu glasovi za demokrate ili republikance zapravo ne ovise o društvenom kontekstu, odgoju, obrazovanju, pripadnosti određenoj društvenoj grupi, već se dobrim dijelom radi o izboru uvjetovanom genetskom razlikom kod pojedinaca. Sredina i različite životne situacije čine jedan dio, a biologija, odnosno genetska osnova drugi dio (40-50%) uzročnika naših političkih uvjerenja. Istraživanja što ih je John Afford sa Sveučilišta Rice proveo na 30 tisuća blizanaca u državi Virginia, a našto kasnije i James Fowler sa Sveučilišta u San Diegu na blizu 2 tisuće blizanaca Californije, pokazalo je, naime, da je vjerojatnost da jednojajčani blizanci koji imaju istu genetsku kartu glasuju za istu političku opciju daleko veća nego među dvojajčanim blizancima s 50 posto zajedničkih gena, koji se češće razlikuju u izboru političkog opredjeljenja. Bez obzira radi li se o kandidaturi za neku političku funkciju, donaciji, prisustvu političkom skupu, pristupu političkoj organizaciji ili glasovanju, sve te aktivnosti pokazuju snažnu nasljednu komponentu. Naravno, to i dalje ne podrazumijeva potpunu simplifikaciju po kojoj bi se moglo pretpostaviti da postoji izdvojeni gen za postajanje demokratom ili drugi za postajanje republikancem, već je zaključak da određena kombinacija gena daje veću predispoziciju za postajanje glasačem jedne ili druge političke opcije, odnosno da geni, unutar složenog i kompleksnog mehanizma, pomažu u oblikovanju političkih preferencija.

Morley će također istaknuti da bi svako istraživanje publike trebalo, osim interesa za pitanje slaganja (prihvatanja/odbijanja) sa preferiranim ili dominantnim značenjem, voditi računa i o njegovu razumijevanju, njegovoj relevantnosti, kao i o zadovoljstvu koje izaziva kod publike. “Na koji će način neki televizijski program biti dekodiran, u dominantnom, pregovaračkom ili opozicijskom značenju, zapravo je manje važno od toga da netko uopće izabere da ga gleda na prvom mjestu”¹⁷³. Morleyeva svojevrsna “etnografija publike” izazvala je i kritike¹⁷⁴, na koje je i sam u kasnijim radovima pokušao odgovoriti, ali je i otvorila prostor i potaknula interes prema sve značajnijem istraživanju televizije i masovnih medija, te subkulturnih grupa i njima pripadajućih struktura otpora, u “čitanju” ponuđenog programa.

Dok Zapad govori, Ostali su nijemi

Razvoj i širenje medija, McLuhanova već usvojena konstatacija o življenju unutar konstrukcije “globalnog sela”, ali i ukazivanje njegovih kritičara da se ne radi samo o neutralnom tehnološkom fenomenu, već da su i sami mediji sasvim određenog podrijetla (zapadni) i pod kontrolom sasvim određenih interesa (velikih korporacija), sve više je ukazivalo na potrebu istraživanja medija i njihove uloge u susretanju različitih kultura. Pri tome, stvorena slika da Zapad koji je suviše dugo kontrolirao svjetske medijske sustave istodobno proizvodi i nameće dominantni dis-

¹⁷³ Morley, D., *Television, Audience and Cultural Studies*, str. 137.

¹⁷⁴ One su se poglavito odnosile na metodologiju same analize, od načina i načela po kojima su formirane grupe ispitanika, njihovog broja i relevantnosti, sadržaja i formulacije pitanja koja su postavljena unutar provedene ankete itd.

kurz, koji neminovno i nužno utječe na kulturu onih koji ga konzumiraju, već odavno je diskreditiran uvidima da su i utjecaj ali i reakcija publike daleko složeniji negoli se to ranije mislilo¹⁷⁵. Iako “ugroženi” američkom dominacijom nad medijskom industrijom, gledatelji različitih kultura različito “čitaju” isti medijski sadržaj ovisno o svome kulturalnom kontekstu. Medijski učinak nije, dakle, jednosmjernan, ma koliko to svojevrsni imperijalizam medija nastojao nametnuti.

To, naravno, još ne znači da dugogodišnja dominacija holivudske filmske i televizijske produkcije nije ostala bez posljedica, kao što se ne smije ni precijeniti uloga samoga gledatelja i stupnja njegove iskazane “slobode” u interpretaciji. Već ranije je ustanovljeno kako pružanje otpora predstavlja tek jednu od mogućnosti unutar aktivnoga dekodiranja značenja. Sami programi koji se emitiraju unutar medija obično su smišljeni tako da budu “naklonjeniji jednom a ne drugom čitanju”¹⁷⁶, pozivajući gledatelja da na određeni način shvati odaslanu poruku, mada rezultat “čitanja” nikada ne može biti u potpunosti garantiran. Zato je potrebno uspostaviti izvjesnu ravnotežu u ovom odnosu

¹⁷⁵ Analizi medija značajan doprinos daje i mediologija, disciplina koja proučava kulturu u njezinu odnosu prema tehničkim strukturama transmisije, a koju je kao disciplinu razvio Régis Debray. Za razliku od antiideološkog pristupa mediju – “medij je poruka” Marshalla McLuhana, mediologija pristupa fenomenima vizualne kulture sa stanovišta interesa za pitanja koliko su označitelji (ne)arbitarni i koliko je percepcija historizirana. Razvoju mediologije veoma su doprinijeli i radovi autora poput Guy Deborda ili Viléma Flussera, o kojemu će više riječi biti u trećem dijelu. Veoma instruktivne i značajne knjige o razvoju i teoriji mediologije predstavljaju i Čačinović, Nadežda, *Doba slika u teoriji mediologije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001. i Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.

¹⁷⁶ Hall, S., *Kodiranje/dekodiranje*, str. 139.

i prihvatiti činjenicu “da je publika u izvjesnom smislu aktivna u svom izboru, potrošnji i interpretaciji medijskih tekstova, ali i prepoznati da je ta aktivnost uokvirena i ograničena u modalitetima i varijantama dinamikom kulturološke moći”¹⁷⁷. Osim toga, kritika tradicionalnog pristupa po kojemu bi se utjecaji medija promatrali kao “nasrtaji”, ataci na autentične, lokalne kulture, ukazala je na činjenicu da se treba oduprijeti takvom apriornom determinizmu i prepoznati kako lokalne kulture raspoložu “fantastičnim asimilirajućim sredstvima... koji poput enzima miješnjaju ideološke kompozicije stranih tijela”¹⁷⁸.

Zato bi se i sam pojam autentičnoga trebao radije poimati kao aposterioran a ne aprioran, kao pojam kojega više definiraju lokalne posljedice negoli samo lokalno podrijetlo. Tradicionalni model, koji je pretpostavljao egzistenciju neke čiste, u potpunosti homogene, autentične, autohtone kulture koju bi onda mogao zvesti ili korumpirati neki strani utjecaj, pokazao se neučinkovitim. Stvarnost je, zapravo, takva da svaka kultura preuzima strane elemente iz različitih vanjskih izvora, a koji se potom postupno integriraju i naturaliziraju unutar kulture o kojoj je riječ.

Slijedeći misao Edwarda Saida, “ideja da negdje postoji geografski prostor sa autohtonim, radikalno ‘različitim’ stanovnicima koji bi mogli biti definirani na osnovu neke religijske, kulturalne ili rasne posebnosti, koja pripada tom geografskom prostoru, veoma je sporna”¹⁷⁹. Saidovom mišljenju pridružuju se i drugi

¹⁷⁷ David Morley and Kevin Robins, *Spaces of Identity, Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, Routledge, 1995. Na bosanskom se jeziku može naći prevedeno jedno poglavlje iz knjige koje je pod nazivom “Pod budnim okom Zapada”, objavljeno u Kulturalni studiji i drugo, *Razlika* 3-4.

¹⁷⁸ Morley and Robins, *Spaces of Identity*, str. 128.

¹⁷⁹ Said, E., *Culture and Imperialism*, Vintage, 1994., str. 29.

autori, Appadurai, Bhabha ili Hall, na primjer, smatrajući kako je pojava kulturalne hibridnosti rastuća i sasvim normalna odlika procesa u svijetu, i kako, u tome kontekstu, svaki pokušaj obrane integriteta neke autonomne ili autentične kulture veoma lako može skliznuti u konzervativnu obranu nostalgичnoga gledanja na prošlost. "Sve su kulture uključene jedna u drugu; nijedna nije sama i čista, sve su one hibridne, heterogene, izuzetno različite i nisu monolitne"¹⁸⁰, a nijedna kultura u povijesti čovječanstva nije tako raznovrsna kao kultura kapitalizma.

Ovaj nastali odmak od tradicionalnog modela komunikacije u tumačenju medija osigurao je novonastali ambijent postmoderniteta s pojavom novoga iskustva i osjećanja prostora i mjesta, a u čijoj su konstrukciji mediji odigrali veoma važnu ulogu. Mjesto je u iskustvu postmoderne prestalo važiti kao homogeni, omeđeni prostor i postalo je mjesto interakcije i obrazovanja novih identiteta. Nova geografija, koju su konstruirali mediji, omogućila je da nam se do sada nedostižni dijelovi svijeta i svemira i nekada nezamislivi događaji prezentiraju na elektronskim ekranima u našim dnevnim ili spavaćim sobama. Danas je potrebno samo pritisnuti tipku televizora (ili kompjutora) i naći se "licem u lice" s drugima, ili postati izravnim svjedokom planetarnih događaja. Stvar je u tome da nam televizija "omogućava da podijelimo stvarno vrijeme sa ljudima koji se nalaze negdje drugdje. Ona nam daruje... *trenutačnu* sveprisutnost. Telepromatrač čovjekovog spuštanja na Mjesec postaje posredni astronaut, istražujući mjesečev pejzaž istodobno... kada i sami astronauti. Promatrač

¹⁸⁰ *Isto.*

živog prijenosa, zapravo, može u izvjesnom pogledu vidjeti bolje od onih koji su na samom mjestu događaja”¹⁸¹.

Tako nam kamera korištenjem mogućnosti izoštravanja i fokusiranja dozvoljava da bolje i jasnije vidimo od nekoga tko se nalazi na poprištu samoga događaja i neposredno promatra stvarni događaj. Zahvaljujući dobro postavljenim televizijskim kamerama, više ne moramo biti na licu mjesta sve dok putem elektronskih medija raznovrsne informacije i iskustva putuju sa svih strana na sve strane svijeta¹⁸². U tom protoku, pretvaramo se u “imperijaliste koji sjede u fotelji” i zahvaljujući televizijskom sveobuhvatnom pogledu postajemo “audio-vizualni gospodar svijeta”. Ni najveća razdaljina više ne isključuje mogućnost percepcije; svjetsko prostranstvo se skuplja; “na interfejsu ekrana, sve je već tamo, odmah ponuđeno pogledu, u trenutnoj transmisiji”¹⁸³. Nepokretan i zatočen pred ekranom, čovjek se izmješta iz svijeta.

Istupanjem iz svijeta “koji ga se dotiče” (Flusser), gledatelj tako stupa u nove zajednice oformljene na prostorima koji su

¹⁸¹ Morley and Robins, *nav. djelo*, str. 131.

¹⁸² Morley i Robins navode primjer nesreće koja se dogodila u izravnome televizijskom prijenosu sa stadiona Hillsborough 1990. godine. Liverpulski je Vrhovni sud tom prigodom dosudio odštetu za sve koji su pretrpjeli psihičke posljedice jer su gledali prijenos tragedije uživo, uključivši i rodbinu stradalih, dodijelivši im pred zakonom isti položaj kao i onima koji su bili na licu mjesta. Ovo je primjer kako čak i trauma može biti transmitirana jednom vrstom paradržstvene interakcije.

¹⁸³ Virilio ovu trenutnu pojavu sveprisutnosti ilustrira primjerom lansiranja televizijske stanice *Cable News Network* (CNN), 1980. godine, na kojoj se vijesti prikazuju 24 sata dnevno, a koja je “životni prostor svojih pretplatnika pretvorila u jednu vrstu globalnog televizijskog studija za svjetske događaje”. Virilio, Pol, *Kritični prostor*, Umetničko društvo Gradac, Čačak, 1997., str. 12.

pokriveni televizijskim prijenosom. Te nove zajednice združene su zajedničkim iskustvom gledanja televizije, iskustvom koje svakom pojedinom gledatelju omogućuje vidjeti ono što i drugi ljudi gledaju, dozvoljavajući mu na taj način da boravi na “licu mjesta”, koje zapravo i nije mjesto. Zahvaljujući elektronskim medijima možemo se u svakom trenutku premjestiti u “uopćeno svuda” za nas dalekih i nepoznatih ljudi i prostora.

Nekih sedamdesetak godina ranije, Rudolf Arnheim povukao je paralelu između televizije, automobila i aviona. Za Arnheima, i televizija, poput automobila ili aviona, predstavlja sredstvo transporta, u njezinome slučaju transporta misli. Emitirajući objekte na ekranu, televizija ih istodobno razdvaja i čini neovisnim o mjestu njihova podrijetla, čineći na taj način i okupljanje gledatelja ispred originala izlišnim i nepotrebnim. I dok su u prošlosti istraživači i antropolozi odlazili na dugačka putovanja i ekspedicije kako bi nam donijeli saznanja o običajima i navikama egzotičnih Drugih s udaljenih mjesta na kojima ti Drugi žive, danas smo svi manje-više postali stručnjaci-etnografi samo zahvaljujući sjedenju pred elektronskim reprezentacijama koje nam se nude na televizijskim ili kompjutorskim ekranima.

Edward Said se u svojim istupanjima ipak protivio svakoj pomisli da će tehnologijski poboljšana, uvećana i ubrzana komunikacija nužno poboljšati i same interkulturalne odnose među različitim i malo poznatim kulturama, smatrajući da su mediji samo pojačali regresivne tendencije, “barem što se Orijenta tiče, standardizacija i stereotipizacija kulture samo su intenzivirali vjerovanje nastalo u devetnaestom stoljeću u okviru akademske i imaginativne demonologije o postojanju ‘misterioznog

Orijenta”¹⁸⁴. Naše poznavanje i razumijevanje ljudi i događaja iz udaljenih dijelova svijeta danas se uglavnom formira na temelju prikazanih medijskih slika. Što su događaji i ljudi “udaljeniji” od našeg neposrednog iskustva, to su i naša ovisnost i oslanjanje na medijske reprezentacije veći. Zato ne treba zaboraviti kako se unutar svake reprezentacije krije njezino partikularno podrijetlo, poput konteksta u kojemu je nastala ili institucija koje ju legitimiraju i prenose. Proces prikazivanja uvijek istodobno obuhvata i odnos prema moći i odnos prema znanju onoga koji prikazuje i onoga koji je prikazan.

“Gledatelj saznaje za događaj, ne iz prve ruke, već posredno, putem percepcije. Ono što opaža, nužno će pokrenuti individualni odgovor na prirodu identiteta. Postoji ključna veza između onoga što svijet nameće i onoga što um zahtjeva, prima i oblikuje. Sve što je viđeno na ekranu govori i nešto o nama samima. Izaziva nas da odgovorimo, da povežemo ono što vidimo sa onim što jesmo. Primorava nas na potvrdu našeg sopstvenog identiteta”¹⁸⁵.

Riječima Fredrica Jamesona, “kultura je uvijek ideja o Drugome (čak i kad je pripisujem sebi)”¹⁸⁶. Vlastito je mišljenje razborito, dok su nam drugi ljudi ekstremisti. Jednosmjerni protok međunarodne komunikacije, koji je išao od Zapada prema Drugima, smatraju Morley i Robins, opskrbio nas je definicijama s pomoću kojih možemo razlikovati ‘sebe’ od ‘njih’. Odabrana i filtrirana medijska slika kojom se Zapad želi predstavljati projektira se na ekranu, dok mi istodobno na ekran projektiramo i vlastite strahove, fantazije i želje koje se tiču Drugih, nasuprot

¹⁸⁴ Said, E., *Orientalism*, navod prema Morley i Robins, str. 133.

¹⁸⁵ Morley i Robins, *Spaces of Identity*, str. 135.

¹⁸⁶ Jameson, F., *On Cultural Studies*, str. 34.

kojih konstituiramo vlastite identitete. U susretu, do kojega dolazi posredstvom televizije i projicirane slike, ponavlja se ista ona netolerancija prema razlici, ista ona želja da se Drugi podredi kao niži i inferiorniji, po logici jednom već viđenoga obrasca imperijalizma, “masovne perceptivne iluzije pomoću koje je imperijalizam u nastanku stvorio *divljake*, zamrznuvši ih pojmovno u njihovoj pod-ljudskoj drugotnosti, jednako kao što je razbio njihove društvene formacije i likvidirao ih fizički”¹⁸⁷, a da bi se potvrdila vlastita superiornost i opravdao vlastiti teror¹⁸⁸.

U nastojanju da podčini svijet, a za vrijeme svoje imperijalističke ekspanzije, Zapad je svoju jedinstvenost definirao nasuprot Drugoga, nasuprot svega što nije zapadno. Realizacija tog nastojanja bila je konstrukcija imaginarnoga Orijenta, preko kojega je Europa postala jedinstvenom i koherentnom i u kojemu se kao u zrcalu ogledala njezina nadmoć. Zapadni je koncept, zasnovan na razumu, iskoristivši modernu nauku i tehnologiju, postao univerzalnom referencom na temelju koje su se druge kulture definirale uz pomoć onoga što im je nedostajalo od modernosti, razumnosti ili univerzalnosti Zapada. Edward Said je u svojim radovima najbolje pokazao kako je suprotstavljanje Zapada i Drugog najizraženije i najdosljednije iskazano u njegovom susretu sa islamom, koji je od strane Zapada, a suprotno povijesnim činjenicama, konstituiran kao kultura konzervativizma, dogmatizma i fanatizma. Djelovanje i uslužnost medija u ova-

¹⁸⁷ Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 37.

¹⁸⁸ Rat u Zaljevu i medijska slika Saddama Husseina vjerojatno predstavljaju najbolji primjer logike “budnoga oka Zapada”, koji demoniziranjem neprijatelja i optužbama upućenim Drugome da je zločinački i brutalan, da je iracionalan i zao, iskazuje svoje nastojanje i želju da se zapadna kultura “pročisti”, da se potvrdi u vlastitog razboritosti i racionalnosti.

kvoj projekciji posebno su se pokazali efikasnim u potvrđivanju i jačanju zajedničkog identiteta i grupne solidarnosti kad god bi se pojavila potreba za jednim “paradruštvenim” uključenjem u izazovno i uzbudljivo zatiranje Drugog. Za Morleya i Robinsa, medijska slika Zaljevskoga rata bila je potpuno ispunjenje ove mogućnosti. Oni, naime, opisuju situaciju u kojoj su gledatelji, zaštićeni u udobnosti svojega doma, sjedeći ispred televizijskih ekrana prisustvovali prizoru bombardiranja, promatrajući kako bombe, kao u nekoj video igri, pogađaju mete. Za neko su vrijeme ovom slikom, smatraju Morley i Robins, pojedinačni identiteti bili zamijenjeni kolektivnim, u jednom rastućem osjećanju trijumfa i zadovoljstva izazvanog iskustvom skladne zajednice koja sudjeluje u “pravednoj” borbi.

Televizija je u tome procesu odigrala veoma značajnu ulogu. Informativna uloga televizije bila je podređena značaju ekraniziranja u projektiranju slike vanjske prijetnje, a potom i u mobilizaciji obrambenih snaga protiv te iste prijetnje, “ekran je posredovao između opasnosti koje smo zamišljali tamo vani i straha, ljutnje i agresije koje smo osjećali iznutra”¹⁸⁹. Dvostruka priroda ekrana sama po sebi omogućuje da istodobno budemo i neposredni svjedoci događaja u svijetu, ali i izolirani pojedinci koji su zaštićeni od stvarnih posljedica promatranih događaja.

“Ekran je moćna metafora našega vremena: on simbolizira način našeg postojanja u svijetu danas, naše kontradiktorno stanje i kada djelujemo i kada ne djelujemo. Posredstvom ekrana sve više se suočavamo sa moralnim pitanjima i moralnim dilemama. Istovremeno, međutim, on nas od njih štiti”¹⁹⁰.

¹⁸⁹ Morley and Robins, *Spaces of Identity* str. 140.

¹⁹⁰ Morley i Robins, *Pod budnim okom Zapada*, str. 194.

Ono što se događa posredovanjem ekrana uglavnom je rastuće nestajanje empatije. Ekran je taj koji nas istodobno izlaže i odvaja od patnje. “Patiti je jedna stvar, a druga stvar je živjeti sa fotografiranim slikama patnje, one nužno ne ojačavaju svijest i sposobnost suosjećanja”, ističe i Susan Sontag, zapažajući da je “angažirana” fotografija posljednjih decenija učinila na umrtvljavanju savjesti barem isto onoliko koliko i na njezinom buđenju¹⁹¹. Posredovana ekranom, patnja drugih prestaje biti našim problemom, gube se osjećaji solidarnosti i suosjećajnosti. Što smo više izloženi slikama nasilja, to smo sve udaljeniji od realnosti i osjećanja moralnosti. Dvostrukost ekrana izlaže nas neugodnim realnostima, ali nas istodobno i štiti od neugodnosti tih realnosti. Danas više nema tog zločina koji nismo vidjeli u svim njegovim zastrašujućim detaljima. I mada većina gledatelja još uvijek zadržava odnos prema posredovanom i realnom, razlikujući stvarnost od fikcije, unatoč Baudrillardovom uznemirujućem stavu da su suvremeni ratovi izmišljeni, fikcionalni ratovi, nizanje vizualnih senzacija na ekranu stvara potpunu fascinaciju slikom u ambijentu jedne moralne lagodnosti lišene svake odgovornosti. Ekran djeluje kao moćna obrana od prikazane stvarnosti. “U svemu tome ima izvjesne moralne lakoće. Ekran obasipa čula darovima a da ne traži odgovornost. Može nas uvući u spektakl a da nas ne angažira u složenoj realnosti”¹⁹². Barem do trenutka u kojemu televizijska slika nasilja, zvjerstva, masakra, terora, ne postane dijelom vlastite stvarnosti, a vlastiti identitet neprijateljski Drugi. Ima li potresnijega svjedočanstva tomu od nedavnoga bosanskohercegovačkog iskustva opsade i rata?

¹⁹¹ Sontag, S., *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd, 1982., str. 29.

¹⁹² Morley i Robins, *nav.djelo*, str. 195.

Iskustvo dijaspore

“Kada razmišljam o vlastitom osjećaju identiteta, uviđam da je uvijek bio uvjetovan činjenicom da sam *migrant*, te da se *razlikujem* od svih vas. Stoga je jedna od najfascinantnijih stvari u vezi sa ovom diskusijom to što sam se najzad našao u središtu. Sada kad se, u postmodernom dobu, svi vi osjećate tako disperzivno ja dospijevam u središte. Ono što sam smatrao disperziranim i fragmentiziranim ispostavlja se, paradoksalno, da je tipično moderno iskustvo. Time je označen, u punom značenju riječi, moj trijumfalni ‘povratak kući’, i to me, uglavnom, jako veseli – dobro mi došli u svijet migranata!”¹⁹³.

Živimo u svijetu jednoga općeg osjećanja koje kao da dijeli veliki broj ljudi, osjećanja da smo nedavno migrirali, krenuli na neko jednosmjerno putovanje bez mogućnosti povratka kući. Identitet se oblikuje u odnosu na cijeli splet drugih narativa u nestalnoj točki u kojoj se “neizrecive” priče subjektiviteta susreću s naracijama povijesti neke kulture.

Stuart Hall je podrijetlom s Jamajke, crne je boje kože. U svojoj izmještenosti, u Engleskoj, uspostavlja svoj identitet “dospeljenika”, a s otkrićem da je njegova koža crna prolazi kroz još jedno prepoznavanje svojega *ja* kroz razliku. Na osnovu vlastitog iskustva Hall prepoznaje kako se sav identitet upravo i konstruira preko razlike i počinje živjeti s politikom različitosti. Danas je moguće misliti, tvrdi Hall, o prirodi novih političkih identiteta, koji nisu zasnovani na pojmu nekog apsolutnog, cjelovitoga *ja* i koji ne mogu izrasti iz neke sasvim zaokružene naracije pojedinačnoga *ja*. Ta nova politika, koja prihvata da ne postoji

¹⁹³ Hall, S., *Naša minimalna ja*, u Kulturalni studiji i drugo, *Razlika* 3-4, str. 113.

nužna niti esencijalna korespondencija među stvarima, morala bi biti *politika artikulacije* – politika kao hegemonijski projekt. Pri tome su i oni drugi identiteti, koji su vani i koji su također značajni, u nekom odnosu, u nekom dijalogu s vlastitim identitetom, i treba se na neki način suočiti s njima. Za Halla, ovakav pristup identitetima omogućuje politiku konstituiranja “jedinštava” u razlici, ukorijenjenu u novoj koncepciji identiteta, *ja*, što “teorijski i intelektualno od nas zahtijeva da počnemo, ne samo da govorimo jezikom disperzije, već i jezikom, takoreći, kontingentnih zaokruženja artikulacije”¹⁹⁴.

Za razliku od novije kritike, koja bi za suvremene uvjete neprikladne ili neuporabljive pojmove željela zamijeniti nekim boljim ili “istinitijim”, pristup dekonstruktivizma, prema Hallu, pruža mogućnost da se pojmove koristi kao da su na izvjestan način “prekriženi”. Ova “prekriženost” upućuje na činjenicu da ti pojmovi više nisu uporabljivi u svojem izvornom obliku, ali budući nisu dokinuti i ne postoje drugi koji bi ih odmijenili, njihovi sada dekonstruirani oblici i izmještenost iz paradigme unutar koje su stvoreni, u ovom slučaju kartezijanske metafizike, pružaju mogućnost da ih se koristi u smislu promišljanja na granici, promišljanja u intervalu, Derridinog dvostrukog pisanja, stratificiranog, izmještenog i izmještajućeg pisanja, s pomoću kojega “moramo primijetiti i interval između inverzije koja spušta ono što je bilo visoko, i eruptivno pojavljivanje novog ‘pojma’ koji više ne može, niti je ikada mogao biti uključen u prethodni poredak”¹⁹⁵.

¹⁹⁴ *Isto*, str. 119.

¹⁹⁵ Derrida, J., *Positions*, University of Chicago Press, 1981., navod prema Stuart Hall, *Kome treba “identitet”*, iz *Politika teorije*, 2006.

Za Halla, upravo je identitet jedan od takvih pojmova, koji djeluje dok je “prekrižen”, odnosno koji se tvori u intervalu između svojega dokidanja i pojavljivanja. Kao što ni samo napuštanje ili dokidanje “subjekta” nije moguće, već je potrebna njegova rekonceptualizacija, promišljanje na novom, izmještenom ili decentriranom mjestu, tako je i identitet samo ideja koju više ne možemo misliti na stari način, ali i bez koje se određena pitanja ne mogu promišljati. Pojam identiteta prestaje biti esencijalistički; pojam identiteta postaje strategijski i pozicijski. To novo poimanje identiteta ne ukazuje više na neku *stabilnu* jezgru jastva ili, preneseno u kulturalni djelokrug, kolektivnoga jastva, čiji su izvor zajednička povijest i podrijetlo, već, naprotiv, “prihvata da identiteti nisu nikada jedinstveni te da u kasnom modernom dobu postaju sve više fragmentirani i razlomljeni; nikada nisu singularni, nego se umnažaju, gradeći se preko različitih, antagonističkih diskurza, praksi i pozicija koji se često međusobno presijecaju”¹⁹⁶. Sami identiteti nalaze se u procesu neprekidne promjene i transformacije.

Mada izgleda kako svoje podrijetlo prizivaju iz povijesne prošlosti s kojom ostaju u vezi, identiteti se konstruiraju unutar a ne izvan reprezentacije, i baš zato što su “identiteti konstruirani unutar, a ne izvan diskurza, trebamo ih razumjeti kao proizvode specifičnih strategija iskazivanja u specifičnim historijskim i institucionalnim mjestima u kojima se koriste specifične diskurzivne formacije i prakse”¹⁹⁷. Suprotno tradicionalnom značenju, po kojemu identiteti predstavljaju jednakost bez unutarnje diferencijacije, identiteti se upravo konstituiraju kroz razlike, a ne

¹⁹⁶ Hall, S., *Kome treba “identitet”*, str. 360.

¹⁹⁷ *Isto*, str. 361.

izvan njih. Identitet se konstituira samo putem svojega odnosa s Drugim, ravnaјуći se prema onome što mu nedostaje, ili što sam nije. Tako se pokazuje da jedinstvenost, ta unutarnja hegemonija koju pojam identiteta promišlja kao temeljnu, nije rezultat prirodnog, neizbjeжnog ili nekog prvobitnog totaliteta, već oblik jednoga konstruiranog, naknadnog, nadodređenog procesa “zavaranja”.

“Identiteti su, stoga, pozicije koje je subjekt primoran zauzeti dok cijelo vrijeme ‘zna’ da su reprezentacije i da se reprezentacija uvijek konstruira preko ‘nedostatka’, preko podjele, s mjesta onog Drugog, i stoga nikada ne može biti adekvatna – identična – subjektnim procesima koji su u nju zaodjenuti”¹⁹⁸. Zato se odnos subjekta i diskurzivnih formacija treba shvatiti kao artikulaciju, pri čemu niti jedna artikulacija nije odnos “neophodnog podudaranja”, odnosno svaka je utemeljena na kontingenciji koja reaktivira ono povijesno.

Iskustvo dijaspore može u ovome slučaju ponuditi put za razumijevanje. U iskustvu migracije razlika je konfrontirana: granice se kriжaju; kulture su izmiješane; identiteti postaju nejasni. Iskustvo dijaspore, tvrdi Hall, leži u “poremećaju, rekombiniranju, hibridizaciji, miješanju i nošenju sa transformiranim odnosom spram tradicije u kojem ne postoji jednostavan povratak ili obnavljanje davne prošlosti koje nisu preispitane kroz kategorije sadašnjosti”¹⁹⁹.

Iskustvo dijaspore, i egzila također, zaključuje i Edward Said, dozvoljava nam da razumijemo odnose među kulturama na novi način. Ukrštanje granica kultura uzrokovalo je da naše viđe-

¹⁹⁸ *Isto*, str. 362.

¹⁹⁹ *Isto*.

nje kulture postane kompleksnije i da se izoštri samo osjećanje prema propustljivosti i kontingenciji kultura, “kulture ‘djeluju’ upravo zato što su šupljikave, neravnih rubova, neodređene, bitno nedosljedne, nikad posve istovjetne samima sebi, a granice im se neprestano preobražavaju u obzore”²⁰⁰. Ukrštanje granica kultura dozvoljava nam da vidimo Druge ne kao ontološki dane, nego kao povijesno konstituirane, koji su uvijek do stanovite mjere “otvoreni” i “plutajući”. Zbog ovako izmijenjenog odnosa postupno se počinje gubiti pristranost, koju često pripisujemo kulturama, a naročito vlastitoj.

Ključni pojam kulturalne teorije, provociran ovom promjenom, postaje onda ono što spaja nespojivo između dva različita svijeta. *Hibridnost* je jedan od pojmova povezanih s idejom kulturnoga sinkretizma, miješanja kultura i stvaranja novoga entiteta, koji nastaje preuzimanjem jednoga i drugoga kako bi se dobilo treće. Fenomen mnogostrukog pripadanja pojedinca u modernim nacionalnim državama, traženje Drugog u sebi i pojava nove kulture hibridnosti, koja nastaje u konceptima križanja, *cross-overa*, “kreolizacije” kultura – omogućili su nadrađanje dosadašnjega koncepta multikulturalizma kao otvorenosti spram manjinskog i Drugog, koji je kroz dulje vrijeme bio preovlađujućim modelom kritike zapadnoga modela homogene kulture. Multikulturalizam se, međutim, nije uspio odbraniti od čestog zapadanja u relativizam, pa se koncepti hibridnosti i dijaspore, koji smjeraju novim pristupima etnicitetu i problemu migracije, pokazuju podesnijim u današnjem globaliziranom umreženom društvu transnacionalnog i transkulturalnog prostora. Uspostavljanje novoga tipa kulturnog identiteta *bastarda*

²⁰⁰ Eagleton, T., *Ideja kulture*, str. 117.

omogućilo je da se pređe “s onu stranu” paradigme modernih politika identiteta.

Poimanje kulture kroz pojmove hibridnosti, križanja, dijaspore ili migracije, otklonilo je tradicionalnu naturalizirajuću pretpostavku pojma kulture kao ukorijenjene, locirane, vezane za određeno mjesto na kojemu se konstituiraju njezini objekti poput društva, tradicije, zajednice, identiteta. Umjesto toga, u prvom se planu pojavljuju konstruirane i osporavane povijesnosti, mjesta interakcije i interferencije, premještanja prema *granici* i graničnim kulturama²⁰¹ kao specifičnom mjestu hibridnosti i borbe, nadzora i transgresije. U nastojanju da se izbjegne pretjerani lokalizam partikularističkog kulturalnog relativizma s jedne, i preglobalne vizije kapitalističke tehnokratske monokulture s druge strane, suvremena kulturalna teorija pokazuje interes ka “specifičnim povijestima, taktikama, svakodnevnim praksama prebivanja i putovanja, putovanja-u-prebivanju, prebivanja-u-putovanju”²⁰², u današnjem svijetu, u kojemu se gotovo svi, manje ili više, nalazimo u tranzitu.

²⁰¹ Nova bi kartografija mogla iscrtati značajne regije područja granične kulture koje su naseljene čvrstim dijasporskim etnicitetima, neravnomjerno asimiliranim u dominantne nacionalne države. Za primjer bi mogle poslužiti i bosanskohercegovačke zajednice koje, recimo, u nekim dijelovima Sjedinjenih Američkih Država broje i po nekoliko desetaka tisuća stanovnika (Saint Louis je vjerojatno najveća s oko 70.000 izbjeglica). Izuzev migracija iz ratom zahvaćenih područja, najveći broj današnjih migracija ekonomske je, političke ili kulturne prirode.

²⁰² Clifford, James, *Putujuće kulture*, u *Politika teorije*, str. 329

Arhitektura tranzita

Današnje tranzitne, putujuće kulture uvjetovale su i nastajanje novih vidova uprostorenja, pa se mjesta poput aerodroma, aviona, hotela, ili čak motela, pojavljuju kao mjesta koja razaraju dosadašnje režime u kojima je vladao smisao lokalnosti, ukorijenjenosti i povijesti. “Nakon što je konačno popustio otpor udaljenosti, protežnost Svijeta položiti će obrambeno oružje kojemu je ime bilo trajanje, protežnost i obzor”, zapaža Paul Virilio, pa “postupno slomiti svaki otpor, svaku lokalnu ovisnost, poraziti suprotstavljenost trajanja u protežnosti”²⁰³ postaje imperativom novog vremena. Poput neke uzbuđujuće auto-cesta i njezinih brojnih čvorišta ova nova prebivališna mjesta sudjeluju u ispunjenju tog zahtjeva, ovjekovječujući i sama pokret, brzinu i kretanje u kojem se svakodnevni život odigrava.

Hotel kao otjelovljenje lika postmodernog, a realiziran u primjeru *Hotela Bonaventura* Johna Portmana u losanđeleskom “*downtownu*”, poslužio je Jamesonu kao primjer jedne potpuno ostvarene postmoderne arhitekture koja se na više načina razlikuje od načela što su ih nešto ranije razvili Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves ili, nešto skorije, Frank Gehry. Analiza Portmanove Bonaventure nudi veoma važnu poduku o originalnosti postmodernističkog prostora koji je, mišljenja je Jameson, doživio određenu mutaciju u gradnji u kojoj “ljudski subjekti koji su se zatekli u tom novom prostoru nisu zadržali korak s tom evolucijom – dogodila se promjena objekta koju još uvijek nije pratila nikakva odgovarajuća promjena subjekta; još uvijek ne posjedujemo perceptivno oruđe koje bi pariralo ovom

²⁰³ Virilio, Paul, *Brzina oslobađanja*, Naklada DAGGK, Karlovac, 1999., str. 174

novom *hiper*prostoru, kako ću ga nazvati, djelomično zbog toga što su naše perceptivne navike oblikovane u onom starijem obliku prostora kojega nazivam prostorom visokog modernizma²⁰⁴.

Nova arhitektura, skupa sa nekim drugim produktima kulture, uspostavila se kao određena vrsta zahtjeva za razvijanjem novih organa kojima bismo mogli poboljšati ili uvećati sposobnosti svojih osjetila i pripremiti svoja tijela za izazove novih, za sada još nedokučivih ili neostvarivih prostornih dimenzija. Građevine poput Hotela Bonaventura, Beaubourga u Parizu ili Easton Centera u Torontu teže tome da postanu totalni prostor, neka vrsta umanjenoga, minijaturnoga grada, što, prema Jamesonovom mišljenju, u potpunosti korespondira sa novom kolektivnom praksom unutar koje se pojedinci kreću i okupljaju na način nove i povijesno originalne *hiper*-gomile.

Nove građevine, među kojima je i Hotel Bonaventura na koji se Jamesonove analize odnose, sa jedne strane uvažavaju prethodno već usvojeni populistički aspekt kojim se postmodernizam posredstvom “dvostrukog kodiranja” branio od elitizma svojstvenog arhitekturi modernizma, dok, sa druge strane, poštuju specifičnosti i udomaćenost zatečenog gradskog pejzaža, upravo koristeći leksiku i sintaksu napadnog i kričavog jezika komercijalnog znakovnog sustava tog suvremenog urbanog okruženja. “*Jumbo* plakati su gotovo sasvim u redu”, zapisali su i autori danas već kultnoga djela o postmodernoj arhitekturi *Learning from Las Vegas*, prihvaćajući tako tadašnju sve očigledniju komercijalizaciju američkih gradova²⁰⁵.

²⁰⁴ Jameson, F., *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 38.

²⁰⁵ Robert Venturi, Denis Scott-Brown, Steven Izenour, *Pouke Las Vegasa*, Građevinska knjiga, Beograd, 1998.

Drugačiji način “smještanja” novijih građevina očituje se na primjeru Hotela Bonaventura već u samom činu stupanja u unutarnji prostor, hotel, naime, ne teži vidljivim ulaznim vratima, “ulazi u Bonaventuru zapravo su prostrana i prilično zakulisna stvar” (Jameson), koja ulogu ulaznih vrata svodi na minimum pa je njegova disjunkcija od okolnog grada veoma različita od one velikih, monumentalnih građevina Internacionalnoga stila u kojem je akt razdvajanja između građevine i grada bio nasilan, vidljiv i sa očitim simboličkim značenjem. Dok su Le Corbusierovi potezi nastojali radikalno odvojiti novi utopijski prostor moderne od degradiranog i raspadajućeg gradskog tkiva, novija arhitektura ne teži više zahtjevu za protopolitičkom utopijskom transformacijom. Takva se akcija više ne očekuje, niti je se, zapravo, uopće priželjkuje, uvjeren je Jameson.

Uspostavljenu dijagnozu o karakteristikama novije arhitekture Jameson potkrepljuje i primjerom o uporabi stakala kojima se danas u većini slučajeva oblažu zidovi takvih građevina, kao što je i Portmanov Hotel Bonaventura, postupkom koji ne pokazuje samo napredak u tehnologiji gradnje već izražava i način na koji se građevina želi odnositi prema svojoj okolini i gradu koji je okružuje. “*Staklena koža*” zgrade omogućuje joj veoma posebnu, neprostornu odvojenost od okruženja, “pokušate li sagledati zgradu izvana, ne vide se vanjski zidovi i sama zgrada, već se vidi distorzirana slika svega što samu zgradu okružuje”²⁰⁶. Granica ili limitirajuća površina pretvorila se u “osmotsku membranu” (Virilio). U pogledu na takvu građevinu gube se predstave

²⁰⁶ Analogiju za način na koji “staklena koža” odbija grad izvana, Jameson nalazi u zrcalnim sunčanim naočalama koje sprečavaju sugovornika da vam vidi oči, čime se postiže određena moć nad Drugim. Jameson, F., isto, str. 42

o dimenzijama same zgrade, “odavde nadalje, pojava površine i spoljašnjosti skriva trajnu transparentnost, gustinu bez gustine, zapreminu bez zapremine, neopažljivu veličinu”²⁰⁷.

Još u devetnaestom stoljeću anonimni je autor opisao Kristalnu palatu u Londonu slijedećim riječima: “Vidimo rešetku linija izuzetne suptilnosti, ali ovdje nema repera koji bi nam pomogao da shvatimo njene stvarne dimenzije i razdaljine, tako da oko klizi duž beskrajne perspektive koja se gubi u magli”²⁰⁸. Na ovom je primjeru, i prije krize fizičkih dimenzija, zaključit će Virilio, bio najavljen dolazak građevina očišćenih od bilo kakvog optičkog centra, svojevrsnih “lebdećih” tvorevina u kojima se arhitektonska struktura od stakla i čeličnih okvira ponašala onako kako će se nešto kasnije ponašati slika-forma na kompjutorskim zaslonima ili u snimljenim televizijskim sekvencama. “Kriza pojma dimenzije pojavljuje se kao kriza cjeline, kriza supstancijalnog, kontinuiranog i homogenog prostora naslijeđenog od klasične geometrije, a u korist relativnosti slučajnog, diskontinuiranog i heterogenog prostora, onoga u kojem dijelovi i frakcije, točke i različiti fragmenti postaju još jednom suštinski”²⁰⁹.

²⁰⁷ Virilio, P., *Kritični prostor*, str. 12

²⁰⁸ Kristalna palata, projekt Josepha Paxtona, izgrađena je za Veliku izložbu u Londonu 1851. godine i prostirala se na ogromnoj površini od oko 7,2 ha. Izgrađena je za samo tri i pol mjeseca, primjenom novih metoda konstruiranja od modularnih, u tvornici proizvedenih pojedinačnih elemenata koji su na gradilištu samo postavljani na svoja mjesta. Konstrukcija se sastojala od nosećih stubova, rešetkastih nosača od livenog i kovanog gvožđa i stakla, i predstavljala je prvu primjenu stakla i željeza u tako velikom opsegu. Kristalna je palata kasnije demontirana i ponovno podignuta u predgrađu Londona. Izgorjela je 1936. godine.

²⁰⁹ Virilio, P., *Kritični prostor*, str. 24.

Ne samo vanjski, već i unutarnji prostor, nastavit će Jameson svoju analizu na primjeru Portmanovog hotela, rađen je tako da onemogućući uspostavljanje potrebne distance za sagledavanje voluminoznosti prostora. Sam ulaz, kojeg bismo još uvijek željeli smatrati glavnim, prednjim ulazom u hotel, uvodi goste i posjetitelje hotela na drugi kat, na terasu sa prodavaonicama odakle se pokretnim stubama spušta do glavne recepcije. Stupanje u unutarnjost hotela nije bitno drugačije ni kroz dva “sporedna” ulaza sa stražnje strane koji vode na šesti kat i tek pomoću stuba i liftova omogućuju dolazak u predvorje hotela. Prisutno mnoštvo pokretnih stuba i liftova, tih “prijenosnika ljudi”, unutar hotelskog interijera zadobilo je u samom prostoru značenje nečeg daleko većeg od pukoga sredstva za ispunjavanje funkcije ili zanimljive konstrukcijske komponente. Te “divovske kinetičke skulpture” (Portman) sada zamjenjuju samo kretanje, a sebe određuju kao “nove refleksivne znakove i simbole navlastitog kretanja”²¹⁰.

Transportne mašine postale su alegorijski označitelji nekadašnje promenade koju više ne prakticiramo ili po kojoj se ne krećemo samostalno. Za Virilioa, same transportne mašine ispunjavaju *zakon najmanjeg djelovanja*: “ako naporedno postoje dizalo, pokretno stubište ili obično stubište preko kojih se može uspeti na gornje katove, nitko se neće služiti stubištem... Jednako tako, kad je hodnik podzemne željeznice predug, a postoji pokretna traka (*travellator*) na usluzi korisnicima, nitko ne kroči hodnikom”²¹¹. Isti zakon, prenesen na temeljne pojmove arhitekture vodio je postupnom gubitku važnosti u razlikovanju onoga unutarnjeg i izvanjskog ili onoga gore i dolje, kao primarnih

²¹⁰ Jameson, F., *isto*, str. 43.

²¹¹ Virilio, P., *Brzina oslobađanja*, str. 81.

uporišta ranije gradnje, pri čemu su i same građevine postajale sve više *endotične* (Virilio). Realizacija unutarnjeg prostora također je pretrpjela promjene. Organizacija prostora kao zbunjujućeg labirinta²¹² i naglašena razlomljenost interijera sustavno i namjerno ometaju samo stjecanje predodžbe o formi, dok, istodobno, stalno prisustvo kretanja ne dozvoljava uspostavljanje potrebne distance i stabilnog mjesta, kao neophodnih pretpostavki za sagledavanje njegove veličine. “Taj *hiper*-prostor potpuno obuhvata vaše oči i tijelo, i ako vam se činilo da bi potiskivanje dubine koje se može naći u postmodernističkom slikarstvu ili literaturi bilo teško postići u samoj arhitekturi, možda ćete sada biti spremniji vidjeti ovo zbunjujuće uranjanje kao formalni ekvivalent u drugom mediju”²¹³. Plošnost, raspršenost i plitkost, ranije ustanovljene odlike postmodernog slikarstva, svoju su realizaciju time pronašle i unutar područja arhitekture.

Finalno načelo na koje Jameson analizom arhitekture Hotela Bonaventure želi ukazati jeste to da postmoderni hiper-prostor uspijeva transcendirati mogućnost ljudskoga tijela da se smjesti, da perceptivno organizira svoju neposrednu okolinu ukazujući da “zastrašujuća rastavna točka između tijela i njegove izgrađene sredine – koja je u odnosu na izvornu zbunjenost starijeg modernizma isto što i brzina svemirskog broda spram brzine auto-

²¹² Potpuno je nemoguće orijentirati se u predvorju Hotela Bonaventura. Već od samog otvaranja 1977. godine bilo je očito da je nemoguće pronaći neku od ciljanih prodavaonica koje se nalaze u hotelu, odnosno ukoliko se u tome i uspije, pitanje je može li se isto ponoviti. Nešto kasnije u hotelsko su predvorje dodani putokazi i bojene oznake “u jadnom raskrinkavajućem i prilično očajnom pokušaju obnove koordinata starijeg prostora”. Više u Jameson, F., *Postmodernism*, str. 44.

²¹³ Jameson, F., *Postmodernism and Consumer Society*, str. 14.

mobila – i sama stoji kao simbol i analogon one još oštrije dileme nesposobnosti našeg duha, bar u sadašnjici, da nacrtat kartu goleme global-multinacionalne i decentrirane komunikacijske mreže u kojoj se nalazimo uhvaćeni kao individualni subjekti”²¹⁴.

Kriza dimenzija građevine očitovala se i kao napad na dotadašnju sliku svijeta kao Grada. Granice građevina postale su granice našega svijeta, u otuđenim gradskim prostorima gdje nismo u stanju nacrtati ni kartu vlastitoga položaja niti kartu gradske sredine. Grad prestaje biti organiziran kao lokalizirano naselje po osovini; geometrijski pojmovi središta i predgrađa gube svoje prijašnje značenje; “suštinski, homogeni prostor nastao iz klasične grčke geometrije ustupa mjesto slučajnom, heterogenom prostoru u kojem dijelovi i frakcije ponovo postaju esencijalni”²¹⁵. Oblik grada iz vremena industrijalizacije u potpunosti je razoren, pa nekadašnji osjećaj jedinstva, življenja u sigurnosti i poznavanju “komšiluka” ostaje živjeti još samo kao daleka uspomena i sjećanje. Nekadašnju otvorenost prema javnom prostoru gradskoga trga zamijenila je zatvorenost “totalnih” prostora, *shopping*-centara, kao posljednjih preostalih oblika javne djelatnosti.

“U nizu sve grabljivijih oblika, shopping je uspio kolonizirati – pa čak i zamijeniti – gotovo sve aspekte urbanoga života. Mehanizmi i prostori shoppinga sve više oblikuju povijesne gradske jezgre, predgrađa, ulice, a sada i željezničke postaje, muzeje, bolnice, škole, Internet, pa čak i vojsku. Crkve oponašaju shopping-centre kako bi privukle sljedbenike. Aerodromi su postali vrlo profitabilni pretvarajući putnike u potrošače. Muzeji pribjegavaju shoppingu da bi opstali. Tradicionalni evropski grad jednom

²¹⁴ *Isto*, str. 16.

²¹⁵ Virilio, P., *Brzina oslobađanja*, str. 20.

se pokušao oduprijeti shoppingu, ali danas je i on sredstvo konzumerizma u američkom stilu. ‘Uzvišeni’ arhitekti preziru svijet kupovine ali primjenjuju konfiguraciju shopping-centra na nacрте muzeja i sveučilišta. Posustale gradove revitalizira se tako što ih se planira da budu nalik na shopping-centre...”²¹⁶.

Živimo u građevinama-svjetovima, iz kojih više nemamo potrebu izići, a ukoliko i iziđemo, nailazimo na prostore istovjetne onima koje smo prethodno napustili. Dijelovi grada, a potom i sami gradovi počinju sve više međusobno sličiti, postupno postajući kopijama jedni drugih.

Suvremeni su megalopolisi izgubili svoje nekadašnje vidljive granice, njihova središta više nisu nigdje, rasprostiru se posvuda, pa se počela gubiti svaka mogućnost orijentacije, a time i spoznavanja vlastite pozicije. U megalopolisima su izgubljene osobine arhitekture kao mjere, sigurnosti, proporcije, smatra i Bernard Tschumi²¹⁷. “Grad i njegova arhitektura gube svoje simbole – nema više spomenika, nema više osi, nema više antropomorfne simetrije – nego umjesto toga fragmentacija, parcelizacija,

²¹⁶ I poslijeratna revitalizacija Sarajeva i ostalih bosanskohercegovačkih gradova povinovala se ovome zahtjevu *šopingizacije* gradske jezgre radije negoli nastojanju ka njezinoj arhitektonskoj i građevinskoj obnovi i zaštiti. Navod je iz knjige *Shopping* Rena Koolhaasa, prema Foster, Hal, *Dizajn i zločin (i druge polemike)*, VBZ, Zagreb, 2006., str. 60.

²¹⁷ Bernard Tschumi, arhitekt, pisac i predavač francuskošvicarskoga podrijetla. Tschumi je zastupnik akcijske arhitekture; za njega uloga arhitekture nije u reprezentaciji postojeće društvene strukture, već ona predstavlja instrument putem kojega se društvena struktura kontinuirano preispituje. U teorijskom radu Tschumi je pod snažnim utjecajem poststrukturalističke i dekonstruktivističke misli, dok u praktičnom djelovanju teži osmišljavanju novih veza između prostora i događaja putem različitih metoda poput defamilijarizacije, de-strukcije, kros-programiranja, trans-programiranja i sl. Tschumi, B., *Arhitektura i disjunkcija*, AGM, Zagreb, 2004.

atomizacija”²¹⁸, grad je izgubio kapije i ograde, koje su ga činile zatvorenom, koherentnom i homogenom sredinom, pa danas naseljavamo razlomljeni prostor u kojemu je i njegova namjena postala prolazna poput medijske slike. Banke se pretvaraju u restorane, tvornice u umjetničke radionice, stanice metroa u *disco-klubove*²¹⁹, mogući su “skok s motkom u kapeli, vožnja biciklom u praonici, *sky diving* u oknu dizala”, reći će Tschumi.

Umjesto zahtjeva prošlosti, koji su nalagali stalno traganje za stvaranjem predodžbi o stabilnome izgledu poput bilance, harmonije, ekvilibrija – današnja preplavljenost bujicom slika, crteža, grafita, fotografija, filmova, televizijskih ili kompjutorski generiranih slika, svjedoči o nestajanju svake prijašnje stabilnosti. “U takvoj fluidnosti više ne vrijedi Baudelaireova suprotstavljenost vječnog i prolaznog; ili, kako je Koolhaas 1994. pisao o arhitektu: ‘Njegova zadaća uistinu je nemoguća: izražavati sve veći kovitlac u stabilnom mediju’”²²⁰. Polivalentnost programa i stalna promjena namjene oponiraju povijesti arhitektonske misli, koja je stoljećima tvrdila kako se u arhitekturi radi o stabilnosti, utemeljenosti, čvrstini i trajnosti. Zato je potrebno, mišljenja je Tschumi, preispitati sve povijesne koncepte figuracije i reprezentacije jer je svaki pokušaj obnavljanja renesansnoga ideala

²¹⁸ Tschumi, B., *nav. djelo*, str. 174.

²¹⁹ Krajem 2008. godine, na primjer, u Parizu je otvoren hotel *Mama Shelter* (Mamino sklonište), koji uređuje Phillipe Starck, jedan od najpoznatijih dizajnera današnjice. Francuski arhitekt Roland Castro za potrebe je hotela preuredio nekadašnju veliku parkirališnu zgradu, koja sada podsjeća na sklonište koje gostima osigurava “hranu za njihove misli, mjesto gdje se može ne samo provesti noć već ustanoviti moderni kibuc, laički samostan, mjesto za zajedništvo urbanih”, prema ocjeni samog autora.

²²⁰ Foster, H., *Dizajn i zločin*, str. 63.

jedinstva stvarnosti i njezine reprezentacije postao nemogućim. Postmodernistički je koncept dvostrukog kodiranja bio posljednji i istodobno bezuspješan pokušaj da se nešto od tog ideala očuva, danas kada živimo u vremenu u kojem “nema više pravila i propisa – ušli smo u period deregulacije – potpunog decen-triranja društva”²²¹. Posljedica ove decentralizacije je nepovratni gubitak unutarnjega i izvanjskoga, a kao simptoma opće forme estetizacije posredovane medijima i redukcije povijesti i svijeta na nizove simultanih slika.

“Ako je najveći dio arhitekture postao puka pojavnost, primijenjena dekoracija, plitkost, arhitektura od papira (ili, da upotrijebim proslavljen Venturijev izraz “dekorirana koliba”), po čemu se arhitektura razlikuje od drugih *billboard* oblikovanja: ili, ambicioznije, po čemu se razlikuje od publikacija, nac-rta, grafika?”²²², odnosno kako još uvijek može ostati sredstvom kojim društvo istražuje nova područja, razvija nova znanja, ili postati sredstvom razotuđenja i pokretačem nove društvene i političke promjene.

Veliki dio naslijeđene arhitektonske prakse, sudeći po Tschumiju, danas je potpuno neprimjenjiv. Zato je on pobornik redefiniranja samoga koncepta arhitekture putem sagledavanja uzajamnog djelovanja prostora i događaja unutar njega. Tvrdeći da nema prostora bez događaja, Tschumi se zalaže za razbija-

²²¹ U Srednjem vijeku društvo je bilo samoregulirano. Regulacija se odvijala u središtu (knez kao zakonodavac) i postojala je direktna uzročno-posljedična veza između zakona i svakodnevnog života. U industrijskoj je eri društvo artifičijelno regulirano, kontrola je na granicama, rubovima društva, iz središta je preseljena na periferiju. Danas smo stupili u doba deregulacije, u kojemu se kontrola odvija izvan društva. Tschumi, B., *Arhitektura i disjunkcija*, str. 177.

²²² *Isto*, str. 187.

nje statičnih tehnika reprezentacije, koje su isticale vanjštinu i oblik zgrade a zanemarivale opseg i intenzitet događaja unutar nje. Novo zbivanje arhitekture pomjera se u prostor događaja, arhitektura postaje okvirom za provođenje situacija, poligonom dešavanja i aktivnim sudionikom svakodnevnog života, sudjelujući u osmišljavanju uvjeta za promjenu ustaljenih životnih navika. Konfrontacije i kombinacije elemenata unutar megalopolisa poput Tokija ili New Yorka možda još uvijek mogu pripremiti *zgodu*, šok, događaj koji više ne predstavlja logični slijed već prekretnicu, i na taj način, nada se Tschumi, “od arhitekture naših gradova načiniti preokret u kulturi i društvu”²²³.

Novi prostor, prostor svojstven momentu multinacionalnoga razvoja kapitalizma, ustvrđuje Fredric Jameson, svaki oblik ranijeg situiranja ljudskog tijela u prirodnom okolišu, pojedinca u lokalnoj zajednici ili građanina u nacionalnoj državi, učinio je neizmjereno problematičnim. “Postmoderno tijelo – bilo da luta postmodernim hotelom, da je zatočeno u rock-zvuku koji dopire sa slušalica, ili je iskusilo višestruke udare i bombardiranja rata u Vijetnamu – sada je izloženo perceptivnim branama neposrednosti iz kojih su svi zaklanjajući slojevi i intervenirajuća posredovanja uklonjeni”²²⁴.

Razotuđenje je, prema Jamesonu, moguće jedino s nekom vrstom spoznajne kartografije, pomoću koje pojedinac ponovno postaje svjestan svoje pozicije u urbanom okruženju kao preduvjeta svakog budućeg djelovanja. Spoznajna mapa kao subjektivno poimanje strukture grada nije mimetička i ne bazira se na

²²³ Isto, str. 197.

²²⁴ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 412-413.

oponašanju ili odražavanju realnosti²²⁵. Ona uvažava dijalektiku između ovdje i sada neposredne percepcije i imaginarnog osjećanja grada kao odsutnog totaliteta, odnosno rascjep između lokalnog situiranja pojedinca i totaliteta društvene strukture u kojima je situiran. Estetika kognitivne kartografije, zato, predstavlja način na koji spoznajno ucrtavamo individualni društveni odnos spram naše lokalne, nacionalne ili danas dominantno globalne zbilje.

²²⁵ Kognitivno mapiranje kod Jamesona predstavlja svojevrsnu sintezu Althusserova razlikovanja geometrijskog i društvenog prostora i *mentalnih mapa* gradskog prostora Kevina Lyncha, koje se mogu ekstrapolirati na mentalnu mapu društvenog i globalnog totaliteta. Lynchove analize, okupljene u knjizi *The Image of the City*, u kojima su građani velikih gradova poput Bostona, Jersey i Los Angelesa zamoljeni da nacrtaju gradski sklop po sjećanju, pokazale su kako je stupanj urbanoga otuđenja izravno proporcionalan mentalnoj nesposobnosti mapiranja lokalnog gradskog prostora. Gradovi poput Bostona, koji ima veoma istaknute monumentalne perspektive, omogućuju čovjekovoj imaginaciji ne samo uspješniju lokalizaciju spram ostatka grada, već i svojevrsnu slobodu i estetsko zadovoljenje tradicionalnim gradskim formama. Više u Jameson, F., *Postmodernism*, str. 415.

Slika



Luc Tuymans, *Pink Glasses*, 2001.

Gledati

Vrijeme/prostor pogleda

Dvije su značajne odlike kulture postmodernizma na koje se u svome djelu referira Fredric Jameson. Prva, fragmentacija vremena u niz stalno ponavljajućih sadašnjosti, i druga, transformacija stvarnosti u slike.

Ubrzani razvoj novih elektronskih, informacijsko-komunikacijskih tehnologija suvremenoga doba, a koje su često nevidljive čovjekovom iskustvu vremena i prostora, uvjetovao je rađanje jednog snažnog osjećaja čovjekove dezorijentacije u svjetskom prostoru vladavine kasnog multinacionalnog kapitala. Sve više nam se čini, zapaža Jameson, kako nama vladaju nevidljivi tehnološki prostori, dok cjelokupni vanjski svijet zamjenjuje virtualni svijet, koji konstruiraju globalne i nevidljive strukturalne mreže mnogobrojnih baza podataka i informacija. Simultani prijenosi informacija putem novih elektronskih tehnologija omogućili su potpuno izjednačavanje informacijskoga i elektronskoga, što je, prema Virilio, uvjetovalo da stvarnost informacije postane u cjelini sadržanom u brzini njezina širenja. Sama informacija, reći će Virilio, i nije ništa drugo do opis/oznaka stanja stvari nekog fenomena u nekom određenom trenutku. "Vrijeme više nije vrijeme mehaničkog sata, nego apsolutne slike digitalnoga premrežavanja svijeta koji se računa u algoritmima,

bitovima i binarnome kodu. Sve je tome podređeno²²⁶. Vrijeme je danas postalo funkcijom brzine (Vrilio), moguće ga je pojmiti isključivo kroz termine brzine, što je neminovno vodilo promjeni i našega cjelokupnog dosadašnjeg razumijevanja povijesti, a za koje tehnologijske prakse i termini postaju uzori i kriterij.

Sama tehnologija, ipak, upozorit će Jameson, ne tvori neku “krajnju određujuću instancu” u oblikovanju našega suvremenog društvenog života ili kulturalne proizvodnje. S marksističke točke gledišta, a koju zastupa Fredric Jameson, tehnologija je rezultat razvoja kapitala a ne neki navlastiti prvi uzrok. Suvremena tehnologija, zato, nije toliko fascinantna sama po sebi koliko zbog toga “što se čini da nudi privilegiranu reprezentacijsku prečicu za shvatanje mreže moći i nadzora koju naš um i mašta mogu još teže shvatiti: cjelovitu novu rasredišnjenu globalnu mrežu trećega stupnja kapitala samog²²⁷. Zato nam je, upozorava Jameson, potrebno poduzeti i kompletnu rekonfiguraciju vremensko-prostornih komponenti kao implicitnih, formalnih okvira, koji variraju ovisno o načinu proizvodnje.

Koncept postmodernizma, smatra Jameson, vraća nas povlačenju razlike između kontradikcije i antinomije. Dok antinomija nudi dvije pretpostavke koje su radikalno suprotstavljene i nespojive, kontradikcija podrazumijeva pristrasnost, između dvije ponuđene pretpostavke biramo u odnosu na kontekst, pa kontradikcija ima daleko više veze sa samim stanjem stvari negoli s logičkim implikacijama. Dok je kontradikcija više pripadala modernosti, sam postmodernitet naklonjeniji je antinomiji.

²²⁶ Paić, Ž., *Vizualne komunikacije*, str. 34.

²²⁷ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 40.

A jedna od osnovnih antinomija postmodernizma²²⁸, prema Jamesonu, odnosi se na Kantove apriorne “čiste sjajeve” vremena i prostora. Vremensko-prostorne paradigme, koje uobičajeno mislimo kao povijesne, dijelom su šire društvene kompleksnosti, pa nam tako omogućuju ponešto saznati i o procesima reprodukcije i transformacije unutar društva. “Iz načina na koji razmišljamo o promjeni i trajnosti, o različitosti i homogenosti, načinima koji pokazuju da podjednako imaju veze i sa prostorom i sa vremenom”²²⁹, saznajemo i o vlastitom načinu proizvodnje, odnosno, riječima Bourdieua, iskustvo vremena i prostora od osnovnog je značaja pri kodiranju i reprodukciji samih društvenih odnosa.

Najznačajnija promjena u tumačenju vremensko-prostorne paradigme dogodila se s razumijevanjem jedinstvenog i nedjeljivog kontinuuma prostora i vremena kao rezultata Einsteinove specijalne teorije relativnosti, koja je dovela u pitanje “sve što se obaziralo na spoljašnje dokaze nekog jedinstvenog trajanja kao jasan princip rasporeda događaja (Bachelard)”²³⁰, odnosno tadašnju sliku svijeta koji funkcionira sa izvjesnom pravilnošću i unutar kojeg je sve moglo biti opisano. Za razliku od Newtonove teze o apsolutnom prostoru kao trodimenzionalnom kontinuumu i apsolutnom vremenu kao jednodimenzionalnom kontinuumu, koji su neovisni jedan o drugome i o samoj materiji (bez obzira na materiju postoji prostor i bez obzira na kretanje postoji vrijeme), Einstein dokazuje kako su “prostor i vrijeme oblici in-

²²⁸ Antinomije postmodernizma središnja su tema Jamesonove knjige *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York, 1994.

²²⁹ Jameson, F., *The Antinomies of Postmodernity*, u *The Cultural Turn*, str. 51.

²³⁰ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 39.

tuicije koji ne mogu biti više odvojeni od naše svijesti nego što su to koncepti oblika, boje, dimenzije, itd.”²³¹.

Otkriće međusobne povezanosti prostora i vremena postulirane Einsteinovom teorijom relativiteta ukazalo je na granice klasične fizike, odnosno na granice slučajeva vezanih za čulno iskustvo čovjeka, kako će zapaziti Virilio, “za to uglavnom proksemično svojstvo koje je potajno, počev od Renesanse, a točnije od XIX vijeka, podrivalo logistiku percepcije”²³². Čula prestaju biti samo više ili manje točan način i sredstvo da se o vanjskoj sredini informiramo ili u njoj djelujemo; “ona su glasnici jedne unutarnje, isto tako fizičke, isto tako relativne sredine, budući da posjeduju njoj svojstvene zakone”²³³. Niti su intervali vremena koje nam nude sat ili kalendar apsolutni kvantiteti, niti je osjećaj za taj interval isti (trajanje jednoga sata može se učiniti kraćim ili duljim). Tako ni prostor pogleda nije više apsolutni, njutnovski prostor, nego je relativni, prostor Minkowskog, četverodimenzionalni prostor u kojem, uz tri prostorne, jednu od dimenzija čini vrijeme. Uбудuće će prostor za sebe i vrijeme za sebe, prema Hermannu Minkowskom, postati tek puke sjene, a samo je neka vrsta njihova sjedinjavanja sačuvala neovisno postojanje. Ovo sjedinjavanje Minkowski je nazvano “prostor-vrijeme”. Promjena u poimanju prostora i vremena omogućila je istodobno i objašnjenje nekih promjena nastalih u polju vizualne kulture i umjetnosti.

Iskustvo vremensko-prostornog kontinuuma u njegovom prijelazu kroz tri ključna razdoblja – prosvjetiteljstvo, moder-

²³¹ *Isto*.

²³² *Isto*.

²³³ *Isto*, str. 45.

nizam i postmodernizam, izložio je David Harvey u svom konceptu vremensko-prostornog zgušnjavanja, koji je u vrijeme postmodernizma došao do točke realizacije gdje su se “prostorne značajke potpuno izgubile, a vrijeme se sve više vezalo samo za sadašnjost”²³⁴. Razdoblje prosvjetiteljstva, sa usvojenim pravilima perspektive iz 15. stoljeća, u to je vrijeme označilo radikalni prekid s praksom srednjovjekovne umjetnosti. “Utemeljenost svijeta na perspektivi značila je, kao prvo, predstavljanje svijeta kao totaliteta, i, kao drugo, potvrđivanje da matematički principi, jednako kao i optika, mogu služiti za predstavljanje svijeta kao pljosnate površine. To je imalo za posljedicu da se prostor, iako utemeljen na beskonačnosti, učinio osvojenim i spremnim za konkretne ljudske ciljeve”²³⁵.

Intervencije nastale na prosvjetiteljskoj homogenoj i apsolutnoj vremensko-prostornoj strukturi rezultirale su pojavom različitih oblika modernizma; njega Harvey veže za vrijeme nakon 1848. godine, kada europski prostor postaje jedinstvenijim. Zgušnjavanju vremena i prostora pridonio je i ubrzan razvoj novih tehnoloških izuma²³⁶ poput telefona, telegrafa, rendgena ili transportnih sredstava, novih oblika prostorne organizacije oformljenih na konceptu velikih europskih gradova kao središta svijeta, na kojima su se, potom, zasnivali i novi oblici mišljenja, a koji će uglavnom propagirati univerzalno važeće vrijednosti.

²³⁴ Citati postavki Davida Harveya izloženih u djelu *The Condition of Postmodernity*, preuzete su u prijevodu i iz knjige Gržinić, Marina, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998., str. 22.

²³⁵ *Isto*, str. 23.

²³⁶ Prvo emitiranje radio-emisije s Eiffelovog tornja, koje se dogodilo 1913. godine, za Harveya je značilo konačnu potvrdu o otpremanju prostora u simultanost trenutka i oblikovanje univerzalnoga javnog prostora.

Naredna faza prostorno-vremenske kompresije dogodila se na prijelazu iz tržišnog kapitala modernizma ka fleksibilnoj akumulaciji postmodernizma, prijelazu koji je, prema Harveyu, imao za posljedicu dezorijentirajući i rušilački utjecaj na političko-ekonomske prakse, na staleške borbe, kao i na kulturni i društveni život općenito. Manifestacija ovog prijelaza bilo je preusmjerenje interesa kapitala s elitnoga prema masovnom, prema zamjeni trajnosti proizvoda za njegovu potrošljivost, te prema brzom izmjeni fenomena mode i proizvodnih tehnika. Na istom tragu Fredric Jameson zapaža kako su nove tehnologije odbacile logiku gomilanja proizvedene robe i stvaranja zaliha, logiku koja bi dovela u pitanje samo funkcioniranje sustava i brzu promjenjivost modnih trendova.

U novonastalom ambijentu, reklame i medijske slike, koje su još donedavno služile promociji i zastupanju vrijednosti tržišnih proizvoda, prestaju biti “advokatima” njihovih atributa postajući i same robom. Radilo se, zapravo o tome da medijske slike više nisu upućivale ni na što drugo osim na same sebe; slika koja je sada i sama postala proizvod “utoliko je bolja ukoliko bivamo prikovani za nju samu” (Walter Biemel). Kultura predodžbe, istači će Jameson, postala je jedna od konstitutivnih odlika postmoderniteta, jer u društvu u kojem sjećanje na uporabnu vrijednost nestaje, sama predodžba postaje konačnim oblikom reifikacije. Tržišna logika kapitala nestala je sa scene otkrićem marketinga, koji je omogućio da se “kompletni robni sistem mlade industrijske civilizacije odsada prezentuje unutar imaterijalnoga polja percepcije”²³⁷. S pojavom filma i kina, čiste vizije po-

²³⁷ Virilio, P., *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Verso, London/New York, 1989., str. 31.

stat će novim predmetom prodaje, a samo kino glavnim centrom za tržište dematerijalizacije, “novim industrijskim marketom koji više ne proizvodi stvari nego svjetlo, otkako se luminoznost golemih prozora obojenog stakla prošlosti iznenadno koncentrirala na ekranu”²³⁸. Baudrillard će zbog ove novonastale promjene unutar tržišta kapitala, koje se sve više temelji na industriji slika, ustanoviti potrebu za redefinicijom kapitalizma iz društva robne proizvodnje (Marx) u društvo produkcije slika i znakovnih sustava. Proizvodnju roba u suvremenom svijetu nadomješta znakovni poredak “estetiziranih objekata potrošnje” (Baudrillard).

Nove informacijsko-elektronske tehnologije i produkcija slika, primjećuje Virilio, doveli su do “iščezavanja” vremena i prostora, koji su u dosadašnjoj povijesti funkcionirali kao materijalizirane i opipljive dimenzije društvenoga života. “Svjedočimo momentu”, ističe Jameson, “u kojem su se dva termina ove antinomije (prostor i vrijeme, *op.a.*) vratila nazad jedan drugome jer je od momenta premoći promjene postalo nemoguće razlikovati prostor od vremena ili subjekt od objekta”²³⁹. Kraj dualiteta subjekt-objekt relacije pojavio se s rastućom tehnologijom koja se suprotstavljala prirodi i koja je, uvažavajući Virilioa, specifično kroz razvoj fotografije i filma, uspostavila vlastite zahtjeve prema samoj stvarnosti.

Kao najeklatantniji primjer ovoga izmijenjenog odnosa, u kojemu stvarnost nastoji ispuniti zahtjeve koje mu nameće tehnološka slika, brojnim će autorima najčešće poslužiti medijski prikaz Zaljevskog rata, koji se, sudeći prema Baudrillardu, zapravo uopće nije ni dogodio, već je u potpunosti bio simuliran

²³⁸ Isto, str. 32.

²³⁹ Jameson, F., *The Antinomies of Postmodernity*, str. 52.

medijskom tehnologijom. Prostorno izrazito lokalan, ali vremen-ski globalan, Zaljevski je rat bio prvi rat u povijesti koji je emitiran uživo, a njegovo medijsko pokrivanje dovelo je do konačnog udvajanja stvarnosti na onu pravu i na onu virtualnu, udvajanja u kojem smo postali očevicima potpunog obestvarenja stvarnosti i derealizacije ljudske nesreće²⁴⁰. Medijski manipulirana recepcija prvoga “postmodernog” rata stvorila je iluziju, smatra Virilio, da su žrtve tog rata imaginarne, virtualne, a ne živi ljudi od krvi i mesa.

Dirigirani vid

Uporaba filmske tehnike u ratnim sukobima, od prvih vojnih fotografija iz američkog građanskog rata pa sve do suvremenog video-nadzora bojnoga polja, napredovala je u svom razvoju dostigavši trenutak u kojem objektivni kamera postavljeni na vojne avione i na sredstva za masovno uništenje predočavaju značajnu promjenu u lociranju mete i rastućoj derealizaciji vojne bitke. “U industrijaliziranom ratovanju u kojem je reprezentacija događaja nadmašila prezentaciju činjenica, slika je počela prevladavati nad objektom, vrijeme nad prostorom”, naglašava Virilio, naznačujući tako pojavu strategije *globalnog viđenja*, zasnovane na sveprisutnosti promatranja neprijateljskog teritorija u kojem “nišani ti bez prestanka, ne gubiti više ništa iz vida znači pobijediti”²⁴¹. Rat se, stoga, zaključuje Virilio, manje sastoji u osvajanju “materijal-

²⁴⁰ Za Virilija, virtualna stvarnost predstavlja nesreću same stvarnosti. Virilio pesimistično prognozira dolazak dana kada će virtualna stvarnost postati moćnija od prave stvarnosti, dana koji će biti dan nesreće kakvu ljudska povijest još nije iskusila.

²⁴¹ Virilio, P., *War and Cinema*, str. 1.

noga” teritorija, a više u prisvajanju “nematerijalnih” polja percepcije u jednoj izrazitoj težnji i nastojanju da se sve vidi. “Nakon automatizacije proizvodnje i revolucije transmisija pred nama je začetak automatizacije percepcije svijeta. Kao što objašnjava video umjetnik Gary Hill: ‘Viđenje više nije mogućnost gledanja, nego nemogućnost negledanja’²⁴². Razvijeni mehanizmi viđenja više ništa ne ostavljaju izvan vidljivoga, nema više ničega skrivenog. Želja za potpunom iluminacijom, koja bi spriječila i onemogućila pojavu slučajnog, nepredvidljivog, iznenadnog, vodila je tome da okruženje vojnih akcija prestaje biti opipljiva, optičko-akustička okolina, a postaje elektro-optička sredina kao konačno ostvarena pobjeda virtualnog nad stvarnim.

Samim time i subjekti toga sveprisutnog osmatranja prestaju biti sveprisutni ljudski promatrači ili vojni analitičari, a postaju “mašine za osmatranje, ukrcane na inteligentni satelit, automatizacija percepcije tačku po tačku neprijateljskog teritorija” (Virilio) u jednomu inovacijskom događanju osmatranja bez gledanja. Na djelu je, zapravo, perceptivna automatizacija u kojoj je napuštena perceptivna “vjera”, ona doza interpretativne subjektivnosti uvijek prisutne u aktu pogleda, a sve u korist standardizacije viđenja i potpuno objektivirane idealne linije nišanja jedne “ratne mašine”. Tehnološke inovacije i pronalazak nekoga vještačkog vida, smatra Virilio, vode ka ostvarivanju “viđenja bez pogleda”, jednog udvajanja točke gledišta i “diobe percepcije okoline između živog, subjekta i neživog, objekta, mašine koja vidi”²⁴³. U nekoj krajnjoj instanci razvoja ovoga “viđenja bez pogleda”, video-kamera, sada podložna kompjutoru, izvrši-

²⁴² Virilio, P., *Brzina oslobađanja*, str. 130.

²⁴³ Virilio, P., *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993., str. 91.

la bi “analizu okolnog ambijenta, automatsko tumačenje smisla događaja”²⁴⁴.

Težnja ka “mehaničkome oku”, koje bi bilo potpunije i bolje od ljudskog, te izumi različitih proteza i strojeva za gledanje, pripremili su pojavu jedne sveobuhvatne percepcije, u kojoj je neposredno opažanje nadomješteno posrednim, a brzina elektrona preuzima ulogu zraka Sunca ili električne svjetlosti. “Automatizaciju postindustrijske proizvodnje pratila je automatizacija percepcije, potom računalom potpomognuta spoznaja koju je omogućilo tržište računala u očekivanju onoga umjetne inteligencije”²⁴⁵. U jednoj inverznoj logici, mašine viđenja završavaju proizvodnjom reprodukcije jednoga intenzivnog zasljepljenja kao novog i posljednjeg oblika industrijalizacije, industrijalizacija ne-pogleda, u središtu kojega bi se tada našlo čovjekovo potpuno sljepilo.

U odnosu na analizu promjena unutar tehnologije i načina reprodukcije slike, Virilio će razvojne periode u reprezentacijskoj logici slike podijeliti na: doba formalne logike slike, koja obilježava doba slikarstva i arhitekture do sredine 18.st., doba dijalektičke logike, odnosno vrijeme nastanka fotografije i filma 19.st. i početka 20.st., i doba paradoksalne logike, koje započinje s pojavom videa i nastavlja se kroz kompjutorsku grafiku i holografiju s kraja 20. stoljeća. Doba paradoksalne logike slike je doba njezine virtualnosti, logike videograma, holograma i digitalnih slika, gdje slika prevladava nad predmetom, vrijeme nad prostorom i virtualnost nad stvarnošću, zamjenjujući tako nekadašnju strogu alternativu – stvarno ili prikazano jednom više relativističkom

²⁴⁴ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 90.

²⁴⁵ Virilio, P., *Brzina oslobađanja*, str. 33.

dilemom – aktualno ili virtualno. I dok se reprezentacijska slika formalne logike temeljila na analogiji, sadržavajući vrijeme u samoj formi slike, a dijalektička logika prisutnost prošlosti još uvijek čuvala utiskujući je na fotografskom ili filmskom negativu, dotle je paradoksalna logika upravo problematizirala realnu vremensku prisutnost samoga objekta. Paradoksalna logika, naime, nastaje onoga trenutka kad slika prevladava nad stvari koje je ona sama slika.

Iz formalne logike tradicionalne piktorijalne reprezentacije, geometrijske optike Quattrocenta, razvoj optike vodio je k valnoj optici teleinformatičkoga doba, odnosno kretao se, prema zapažanju Virilija, od perspektive stvarnoga prostora prema perspektivi stvarnoga vremena. “Više nije riječ o ‘geografskom’ prostoru plavih brežuljaka Toscanne pod suncem talijanske renesanse, o ‘geometrijskom’ prostoru koji je umio oblikovati, sa svojom perspektivnom reljefnošću, trajnu sliku bliskoga svijeta, nego o prostoru onkraj-neba i onkraj-mora, ‘kozmičkom prostoru’”²⁴⁶, koji više nema analogije s našim uobičajenim shvaćanjima trajanja i protežnosti.

Dok se ranija geometrijska optika zadovoljavala promatranjem stvarnoga svijeta pojavnosti, dotle valna optika “vremena brzine svjetlosti” vodi, reći će Virilio, ka transparentnosti, koja “ukida uobičajenu granicu linije horizonta na račun jedinog okvira ekrana, ‘obzora kvadrata’ neke vrste podvostručene perspektive stvarnosti”²⁴⁷. Nekadašnja crta obzora povukla se u okvir ekrana u sveprisutnom teleskopiranju stvarnosti, koja se rastavila na dva vremena, od kojih su oba podjednako stvarna. Jedno

²⁴⁶ Virilio, P., *Brzina oslobađanja*, str. 13.

²⁴⁷ *Isto*, str. 64.

je prisustvo “ovdje” i “sada”, osjetilno iskustvo aktualne, vidljive stvarnosti, a drugo je teleprisustvo na daljinu, iskustvo nadosjetilne virtualne stvarnosti prozirnog obzora ekrana. “Htjeli mi to ili ne, svatko je od nas suočen s podvostručenjem predodžbe Svijeta, pa prema tome i njegove stvarnosti. Podvostručenje između djelovanja i međudjelovanja, prisustva i teleprisustva, egzistencije i teleegzistencije”²⁴⁸, zaključuje Virilio, te postavlja pitanje o našem životu, u kojemu “ovdje” više ne postoji i sve je postalo beskonačni niz onih “sada”, bez neke povijesne dimenzije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. “S trenutnim sveprisustvom teletopologije, s neposrednim suočavanjem svih odražavajućih površina, s dovodenjem svih mjesta u vizualni kontakt, dugo lutanje pogleda se završava... Razdvajanje između prošlog, sadašnjeg i budućeg, između tu i tamo, nema više značenja od neke vizualne iluzije, čak i ako ona ima tvrdokoran karakter”²⁴⁹.

Neprestano pospješivanje sposobnosti gledanja, koje se odvijalo kao posljedica razvoja novih tehnologija, vodilo je, zapaža Virilio, ka logici percepcije, koja se više ne temelji na procesu prirodne memorijalizacije mjesta u kontinuumu prostora i vremena, nego se zadržava na njihovom taktičkom preračunavanju. Mnemonika, odnosno topografsko sjećanje, bazirano na sustavu asocijacija mjesta koje su bile logički raspoređene u vremenu i prostoru, nakon pronalaska televizije kao “teletopološkog fenomena nestanka tjelesnog premještanja i ukidanja prostora” (Viri-

²⁴⁸ *Isto*, str. 68.

²⁴⁹ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 52.

lio), prepustilo je mjesto *logistici percepcije*²⁵⁰ i potpuno drugačijoj organizaciji pogleda i orijentacije u svijetu.

“*Logistika percepcije* inauguriše jedan nepoznat transfer pogleda, ona stvara teleskopiranje bliskog i dalekog, jedan *fenomen ubrzanja* koji ukida naše saznanje o rastojanjima i o dimenzijama”²⁵¹. Dok se s topografskim pamćenjem, zapaža Virilio, još moglo govoriti o generacijama viđenja, o svojevrstnome vizualnom naslijeđu između naraštaja, pojava logistike percepcije označila je gubitak čovjekove subjektivnosti. Istodobno, sve veća ovisnost o objektivu inauguirala je određeni eugenizam pogleda i narastajuću modelizaciju vida. “Kino znači navući oku uniformu”, upozoravao je Kafka; “danas s videom i infografijom digitaliziranih slika, ta se prijetnja potvrđuje do stupnja da će uskoro valjati osnovati neku vrstu etičkog odbora za percepciju, jer bismo, u protivnome, lako mogli biti izručeni nekoj vrsti okularne dresure”²⁵², zaključuje Virilio. Ovisnost o aparatu, gubitak dodira s osjetilnom stvarnošću, vode k proizvodnji nekoga serijskog, industrijskog, standardiziranoga vida, nekoj vrsti “higijene” pogleda.

²⁵⁰ Ne bez razloga, Virilio koristi izraz iz područja vojnih znanosti. Najveći je dio reproduktivne tehnologije ispočetka bio namijenjen za vojne svrhe, za artiljeriju “tako značajnu za širenje optičkih fenomena”, odakle se njihova uporaba tek kasnije proširila i na masovne medije. Analiza vojnih “načina viđenja” i značaja njihova prodiranja u sferu kulture predmet su njegove knjige *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Verso, London/New York, 1989.

²⁵¹ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 12.

²⁵² Virilio, P., *Brzina oslobođanja*, str. 132.

Od produkcije do reprodukcije

Objašnjavajući razliku između fotografije i umjetničke slike čovjeka u hodu, Rodin kaže: “Umjetnik je vjeran istini, a fotografija laže, jer u stvarnosti se vrijeme ne zaustavlja”²⁵³.

Inovacija fotografske trenutnosti i snimka koji pretendira na naučnu točnost pojedinosti, primjećuje Virilio, krivotvori čulnu temporalnost svjedoka, prirodnu pokretljivost oka koje, prelazeći pogledom preko slike, stvara iluziju da se na njoj ostvaruje pokret. Fiksni vid, zapravo, nikada nije ni postojao; sama fiziologija pogleda ovisi o kretanju oka. Za Virilioa, fotografija²⁵⁴ je ta koja razara uvjete prirodnoga osjećanja i viđenja, “svojim gramzivim nastojanjem da dopre do svega, što znači da vidi što više i što je bolje moguće, subjekt zanemaruje jedina sredstva da to i ostvari”²⁵⁵.

²⁵³ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 8.

²⁵⁴ Preteču fotografije predstavlja “*camera obscura*”, zatamnjeni uređaj u obliku kutije, s pomoću kojega se slike predmeta preko konveksne leće u svojoj prirodnoj boji prikazuju na nekoj površini, koju su slikari koristili sve do 19.st. No, problem fiksiranja slike na nekom fotoosjetljivom materijalu, što je i suština fotografije, rješava Nicephore Niépce, 1825. godine. Njegova metoda zahtijevala je višesatnu ekspoziciju uz jako sunce, pa u partnerstvu s pariškim slikarom Jacquesom Daguerreom započinje istraživanje nove metode. Niepce 1833. umire, a Daguerre 1839. predstavlja permanentni pozitiv – dagerotipiju. Istodobno, William Fox Talbot otkriva drugi postupak, kalotipiju; ona, za razliku od dagerotipije, ima negativ iz kojega se mogao proizvesti neodređeni broj pozitivna. Talbot je, međutim, patentirao svoje otkriće, što je spriječilo popularnost same metode. Najvažnije naredno otkriće predstavlja izum fotografskog filma Georga Eastmana, tanke prozirne trake s fotoosjetljivim slojem, što će voditi pojednostavljenju uporabe fotografije i njezinu omasovljenju.

²⁵⁵ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 9.

Manje od njezine strukture, fotografije kao dokumenta, Virilioa zanima njezin izvor, mjesto na kojemu fotografija nastaje, odnosno zanima ga fotografija kao pokazatelj vremena, kao i sam način na koji je vrijeme uhvaćeno i ostalo zabilježeno u njoj. Vrijeme osvjetljivanja, ekspozicijsko vrijeme nastanka latentne fotografije nije više kronološko, uzastopno vrijeme koje svuda prolazi. Fotografsko vrijeme, zapaža Virilio, vrijeme je koje razotkriva samo sebe, koje “izlazi na površinu”, ekspozicijsko vrijeme, *kronoskopija*, trajanje događaja u odnosu na brzinu svjetlosti. “Ono što služi da se vidi, da se čuje, da se izmjeri, i prema tome pojmi stvarnost – manje je svjetlost, a više njena brzina”²⁵⁶. Brzina sve manje služi za premještanje u prostoru, za prijelaz od točke A do točke B, a sve više tomu da se nešto vidi i na osnovu toga viđenja pojmi.

Iznimna superiornost fotografije nad sposobnostima ljudskoga oka sastojala se upravo u toj specifičnoj brzini, koja joj je, reći će Virilio, “zahvaljujući nepokolebljivoj vjernosti instrumenta i slobode od subjektivnog i deformišućeg dejstva umjetnikove ruke, omogućavala da fiksira i da pokaže pokret sa takvom preciznošću i bogatstvom detalja koji prirodno izmiču pogledu”²⁵⁷. Viriliove “mašine viđenja” zato nadoknađuju upravo nedovoljnost naših vlastitih vizualnih sposobnosti, i to ne više dubinu našega vidnog polja, što su već učinile sprave poput mikroskopa ili teleskopa, nego presporu vremensku dubinu našega fiziološkog snimanja²⁵⁸. “Mašina viđenja” je jedna “mašina apsolutne brzine”

²⁵⁶ *Isto*, str. 109.

²⁵⁷ *Isto*, str. 37.

²⁵⁸ Prvi digitalni fotoaparati snimali su 30 frameova (sličica) u sekundi. Danas je njihova brzina uvećana i do 650 puta, odnosno digitalne kamere snimaju

(Virilio), koja dovodi u pitanje sve tradicionalne pojmove geometrijske optike i onoga što se uopće može vidjeti.

Onoliko koliko se ljudski pogled sve više usporavao i zaustavljao, gubeći tako svoje prirodne karakteristike i osjetljivost, samo snimanje postajalo je sve brže. Istodobno, vid je sve više od supstancijalnoga postajao akcidentalnim. “U odnosu na slikarstvo koje je iziskivalo vrijeme i vizualnu usredotočenost, koje je smještalo kontemplaciju u odsječak zaustavljenog vremena, fotografija je nenametljiva; ona nema težinu čak i kad su joj formati golemi, a sadržaj senzacionalan ili šokantan”²⁵⁹. Sa fotografijom, zapazio je još na samim počecima njezina razvoja slikar Bill De Kooning, “*Content is a glimpse*” – sadržaj je bljesak, kratkotrajno, letimično viđenje, samo usputni pogled nestalne pozornosti. Isključenje fotografije iz događajnog kontinuiteta, odnosno vremenskoga horizonta prošlosti i budućnosti, ne dopušta i ne osigurava fotografiji da ima bilo kakvu ulogu u spoznaji totaliteta²⁶⁰. Umjesto ostvarenja jednoga produktivnog nesvjesnog pogleda, kojemu su se u počecima razvoja fotografije i filma još nadali umjetnici nadrealizma, razvoj tehničke slike i novonastala

do 20 tisuća frameova u sekundi. Njihova je mogućnost bilježenja događaja potpuno nevidljivih ljudskom oku upravo fascinantna.

²⁵⁹ Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitu stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 28.

²⁶⁰ U nemogućnosti fotografije da “uhvati” kretanje, mađarski marksistički filozof György Lukács ustanovio je i njezinu nemogućnost da pretvori kvazivrijeme u homogeni medij čiste vidljivosti. To je ujedno i razlog zbog kojega fotografija nije u mogućnosti djelovati na razvijanje čovjekova čula koje se odnosi na opažanje vidljivosti. Ovu će sposobnost nešto kasnije povratiti re-antropomorfizirajuća umjetnička fotografija i posebno film, koji reprodukciju kretanja približava normalnoj vizualnosti svakidašnjice. Više u Musabegović, Sadudin, *Mimezis i konstrukcija*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1982.

situacija vodili su zamjeni staroga čina gledanja “jednim regresivnim perceptivnim stanjem, nekom vrstom sinkretizma, bijednom karikaturom kvazi-nepokretnosti prvih dana života, kao čulni supstrat koji postoji još samo kao zbrkana cjelina iz koje bi se, povremeno, slučajno pojavljivali neki oblici, mirisi, zvuci... jasnije zapaženi”²⁶¹.

Svojevrsni “slom” prirodnoga sjećanja, koji se pojavljivao sa sve izraženijim zahtjevom i sve prisutnijim značajem funkcije brzine, poslužio je i Fredricu Jamesonu kao ključ za razlikovanje modernizma i postmodernizma. Modernizam je, prema ovom razlikovanju, blizak mnemoničkom ujednačavanju prostora i temelji se na prostornoj mnemotehnici, kojom smo svoje sjećanje bazirali na prostorno fiksiranim znakovima (podsjećam na Jamesonovo razlikovanje moderne i postmoderne arhitekture, naznačeno u poglavlju *Arhitektura tranzita* u drugom dijelu), za razliku od prostorno diskontinuiranoga iskustva postmodernizma. Nakon veličanstvene pojavnosti silosa, visokih dimnjaka, golemih tvorničkih postrojenja, svojevrsnih monumenata industrije moderne, koji su poslužili kao inspiracija i pokretačka energija za umjetnost ranoga modernizma dajući joj opipljivost, figuralnost i metaforički značaj, s postmodernizmom se postupno počela javljati drugačija dominirajuća slika. Tehnologija suvremenog doba ne posjeduje više istu sposobnost reprezentacije, “nisu to ni turbina, ni Sheelerovi silosi i dimnjaci, ni barokne izvedbe cijevi i pokretnih traka, ni aerodinamični profil željeznice – sva motorna vozila još uvijek koncentrirana u mirovanju – nego prije kompjutor, čije vanjsko kućište nema simboličke ili vizualne snage, ili čak oplate različitih medija, kao što je to s kuć-

²⁶¹ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 18.

nim uređajem zvanim televizor koji ne artikulira ništa već prije *implodira*, jedan sustav informacija u svojoj spljoštenoj vizuri”²⁶².

Trenutak futurizma i oduševljenje talijanskih futurista mašinama koje su istodobno bile i sredstva reprezentacije, “za njih je svako vozilo ili tehnički vektor jedna ideja, jedna vizija svijeta više negoli slika”²⁶³, forme jednog čitavog novog svijeta u nastajanju i budućnosti koja je još bila predvidljiva, sada je prošao. S njegovim je prolaskom nestalo i ono “intimno” osjećanje vremena s kojim smo još uvijek mogli primjećivati razaranje Baudelaireovog Pariza ili Proustovog iskustva o proticanju vremena. Ono što sada počinjemo osjećati, reći će Jameson, jeste to da se tamo gdje se sve podvrgava neprestanoj promjeni više ništa ne može promijeniti. To je, zapravo, osjećaj da smo, uronjeni u stalno protjecanje i izloženi stalnoj promjeni, stigli do izvjesnog kraja, “to je osjećaj povratka ‘kraja povijesti’, drugim riječima, to je jednostavno stari ‘kraj ideologije’”²⁶⁴.

Novonastali trenutak obilježen je radikalno drugačijom industrijskom dinamikom, koju sada reprezentiraju kompjutori, nuklearna energija i mediji. Nova tehnološka dostignuća pojavljuju se kao mašine za reprodukciju prije negoli za produkciju, to nisu više mašine koje otjelovljuju masivne skulpture u prostoru, nekadašnje orijentire; one ljudskoj sposobnosti estetske reprezentacije postavljaju sasvim drugačije zahtjeve od nešto starijih strojeva brzine i energije. U postmodernističkoj kulturi i novom strukturalnom trenutku kapitala vremena u kojem živimo, uspostavlja se paradigma središnje uloge procesa i reprodukcije, “... osjećaj da

²⁶² Jameson, E., *Postmodernism*, str. 37.

²⁶³ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 48.

²⁶⁴ Jameson, E., *The Antinomies of Postmodernity*, str. 60.

djelo s onu stranu svake tematike i sadržaja na neki način prisluškuje mrežu reproduktivnih procesa i time nam pruža bar letimičan pogled u postmodernu ili tehnologijski uzvišeno, čiju moć ili autentičnost dokumentira uspješnost takvih djela da prizovu čitav novi postmoderni prostor što se pojavljuje oko nas²⁶⁵.

Za Jamesona, paradigmatičan primjer nastale promjene predstavlja prijelaz od Antonionijevog filma *Blow Up*²⁶⁶, sa još uvijek izraženim odlikama modernizma, prema De Palminom postmodernističkom *Blow Out*²⁶⁷, “možda najbjelodanijem primjeru čije virtuozne slike dosljedno i refleksivno određuju sam medij i u prvi plan ističu proces reprodukcije sa upornošću koja se može pročitati kao fundamentalni simptom ili tajna samog postmodernizma²⁶⁸”.

²⁶⁵ Jameson, F., *Signatures of the Visible*, str. 61.

²⁶⁶ *Blow Up* (1966) redatelja Michelangela Antonionia temelji se na priči o jednom danu u životu modnoga fotografa, koji slučajno postaje svjedokom ubojstva. Šetajući u blizini londonskog Maryon parka snima fotografiju ljubavnog para. Kasnije u studiju, na zrnastim uvećanjima crno-bijele fotografije, razaznaju tijelo koje leži na travi i ubojicu s puškom skrivenog u drveću. Fotograf odlazi u park, pronalazi tijelo na travi, ali nema fotoaparata da ga slika. Preplašen zvukom kočnica, odlazi. Slijedećeg jutra ponovno dolazi u park, ali je tijelo nestalo.

²⁶⁷ *Blow Out* (1981) redatelja Briana De Palme. Tehničar zvuka Jack u parku snima zvukove za potrebe postprodukcije filma na kojem radi. Nailazi automobil, koji nakon pucanja gume slijeće s ceste u jezero. Tehničar iz auta spašava djevojku, prostitutku Sally, dok je vozač, ispostavit će se guverner i predsjednički kandidat, mrtav. Preslušavanjem snimke Jack prepoznaje zvuk pucnja iz puške neposredno prije ispuhivanja gume koje će uzrokovati nesreću. Na vijestima saznaje da je još netko snimio nesreću pokretnom kamerom. Spajanjem vizualnog i audio zapisa Jack se uvjerava da se radi o isplaniranom ubojstvu. U privatnoj istrazi, u kojoj mu pomaže i Sally, ozvučena djevojka biva ubijena, a Jack snimku njezina posljednjeg krika koristi za film.

²⁶⁸ Jameson, F., *isto*, str. 60.

Blow Up, smatra Jameson, može se promatrati kao inauguracija svih onih ne-ontoloških impulsa koji će oblikovati sam pojam postmodernoga, a koji će se najeksplicitnije pojaviti u njegovu postmodernom *pastichu*, filmu *Blow Out*, u kojem je ontološki medij pogleda strateški zamijenjen “tekstualnošću” zvuka. *Blow Up*, Antonionijev prvi film koji je snimljen u koloru i izvan prostora Italije, unatoč ovoj razlici, ipak još uvijek zadržava vezu i s njegovim prethodnim filmovima. Oni mu, naime, služe kao određena vrsta predteksta ili preduvjeta, iz kojih se sada izvlače i pojavljuju, doduše mutirane ili transformirane, neke već viđene i poznate teme i motivi (poput alienacije, figure heroja, seksualne impotencije, prostorne apstrakcije).

I mada je u ovom filmu, kako primjećuje Jameson, pojavljivanje mrtvoga tijela na zrnastoj površini, nakon mnogobrojnih uvećavanja crno-bijele fotografije snimljene u parku daleko najnestvarniji prikazani objekt – “mrtvo tijelo već na putu prema statusu slike ili *simulacra*” – postavljaajući svojim pojavljivanjem pitanje o tome je li uopće trebalo da bude viđeno, je li prisustvo samoga referenta još uopće trebalo biti dokumentirano na neki realističan ili reprezentacijski način, sam “prazni prostor” na fotografiji ipak nije slika u smislu koji bi joj mogao priskrbiti njezino postmoderno određenje. Snimka tla bez tijela, vrši daljnju analizu Jameson, navodi oko na pretraživanje te travnate površine parka u jednom besciljnom, a ipak još usmjerenom prostornom istraživanju, koje se transformira u samo vrijeme: “nema ništa za vidjeti, a mi ipak, za jedan dugački izgubljeni trenutak u to gledamo, ili to barem nastojimo”²⁶⁹. Premda neuobičajen i neobičan pogled, pogled koji dovodi u pitanje samu strukturu

²⁶⁹ *Isto*, str. 196.

normalne percepcije, taj pogled još nije lišen određenih historijskih i formalnih preduvjeta.

Promatrajući Kerteszovu fotografiju slijepoga guslača kojega vodi neki dječak, Roland Barthes zapisuje: “ono pak što ja vidim, tim ‘okom koje misli’ i kojim nešto dodajem snimci, to je cesta od nabijene zemlje; kakvoća te zemljane ceste uvjerava me da sam u Srednjoj Europi; opažam referent, ..., prepoznajem, cijelim tijelom, trgovišta kojima sam prolazio za negdašnjih putovanja Mađarskom i Rumunijom”²⁷⁰. Prema Barthesu, dva su elementa kojih suprisutnost pobuđuje zanimanje za neku fotografiju. Prvi, *studium*, stanoviti je opseg fotografije kojega se prepoznaje s obzirom na kulturu i obrazovanje, područje koje zahvata i koje upućuje na informacije o temi ili sadržaju, i uvijek je kodiran. Drugi element, *punctum*, koji je nekodiran, pridolazi iz samoga prizora na fotografiji i ometa *studium*, to je ubod, “slučaj koji me u njoj *tiče* (ali me i tuče, udara)” (Barthes), pojedinost koja privlači pozornost i veže sliku za povijest, za neki trenutak u vremenu, “vidovitost fotografa ne sastoji se u tome da ‘vidi’ nego da se nađe na mjestu”²⁷¹.

Poput zemlje na Kerteszovoj fotografiji, koja za Barthesa postaje *punctum*, i Antonionijeva tratina bez tijela (“*poprište zločina*” koje Walter Benjamin prepoznaje na Atgetovim fotografijama opustjelih ulica Pariza) nastoji biti tlom koje je *punctum*: “preko već usvojenih, pročišćenih, apstrahovanih, neorealističkih impulsa njegovih ranijih filmova, sada materijaliziranih na fotografskim snimkama”²⁷². Tek s nestajanjem takvih impulsa

²⁷⁰ Barthes, R., *La chambre claire*. Gallimard, 1980., str. 77.

²⁷¹ *Isto*, str. 80.

²⁷² Jameson, F., *Signatures of the Visible*, str. 197.

nešto drugo se pojavljuje, primat samih slika, potpuna predanost proizvodnji i potrošnji slika, transformacija svijeta u vizualnu robu, slavljenje skoptičkoga libida, kao nekih od karakteristika koje nabraja Jameson, a koje ukazuju na pojavu sasvim drugačijih vidova stimulacije svojstvenih novijoj tehnologiji reprodukcije, koja gubi mogućnost reprezentacije i pokazuje izvjesnu srodnost s američkim postmodernističkim filmom.

Ipak, ne propušta upozoriti Jameson, ta nova reproduktivna tehnologija još uvijek konstruira sustav, obestjelovljeni ali rastući sustav veza i mreža skrivenih ispod pojavnosti svakodnevnog života, a čija se 'logika', ističe Jameson, osjeća u procesu programiranja naših vanjskih i unutarnjih svjetova, sve do točke koloniziranja našega prijašnjeg 'nesvjesnog'. Nepredstavljivi egzistencijalni smisao sustava moguće je otkriti samo kroz njegove učinke, poput odsustva uzroka, navodi Jameson, koji je samo estetička intuicija načina organizacije sustava kasnog kapitalizma i koji ne treba konceptualno svesti ili ga poistovjetiti s tehnologijama kojima raspolaže. U filmovima poput De Palminog *Blow Outa* sam proces tehnološke reprodukcije usmjeren je ka isticanju ovog novoga sustava, kojem je sadržaj djela tek puki predtekst: "film, traka, njihova disjunkcija na sliku i zvuk, otvara dijalektiku percepcije u kojoj nas tobožnja pripovijest neprestano šalje natrag reproduktivnoj mašineriji koja je njezin vlastiti preduvjet: razliveno svjetlo, odsjaj stakla, drugorazredne usluge vidljivih nadomjestaka za samo odsustvo kamere"²⁷³.

Blow Out, reći će Jameson, teško da još uvijek ima ikakav smisao ili sadržaj. Naprotiv, on generira jednu novu vrstu ushi-

²⁷³ Isto, str. 62.

ćenja, izazvanog samim reproduktivnim procesom kao formom i kao produkcijom zvuka i slika.

Dvije će se značajne odlike pojaviti unutar ovoga novonastalog kulturalnog ambijenta, svojstvenog vremenu tehnologije reprodukcije. Iščezavanje afekata i iznenadno i neočekivano odsustvo tjeskobe, a kao posljedice promjene u kojoj je nekadašnju alijenaciju subjekta odmijenila njegova fragmentacija. Nestajanje autonomnoga subjekta (sa svim njegovim tjeskobama i nesvjesnim, njegovim jedinstvenim individualnim stilom i njegovim osebnim potezima kistom kao otiscima jednog starijeg ega) omogućilo je i drugačiji odnos prema svijetu.

“Što se tiče ekspresije i osjećaja ili emocija, oslobađanje osređištenog subjekta od prijašnje *anomie* prisutno u suvremenom društvu može značiti ne samo oslobađanje od tjeskobe, već i oslobađanje od svakog drugog osjećaja, budući da više ne postoji ja koje bi osjećalo. To ne znači da su kulturni proizvodi postmodernog doba potpuno lišeni osjećaja, već radije da su ti osjećaji – koje je bolje i ispravnije na tragu J.-F. Lyotarda nazvati “*intenzitetima*” (*intensities*) – sada slobodnolebdeći, impersonalni i obično njima vlada jedna posebna vrsta euforije²⁷⁴.

Ovo slabljenje afekata može istodobno biti okarakterizirano i kao slabljenje velikih modernističkih tema o vremenu i temporalnosti, nekadašnjih elegičnih pripovijesti o trajanju i sjećanju. Kao procesi koji su zaslužni za oblikovanje sjećanja, osjećaji su otjerani iz sadašnjosti. Prošlost se pojavljuje još samo u vidu beskonačnih nizova “*flashbacka*”, brzih reminiscencija u sadašnjosti, koje nas upućuju na prošlo vrijeme. Našim svakodnevnim životom i iskustvima sada dominiraju kategorije prostora

²⁷⁴ Jameson, F., *Postmodernism*, str. 15-16.

a ne vremena, pa je nastali “muk” afekata dodatno potenciran pojavom novoga oblika zadovoljstva i uživanja u samim površinama. Taj novi odnos prati i inverzija ranijeg *pathosa* visokog modernizma u jedno neobično, snažno ushićenje, neku “euforičnu finalnu formu ničeoovskog dionizijskoga impulsa sada zgodno udahnjivog na svim pukotinama svakodnevnog života u prostoru kasnog kapitalizma”²⁷⁵.

Ubrzanja tehno slika

Promjenu vremensko-prostorne paradigme potrebno je još jednom naznačiti kroz razvojne inovacije i osobenosti tehno medija i reprezentacijsku logiku njima pripadajućih slika. Radi se, zapravo, o prijelazu koji je vodio od pojave optičkih (fotografija, film), preko elektronskih (televizija, video), pa sve do, u konačnici, danas dominirajućih digitalnih (sintetičkih, kompjutorski generiranih) slika. U najkraćem, ova promjena pratila je tehnološki napredak, koji se kretao od pojave fotografske slike, “dezanotropomorfizirajućeg udvajanja vidljive stvarnosti, gdje je fotoaparata u odnosu na naše oko u stanovitoj prednosti: on ‘vidi’ bolje budući da oko nije u stanju zaustaviti i fiksirati pogled, te fotografska slika, uzeta od svijeta u trenu koji se otima kontinuumu našeg viđenja, nudi našem pogledu diskontinuitet viđenja, ono, zapravo, što bi bez nje ostalo neviđeno, preko filmske pokretne slike, koja kontinuum viđenja izvodi iz diskontinuiranog niza mirujućih identiteta (24 fotograma u sekundi), do videografske i digitalne, koje dovršavaju proces fragmentacije i dekompozici-

²⁷⁵ Jameson, E., *Signatures of the Visible*, str. 61.

je 'bitnog prostora' (Paul Virilio) u dvojnem, virtualnom i stvarnom prizoru, ikoničkoj i elektroničkoj semiotičkoj supstanci"²⁷⁶. S promjenom tehnologije i njima pripadajućih slika odvijala se istodobno i promjena od reprezentacije, preko elektronske prezentacije do digitalne simulacije.

Dok su fotografska i filmska slika još uvijek u znaku uobičajenih kodova percepcije, predstavljanja i reprezentacije, i teže uspostaviti ravnotežu između prošlosti i budućnosti uzimajući u obzir sadašnjost samoga snimanja, elektronska slika, koja se temelji na istodobnom zapisu i medijskom prijenosu sadašnjosti, odnosno na prezentaciji, napustila je diobe vremena na jasne, diskontinuirane sekcije, predstavljajući vrijeme kao liniju elektronskog skeniranja. "Dok na fotografsku ili filmsku sliku možemo djelovati samo u cjelini ili u fragmentima (kada svjetlošću, kemijskim procesima, bojanjem, kolažiranjem ili nekako drukčije utječemo na nastanak slike), elektronsku možemo nadzirati na linijskoj razini"²⁷⁷, odnoseći se prema slikama kao prema stvarnim odsječcima vremena. Mimetizirajući sam neuronski proces proizvodnje slike na mrežnjači oka, videografska je slika vodila sve većoj mogućnosti simulacije i gubljenju referenci u realnosti. Videografska je slika označila trenutak preobrazbe naše uobičajene percepcije time što je prestala biti pukim sredstvom viđenja i postala samim viđenjem na djelu; slika nije više statična, ona je "djelatnost na djelu" (Rene Payant), izmijenjena paradigma izrečena u glasovitoj konstataciji video umjetnika Nam Jun Paika "Video nije prostor već vrijeme".

²⁷⁶ Musabegović, Sadudin, *Sliv i vir, Ogledi o umjetnosti*, Međunarodni centar za mir, Sarajevo, 2000., str. 57.

²⁷⁷ Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*, str. 55.

Treći vid slike, digitalna slika, proizvod je digitalizacije koja, prema Levu Manovichu, predstavlja prevođenje kontinuiranih ili analognih podataka u njihovu numeričku reprezentaciju, u električnu formu, tj. virtualnu sferu, ukratko “prevođenje svih postojećih medija u numeričke podatke dostupne putem kompjutora”²⁷⁸. Rezultat digitalizacije ono je što se u suvremenoj literaturi naziva novi medij (*new media*)²⁷⁹; grafike, pokretne slike, zvuci, oblici, prostori i tekstovi koji su postali izračunljivi. Pet je osnovnih načela po kojima se, prema Manovichu, vrši razlikovanje novoga medija. Prvo načelo predstavlja *numerička reprezentacija*, tj. digitalni kod koji prevodi neki stvarni predmet, koji je po prirodi analogan, u diskretni oblik koji će potom omogućiti algoritmičku manipulaciju prikaza predmeta. Drugo načelo je *modularnost*, po kojoj neki objekt može biti dijelom i sačinjavati neki drugi složeniji objekt, ali pritom on i dalje zadržava svoj zasebni identitet. *Automatizacija* je načelo koje su osigurale dvije prethodno navedene osobine, a *varijabilnost* naznačuje postojanje mnogobrojnih verzija istoga objekta. Peto i posljednje načelo

²⁷⁸ Manovich, L., *The Language of New Media*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2001., str. 20.

²⁷⁹ Ni unutar razvoja tehnološka slika ne postoje “lomovi”, nego samo prijelazi. Na McLuhanovu tvrdnju “Sadržaj novog medija uvijek je prethodni medij”, holandski mediolog Arjen Mulder nadovezuje: “Fotografija je u redu, ali film je ‘pomična slika’, film je u redu, ali TV prenosi događaje u živo, TV je u redu, ali Web je interaktivan, itd.” Arjen Mulder zapaža da, iako analogni mediji i dalje postoje, digitalizaciji više ništa ne promiče. Mulder zato kompjutor doživljava kao “meta-medij”, zbirku koja u sebi sadržava sve druge zbirke, jer se digitalni univerzum sastoji od nula i jedinica, što omogućuje da bilo što može biti prikazano zajedno na istom računaru. Mulder, A., *Theory, Culture and Society*, vol. 23/2006., no. 2-3, p. 289-296, Sage journals online, <http://tcs.sagepub.com>

je načelo *transkodiranja objekta*, odnosno mogućnost njegova prevođenja u druge fizičke formate.

Kako nastaje digitalna slika i što je to u njezinoj strukturi što postavlja zahtjeve njezine kompletne teorijske rekontekstualizacije?

Digitalna slika razlomljena je na točke (*pixels*), od kojih svaka može biti opisana s pomoću dva broja koji određuju njezine koordinate i tri broja koja opisuju intenzitet boja, odnosno svjetla. Svi na taj način dobiveni brojni zapisi mogu se prevesti u binarni oblik, što omogućuje njihovo spremanje u kompjutorski sustav. Digitalna informacija može se na jednostavan način slati ili kopirati, a da se pritom kvaliteta "kopije" ne troši i uvijek ostaje ista. Dok je analogna informacija prikazana kao kontinuirani niz nekih vrijednosti, digitalna informacija ima samo dvije diskretne vrijednosti. One omogućuju rekonstruiranje potpune i cjelovite informacije putem tehnika za kontrolu integriteta poruke, koji uklanjaju mogućnost bilo kakve pogreške (buke u kanalu). Osim toga, informacija u binarnome kodu osigurava da se njome mogu izvoditi različite logičke i aritmetičke operacije, da ju se može mijenjati koristeći automatske operacije, da ju se može prikazati na najrazličitije načine i da može poprimiti mnogobrojne oblike. Ukratko, digitalizacija omogućuje učinkovito procesuiranje informacija, ali i generiranje novih. Virtualne igre jedan su od takvih primjera. Kompjutor, naime, sintetizira novu sliku na temelju određenih zadanih podataka, ali i varijabilnih podataka, koji ovise o ranije izvedenim potezima samoga igrača. Virtualna je igra, tako, skup digitalnih kodova koji stvaraju potencijalne slike, a kojih će aktualizacija ovisiti o prethodno napravljenim izborima.

Digitalna slika, “viđenje bez pogleda”, više uopće ne predstavlja reprezentaciju realnoga; ona raskida sa svakim oblikom reprodukcije, mimezisa ili analogije, ne podražava konkretno lice predmeta već je simulacija pseudorealnosti, koja postoji samo virtualno u računarima u kojim nastaje. Sintetizirana se slika više ne referira ni na događaj koji se stvarno dogodio i čiju sliku ona reprezentira, niti na događaj koji se upravo odvija, a čiju sliku ona prezentira. Sintetizirana slika rezultat je autogeneriranoga procesa. Digitalizacija nam je omogućila da svaki podatak možemo svesti na seriju nula i jedinica, na matrice brojeva, koje potom možemo memorizirati i onda ih na različite načine koristiti ili njima manipulirati. Dobivena slika je, tako, izgubila karakter stvarnoga predmeta jer nastaje u procesu puke obrade podataka. Samim time digitalna je slika izgubila i raniji privilegirani status slike, koji su joj kroz povijest priskrbli podrijetlo ili namjera.

Digitalna se slika ne nalazi više ni na jednom određenom, fiksiranom mjestu, pa upravo samo “*vraćanje slike nije više obezbijeđeno*” (Virilio). U potpunosti dematerijalizirana, ona je prisutna tek samo kao potencija, a jedini pristup slici koji nam je omogućen odvija se preko njezine aktualizacije. Digitalna je slika delokalizirana, dok je istodobno virtualno prisutna na svim čvorovima na mreži na kojima je zatečena. Karakterizira ju bezgranično širenje u prostoru u slijedu proizvoljnih trenutaka, u kojima se gubi ono “prije” i ono “poslije”. Rezultat ove promjene je slika prepuštena beskonačnom izlaganju, umetanju i razgrađivanju koje se ne poziva ni na prošlost ni na sadašnjost, ni na reprezentaciju ni na prezentaciju, kao stalna potencijalnost i “prezencija bez referencije” (Baudrillard). Oslobođena svake reference, digitalna je slika proizvod sinteze *ex nihilo*; ona se pojavljuje kao čista mogućnost, puka slučajnost i realizirana virtualnost.

Ostajući tako s onu stranu stvarnosti i istine, sintetička naslika suočava s kulturom fragmentacije i nadomještanja, s pluralističkim, simultanim, polivalentnim strukturama, koje ne dozvoljavaju samo jedan, univerzalno važeći sustav mišljenja, već vode višeznačnim, simultanim, polivalentnim interpretacijama. Digitalna slika odnosi se na nastanak i problem krize reprezentacije unutar nekog unaprijed oformljenog poretka označavanja. Slike se, naime, ne odnose više ni na svoje vanjske ni na svoje unutarnje znakove – površinu, materijalnost, ikoničnost – veze između različitih slika u digitalnom okruženju uspostavljaju se pomoću nadilaženja poretka označitelja i označenoga.

Sintetičke slike simuliraju prisutnost stvarnosti i privid realnosti, označavajući tako prijelaz sa znakova koji reprezentacijom nešto prikrivaju na znakove koji iza sebe više ničega ni nemaju – *simulacrum* nije nikada ono što prikriva istinu, nego istina prikriva da je nema, *simulacrum* je istinit (Eklezijast). Radi se, zapravo, o zamjeni stvarnoga njegovim znacima, o proizvodnji nečega stvarnog “bez porijekla i stvarnosti”. U autogenerativnom procesu digitalizacije slika vizualno počinje konstruirati samu stvarnost, pa slika postaje “stvarnijom od stvarnoga”.

***Postmoderni* frame**

Više od bilo kojeg drugog medija, video²⁸⁰ je za Fredrica Jamesona upravo onaj tehnološki i reprezentacijski oblik koji

²⁸⁰ Video se kao medij pojavio krajem šezdesetih godina 20. st., kada Sony na tržište plasira svoj prvi video *portapack*. Video umjetnost počinje onog trenutka kada se televizori u setovima postavljaju kao skulptorske instalacije u dijapazonu od video skulptura do video instalacija. Njezini su se počec-

konstitutivno obilježava postmodernizam. “Ako se želimo zadržati na hipotezi da se kapitalizam može periodizirati s kvantnim preskakanjem tehnoloških mutacija na koje odgovara i najdubljim krizama sustava, onda postaje nešto jasnije zašto i kako video – tako tijesno povezan s dominantnom kompjutorskom i informacijskom tehnologijom kasnog, trećeg stupnja kapitalizma – može s punim pravom biti umjetnički oblik *par excellence* kasnog kapitalizma”²⁸¹.

Za Jamesona video predstavlja jednokratni, i u tom smislu povijesno privilegirani ili simptomatični medij, budući da je jedini medij u kojemu je konačni šav, konačna spona između prostora i vremena ostala sama forma.

Video istražuje sliku unutar njezinih granica; on se zanima za transformacije koje se odvijaju ne više između različitih slika već između samih oblika unutar jedne slike. U jednom procesu krivotvorenja optičke realnosti, predmeti i ljudi postaju sami vizualni materijal, a njihova lica i tijela teritorij i platforma za izvođenje različitih igara izmjena, preobrazbi i deformacija. Ta tijela/oblici, koji se u jednome “*totalnom protoku*” (Raymond Williams) smjenjuju na površini ekrana, budući da je video slika izgubila dubinu, mogu od sada biti podvrgnuti procesima smanjivanja i uvećavanja, razdvajanja i umnožavanja, predmetom su ne-

ci poglavito vezivali za *deprogramiranje* televizije. Preko konceptualizma i *bodyarta* sedamdesetih postaje *mainstreamom* umjetničke scene. Svojevrsnu “revoluciju” video doživljava digitalizacijom, od 1974. godine video ima mogućnost razgrađivanja slike na ekranu, od 1978. mogućnost usporavanja (*slow motion*). Bill Viola kaže da njegova fasciniranost videom i digitalnom tehnologijom dolazi od snage medija u njegovom beskonačnom procesu dijeljenja realnosti i selekcioniranju. Više u Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*.

²⁸¹ Jameson, F., *Video: Surrealism Without the Unconscious*, u *Postmodernism*, str. 76.

prestanih manipulacija i transformacija. Nekada unikatno, jedinstveno i neponovljivo tijelo odmijenilo je promjenjivo tijelo, tijelo koje se nalazi u procesu stalne metamorfoze. Pojedine dijelove tijela moguće je unutar video slike odstranjivati, odbacivati, nadodavati, umetati, međusobno miješati, po volji im se mogu dodavati boja i zvuk. Digitalna tehnologija videa omogućila je da se unutar jedne video slike mogu integrirati, reciklirati ili kolažirati i neke ranije snimljene fotografske ili filmske snimke. Uz takav je izbor manipulativna mogućnost videa postala sasvim nepredvidivom, a varijabilnost njegovih tehnika čini se beskrajnom.

Ukoliko je za uspostavljanje dramatike filma odlučujuće bilo na kojem će se mjestu napraviti “rez” (materijal filmskog redatelja sastoji se od dijelova filmske trake na koja su fiksirana stvarna zbivanja u tijeku snimanja, koji su potom potčinjeni slobodnoj, konstruktivnoj namjeri i volji redatelja), za video je od presudne važnosti što će se na sliku umetnuti. Umjesto načina montaže, u videu je odlučujuće kako će se na sliku *inkrustirati* (Pascal Bonitzer). U videu se, naime, primarno radi o ispunjavanju površine ekrana. Digitalizacija videa omogućila je da se – za razliku od filma, u kojemu se kodovi stvaraju kolizijom između filmskih slika – ovdje to odvija kolizijom unutar jedne video-sličice (video *framea*) na ekranu. Na toj se sposobnosti videa istodobno očituje i njegova specifičnost i uspostavlja njegova razlika spram svih ostalih kinematičkih medija.

Digitalizirane slike videa simulacije su pseudorealnosti, koje ne postoje drugačije osim kao potencijalnosti, kao mogućnosti sadržane unutar samoga medija. “Izmijenjeni oblik postaje svoja vlastita manifestacija, a proces digitalizacije vlastiti pro-

ces stvaranja”²⁸². One dokidaju odnos s mimetičkim modelom i analogijom, značenje se uspostavlja na podlozi načela reifikacije, sintetiziranim se slikama ili pripisuju osobine realnih objekata ili se one s njima izjednačavaju.

“Ono što označava taj video proces je neprestana rotacija elemenata koji svaki čas mijenjaju položaj, tako da ni jedan među njima ne može zauzeti položaj “interpreta” (ili primarnog znaka) za određeno vrijeme, već ga ruši slijedeći trenutak (filmski izrazi poput ‘slika’ (*frames*) i ‘snimaka’ (*shots*) ne čine se više prikladnim) i zatim pada u podređen položaj u kojem je “interpretiran” ili narativiziran radikalno drugačijom vrstom loga ili sadržaja slike. Ako je to detaljna ocjena procesa, onda logički proizlazi da će sve što ga zaustavi ili zbuni biti označeno kao estetska mrlja (*flaw*)”²⁸³.

Rosalind Krauss ovu “mrlju” objašnjava kao *on/off* (pali/gasi) impuls koji destabilizira, dezintegrira i raščlanjuje vizualni prostor što se temelji na nekoj pretpostavljenoj jedinstvenosti, impuls koji tvori i objašnjava samo funkcioniranje video slike. Mrlje su ona mjesta koja svraćaju gledateljev pogled, koja omogućuju njegovu “prilijepljenost” za sliku, budući da video privilegira nepredvidivi slučaj, šok i iznenađenje, “nauštrb trajne supstance poruke, kao što je to bilo još jučer, u eri one dijalektičke logike fotograma koja je u isti mah valorizovala ekstenzivnost trajanja i proširivanje obima reprezentacija”²⁸⁴.

Reifikacija je konačno, zaključuje Jameson, penetrirala u sam znak, razdvojivši označitelja od označenoga. Referenca i realnost su iščezle, pa je samo značenje postalo problematično. “Ostali

²⁸² Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*, str. 57.

²⁸³ Jameson, F., *Video: Surrealism Without the Unconscious*, str. 90/91.

²⁸⁴ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 100.

smo sami sa tom čistom i slučajnom igrom označitelja koja više ne proizvodi monumentalna djela modernističkog tipa već neprekidno preraspoređuje fragmente preegzistirajućega teksta, građevne blokove starije kulturalne i društvene produkcije, u nekom novom i pojačanom brikolažu²⁸⁵. Takva je općenito logika postmodernizma, smatra Jameson; ona jednu od svojih naj-snažnijih i najoriginalnijih autentičnih formi pronalazi upravo u umjetnosti videa. Jamesonova konstatacija o “opadanju osjećaja” sada zadobiva i novu dimenziju, *afekt* prelazi u *efekt*, na djelu je konačna spektakularizacija svijeta.

Ekstaza medija

Za Jeana Baudrillarda, razvoj slike prošao je kroz četiri uzastopne faze. Na prvom stupnju slika je odraz temeljne zbilje i ima odlike sakramenta. Na drugom stupnju slika maskira i iskrivljuje zbilju i štetna je poput magije. Na trećem stupnju slika prikriva odsutnost zbilje, pokazuje se kao neki privid i priskrbljuje si odlike čarolije. Na četvrtom stupnju slika prestaje biti vezana za bilo kakvu zbilju, izvan je svake referentne pojave; ona postaje čisti, vlastiti *simulacrum*.

Ovaj poredak pojavnosti paralelan je mutaciji koja se odvijala unutar poretka vrijednosti od renesanse do suvremenoga doba. Nakon prirodnoga poretka uporabne vrijednosti “klasičnog” perioda, preko razmjenske vrijednosti trgovinskog stadija i strukturalnog stadija vrijednosti znaka, nastupio je fraktalni sta-

²⁸⁵ Jameson, F., *nav. djelo*, str. 96.

dij vrijednosti bez reference, vrijednosti koja isijava u svim pravcima i svim intervalima nama suvremenoga, kodificiranog doba.

Posvuda je započelo, reći će Baudrillard, “razdoblje simulacije na osnovi moguće zamjene pojmova nekoć proturječnih ili dijalektički suprotnih. Posvuda je na djelu ista ‘geneza *simulacra*’: komutabilnost lijepog i ružnog u modi, lijevog i desnog u politici, istinitog i lažnog u svim porukama medija, korisnog i nekorisnog na razini predmeta, prirode i kulture na svim razinama značenja. Svi humanistički kriteriji vrijednosti, oni cijele jedne civilizacije moralnog prosuđivanja, estetičkoga, nestaju u našem sustavu slika i znakova”²⁸⁶.

Našli smo se na povijesnoj poziciji kraja svega onoga čije smo pozicije navikli legitimirati velikim pripovijestima (Lyotard), kraja umjetnosti, kraja proizvodnje, kraja napretka, kraja ideologije, kraja povijesti. Nasuprot produkcijskoj i reprezentacijskoj prirodi moderne, simulacija je ono što karakterizira postmodernu. Znak više nema nikakvu vrijednost i ne postoji više razlika između znaka i referenta. Izgubila se nekadašnja razlika između istinitog i lažnog, stvarnog i nestvarnog; sve je unaprijed postavljeno u jednu ravan, koja se više ne može pojmiti ustaljenim kategorijama tradicionalne metafizike.

“Nema više subjekta, *fokalne točke*, nema više središta niti periferije: postoji još jedino cirkularno svijanje ili *infleksija*. Nema više nasilja niti nadzora: jedino postoji “informacija”, tajna

²⁸⁶ Baudrillard, J., *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001., str. 59-60.

virulentnost, lančana reakcija, spora implozija i prividni prostori u kojima još treperi učinak stvarnoga²⁸⁷.

Nekadašnje “regulativne” pojmovne dihotomije poput subjekta i objekta, istinitog i lažnog, cjeline i fragmenta, unutarnjeg i vanjskog, gore i dolje, stvarnosti i privida, površine i dubine, jezika i slike, vremena i prostora, uranjanjem u jedan, Baudrillardovim jezikom naslovljeni “*hiperprostor bez atmosfere*” svojstven prostoru digitalnog medija – postale su problematičnim. S globalnom medijskom posredovanošću i krajem razdoblja u kojemu su tradicionalne forme reprezentacije još imale neki značaj, zapaža Baudrillard, našli smo se u svijetu sasvim drugačijih teorijskih i društvenih koordinata. Taj novi svijet Baudrillard naziva erom *hiperrealnosti*, apsolutnim prostorom simulacije. “Stvarno nije samo ono što može biti reproducirano, nego *ono što je uvijek već reproducirano*. Hiperrealno.”²⁸⁸, reći će Baudrillard, pa je u simulacijskom svijetu hiperrealno ono što je stvarnije od stvarnoga. Gubitak reference uveo nas je u univerzum operativne i “estetske” simulacije, “velike kulture taktilne komunikacije, u vidu tehno-kinetičkog prostora i totalnog spaciodinamičkog teatra” (Baudrillard). Sve sfere života nastoje se estetizirati, a sama je umjetnost nestala u korist čistoga kruženja slika (*images*), u jednoj *transestetici* banalnosti (*camp*). Sve što još možemo učiniti jeste parodijski (*pastische*) rehabilitirati izgubljene referencijale.

²⁸⁷ Baudrillard, J., *Simulations*, Semiotext(s), New York, 1983., www.ee.sun.ac.za

²⁸⁸ Baudrillard, J., *Simulacija i zbilja*, str. 104.

Baudrillardova slika svijeta kao postmodernoga *simulacruma* zapravo je slika svijeta u kojemu model simulacije²⁸⁹, omogućen informacijsko-komunikacijskim tehnologijama, prethodi svemu zbiljskome, određujući transcendentalni status postmodernoga svijeta. Slika, koja više ne upućuje ni na kakvu transcendentálnu referenciju, mijenja prostor postmoderne subjektivnosti pretvarajući spoznajni subjekt u ravnodušnog proizvođača slika. Perspektiva svijeta zamijenjena je tako poliperspektivizmom slika. "Društvo kao simbolički strukturirana zbilja u kojem su dostupnost, razmjenjivost i potrošnja postale glavne kategorije, očituje se kao *simulacrum* koji se više ne povinuje nikakvom izvanjskom središtu regulacije. Tako je samoregulacija potreba upravo njegovo paradoksalno određenje simboličke razmjene objekata"²⁹⁰.

Život se u eri simulacije odigrava na području ekrana (zaslona)²⁹¹. Za Manovicha, ekran je intrigantna pojava koja je ponajviše obilježila vizualnu kulturu modernoga doba. Ekran predstavlja fenomen postojanja virtualnog tipa prostora, dru-

²⁸⁹ Virilio, za razliku od Baudrillardovog termina simulacije, preferira pojam supstitucije. Za njega, naime, supstitucija označava ulazak u svijet u kojem neće postojati jedna već dvije stvarnosti, prava i virtualna. Stvarnost postaje simetričnom, a to razdvajanje stvarnosti na dva dijela znatno prevazilazi simulaciju.

²⁹⁰ Baudrillard, Jean, *La morale des objects*, 1969., navod prema Paić, Žarko, *Postmoderna igra svijetom*, str. 25.

²⁹¹ U svojoj kratkoj povijesti ekran je mijenjao materijale, dimenzije, funkcije, i sve više se približavao tijelu. Od kinematografskog bijelog platna prema površini televizijskog ekrana, od udaljene projekcije do približenog ekrana video-televizijskoga monitora, do blizine kompjutorskog ekrana, i konačno do virtualnih naočala i kaciga. U tom prijelazu ekran je izmijenio svoju funkciju od projekcije do proteze postavljene direktno na oku. Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*, str. 78

goga dvodimenzionalnog ('trodimenzionalnog') svijeta, koji je zatvoren okvirom (*parergonom*) i smješten u normalni prostor s kojim koegzistira. Način na koji možemo izvršiti podjelu ekrana jeste s obzirom na pripadajuću ideju temporalnosti. Ekran se, prema ovoj distinkciji, dijele na klasične, tj. ekrane koji izlažu statičnu, nepromjenjivu sliku, na dinamičke, tj. ekrane koji izlažu pokretnu sliku prošlosti i, konačno, na ekrane realnoga vremena, koji prikazuju sliku sadašnjosti. Prema Manovichu, ekran je moguće definirati i na temelju odnosa koji se uspostavlja između promatrača i prostora reprezentacije, odnosno u kojemu ekran predstavlja 'okvir' ili prozor u sam prostor reprezentacije, koji egzistira u našem objektivnom prostoru. Sam ekran, smatra Manovich – a tu se razlikuje od nekih ranijih, primjerice McLuhanovih konstatacija o neutralnom mediju – nije neutralni medij prezentacije, već se prije radi o agresivnom mediju, koji nastoji prisvojiti, zakloniti ili filtrirati, tj. u svakom slučaju učiniti nepostojećim sve što se nalazi i izlazi izvan njegova okvira.

Analizirajući televizijske reklame, s kojima se zapravo i dogodio sveobuhvatni prodor medijske slike u prostor svakodnevnice, Baudrillard će ustanoviti kako one djeluju tako što proizvode novi kod, nove serije značenja, u kojima svaki element zastupa drugoga u lancu značenja. Zato ih je potrebno tumačiti izvan reprezentacijskog ili instrumentalnog pristupa, i odnositi se prema njima kao prema skupovima značenja, koji se uključuju u komunikaciju iako sami nemaju nikakva značenja. Televizijska istina, reći će Baudrillard, više nije "refleksivna istina zrcala, niti perspektivna istina panoptičkog sustava i pogleda, već je to manipulativna istina teksta koji pretražuje i preispituje, odnosno, to je manipulativna istina lasera koji te se dotiče i potom te probo-

de, ili genetskoga koda koji regulira tvoje kombinacije”²⁹². Kompletan sustav produkcije prebacio se u sustav simulacije, koji se odvija na ekranu sredstava masovne komunikacije. Ekran, po Baudrillardu, ne odražava više ništa osim sebe sama. Ono što se na ekranu vidi više nije slika, jer televizijska slika više ništa ne sugerira, ona sama je ekran, “ona je vi (vi ste ekran, i televizor vas gleda), ona tranzistorizira naše neurone i djeluje poput magnetne trake – trake, a ne slike”²⁹³.

Učinak televizije se, prema Baudrillardovom tumačenju, više ne poima kao učinak puke televizijske reklame, već kao ostvarenje potpune simulacije televizijske informacije do stupnja u kojemu se izmjenjuju subjekt i objekt; televizija postaje subjekt a gledatelj objekt u pasivnoj ulozi potrošača. Televizor me gleda, slike me motre, to je u modernoj umjetnosti još davno naslutio Paul Klee, kada je rekao da objekti zamjećuju njega a ne on objekte. Ukoliko su u ranijem društvu produkcije postojale stabilnost i linearnost označavanja, u kojima je znak održavao vezu između označitelja i označenog, u suvremenom je svijetu označitelj stekao potpuno apstraktan odnos spram označenoga. Televizija prestaje biti “zrcalnom slikom društva” jer sada “društvo postaje zrcalna slika televizije” (Baudrillard), u vremenu u kojemu jedini subjekt ostaje subjekt reproduktivne tehnologije. Na djelu je jedna hiperrealna logika, u kojoj se realno ostvaruje kroz virtualno, a njegovo univerzalno zrcalo postaje upravo televizija.

Eksplozija informacija i implozija značenja postaju ključne karakteristike televizije i masovnih komunikacija. Dogodio se

²⁹² Baudrillard, J., *Precession of Simulacra*, navod prema Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*, str. 148.

²⁹³ *Isto*.

prijelaz s proizvodnje na komunikaciju (Habermas), sada potencirane u jednu “hiperodnošajnost” unutar koje višak informacija, koji se samo komutira, disperzira i centrifugalno distribuira, i ne može više voditi ka progresu jedne usmjerene razmjene informacija. Nekadašnju dramu alijenacije zamijenila je, reći će Baudrillard, *ekstaza komunikacije*. Slika otuđenoga pojedinca iscrpila je svoju semantičku vrijednost, odmijenila ju je *opscenost* i sveprisutnost komunikacije. No, nije to više vruća opscenost prijašnjih vremena, tradicionalno poimane strasti koju su obilježavali želja, zavodljivost, ekspresija, inovacija; u pitanju je hladna opscenost, “pornografija mreže i informatičkih krugova” (Baudrillard), čija su obilježja ekstaza, samoća, fascinacija, hazard, slučaj, narcizam, komunikacija. Opscenost je postala karakteristika jednoga svijeta bez vanjštine i bez dubine, svijeta potpune transparentnosti, svijeta gdje postoji samo ekran i gdje nema više ogledala čije bi prisustvo još ulijevalo nadu i predstavljalo mogućnost nekog odslikavanja.

Ako su slike, zapaziti će Virilio, trebale zamijeniti riječi, one danas više nemaju što zamjenjivati, pa se analfabetičari i dislektičari pogleda stalno umnožavaju. Slabljenje centralnoga vida, kao mete najintenzivnijih osjećaja, u korist perifernoga, rasijanog vida, dovelo je do “disocijacije vida u kojoj heterogeno slijedi za homogenim, što čini da su, kao u stanju narkoze, serije vizualnih utisaka bez značenja, da više ne izgledaju naši, da prosto postoje kao da je ovaj put brzina svjetlosti nadvladala cjelinu poruke”²⁹⁴.

Sveprisutnost komunikacije, izloženost stalnom osvjetljavanju, sveobuhvatna vidljivost i sveopća otkrivenost, niti jednu sferu života više ne ostavljaju poštedenom. Vrijeme jest dimen-

²⁹⁴ Virilio, P., *Mašine vizije*, str. 19.

zija koja je do sada bila beskorisna u svojem odvijanju. Tek je trenutačnost komunikacije minijaturizirala našu razmjenu u slijed sadašnjih trenutaka, beskonačni slijed onih “sada”, bez neke povijesne dimenzije prošlosti, sadašnjosti i budućnosti.

Zavladalo je, kako novonastalu situaciju karakterizira Virilio, krajnje i konačno sjedilaštvo kao “plod telekomunikacija koje otvaraju dosad neviđenu mogućnost postojanja ‘civilizacije zaborava’, društvo direktnog prijenosa (*live coverage*) bez budućnosti i bez prošlosti, budući bez protežnosti, bez trajanja, društvo snažno prisutno i tu i tamo, riječju, teleprisutno, na cijelom svijetu”²⁹⁵.

Apsolutna brzina, totalna sadašnjost i prisutnost, *hic et nunc* svih stvari, nemogućnost bijega, sve su to karakteristike kojima je Fredric Jameson okarakterizirao postmoderni shizofreni doživljaj (o Jamesonovom poimanju shizofrenije više je bilo riječi u poglavlju *Življenje shizofrenog iskustva* u prvome dijelu). Nema više dubine, već samo glatka, imanentna površina događaja i njihovih efekata unutar prostora medijske komunikacije. Protagonist svijeta postaje shizofrenik, osoba lišena iskustva vremenskoga kontinuiteta, osuđena na egzistenciju u perpetuirajućoj sadašnjosti, osoba sposobna još samo za jedan euforični intenzitet doživljaja okolne stvarnosti.

²⁹⁵ Virilio, P., *Brzina oslobađanja*, str. 13.

Video-clip

*Video Bumerang, autor Richard Serra, 1974. godina*²⁹⁶

Video je nastao u suradnji autora i Nancy Holt, koja je ujedno i protagonistica rada. Mjesto događanja je studio za snimanje. Kamera u krupnom planu kadrira Nancy, koja na glavi ima slušalice namijenjene tehničkom osoblju.

U momentu kada Holtova počinje govoriti, riječi koje izgovara istodobno se reproduciraju i kroz slušalice na njezinim ušima. S obzirom da je aparat priključen na uređaj za snimanje, postoji malo kašnjenje u reprodukciji zvuka kroz slušalice (kraće od jedne sekunde), odnosno između njezina stvarnog govora i audio signala koji istodobno dobiva i prinuđena ga je slušati.

U deset minuta trajanja snimka Holtova objašnjava svoju situaciju. Ona govori o načinu na koji povratni signal u slušalicama utječe na njezin uobičajeni način razmišljanja, i o zbrci prouzročenoj nedostatkom sinkronizacije između aktualnoga govorenja i onoga što od njega čuje kroz slušalice.

“Ponekad”, kaže ona, “nalazim da zapravo nisam u stanju izreći riječ zato što u slušalicama čujem njen prvi dio kako se vraća pa zaboravim drugi dio, ili moja glava biva stimulirana da ide u drugom smjeru s tom prvom polovinom riječi”.

Dok slušamo Holtovu kako istodobno govori i sluša taj zakašnjeni glas koji joj odzvanja u ušima, svjedoci smo izvanredne slike distrakcije. Time što kašnjenje zvučnoga zapisa stalno hipostazira njezine riječi, ona ima veliku poteškoću da se postavi u ulogu subjekta.

²⁹⁶ Opis video rada preuzet je iz Krauss, Rosalind, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, October, vol. 1, (spring, 1976), <http://links.jstor.org>

“To je situacija”, kaže ona, “koja postavlja distancu između riječi i njihova hvatanja – njihova razumijevanja”, situacija koja je “poput odraza u ogledalu... tako da sam ja okružena samom sobom i moja svijest me okružuje... nema uzmaka”.

Zatvor koji Holtova istodobno opisuje i proživljava, iz kojega nema bijega, mogao bi se nazvati zatvorom urušene sadašnjosti, to jest sadašnjosti koja je potpuno odijeljena od osjećanja vlastite prošlosti. Sliku o tomu kako je biti zarobljen u jednoj takvoj sadašnjosti dobivamo kada Holtova u jednom trenutku kaže:

“Ja bacam stvari u svijet, a one se poput bumeranga vraćaju natrag... bumerang... ang... merang”.

Kroz taj ometajući odjek jedne riječi – čak i dijelova te riječi – stvara se slika o tomu kako izgleda biti potpuno odsječen od povijesti, ili čak, u ovom slučaju, neposredne prošlosti rečenice koja je netom izgovorena. Druga riječ za tu povijest, od koje Holtova osjeća kako je odvojena, jeste ‘tekst’...

... Ono što Holtova opisuje u *Boomerangu* jeste situacija u kojoj ju djelovanje zrcalne refleksije (auditivne u ovom slučaju) odvaja od smisla teksta: od ranije izgovorenih riječi, od načina na koji je jezik povezuje i s njezinom vlastitom prošlošću i sa svijetom predmeta. Ono gdje Holtova završava je svijet u kojemu, kako kaže:

“Ja sam okružena samom sobom”.

Vidjeti

Konsenzus o stvarnosti

Jedan od utemeljitelja i najutjecajnijih teoretičara medija, Vilém Flusser²⁹⁷, zapisuje:

“... čitava je ljudska egzistencija korak natrag od Boga. Prvo smo napustili četverodimenzionalni *Lebenswelt* i zakoračili u kulturu, koja proizvodi predmete u tri dimenzije. Zatim smo zakoračili unatrag, u imaginaciju, te proizvodili slike predmeta. Potom smo zakoračili unatrag iz imaginacije u kontekstualne tekstove, a tekstovi su za slike ono što su slike za predmete. Nakon toga smo zakoračili unatrag iz opisa, kulture i poimanja u računanje. U nultu dimenziju. Mislim da su brojevi prema tekstovima ono što su tekstovi prema slikama i što su slike prema predmetima. Tako smo došli do apsolutne apstrakcije: više ništa nije opisivo, ništa nije pojam, ništa nije pojmljivo, ništa nije za-

²⁹⁷ Vilém Flusser rođen je u Pragu 1920. godine. Pred prijetnjom nacizma koncem tridesetih godina emigrirao je u Sao Paolo, gdje je živio i predavao na odsjeku za komunikologiju sve do 1973. godine. Nakon povratka u Europu predaje na nekoliko sveučilišta. Poginuo je 1991. godine u automobilskoj nesreći, nakon prvog i jedinog predavanja koje je održao u Pragu, i to na njemačkom jeziku. Uz Marshalla McLuhana utemeljitelj je teorije medija, a kritičari ga često nazivaju “digitalnim misliocem 20. stoljeća”. Svojom je teorijom umnogome anticipirao današnju sliku “umreženoga” svijeta, okruženja Interneta i *cyber*-prostora.

misljivo. Sada možemo uzeti brojeve, možemo uzeti bajtove, možemo ih izračunavati, projicirati ih i praviti alternativne putove. Tako se naša suočenost s Božjim licem mijenja. Više nismo Božji subjekti – mi smo projekti za Boga²⁹⁸.

Ako se i čini da smo izgubili svijet, zadobili smo slike. Živimo u doba slike, njezina sveprisutnost i dostupnost bivaju temeljnim činjenicama naše kulture. Taj “zaokret” prema dominaciji slika odvijao se koncem 20. stoljeća i podudarao s procesom digitalizacije sveukupne stvarnosti.

Prema Levu Manovichu, sudionici smo nove medijske revolucije, prijelaza cjelokupne kulture na kompjutorski posredovane forme produkcije, distribucije i komunikacije. I, kao što su izum tiskarske prese u 14.st. i fotografije u 19.st. imali revolucionarnog odraza na razvoj modernoga društva i kulture, ova nova revolucija čini nam se daleko obuhvatnijom i radikalnijom od prethodnih, pa stoga još nismo u mogućnosti niti predvidjeti sve posljedice i učinke koje ona sobom donosi.

Možda je ovo novonastalo stanje najbolje označiti kao prelazak iz kulture pisma u kulturu slika. Snažna revolucija slike protiv teksta je u tijeku, rekao bi Flusser. Slika je s pomoću digitalizacije prevazišla stanje svoje mehaničke reproduktivnosti (Benjamin) i zadobila potpunu autonomnost. Svijetom se širi ogromna količina slika različite vrste i različita podrijetla. Ekran koji nas okružuju postali su nositelji informacija unutar novih, za nas još u potpunosti nerazumljivih slika. Slike na ekranima, programi u kompjutorima, hologrami, sve su nam manje dokučivi i objašnjivi. Sve pokretnija i neodređenija slika, oslobođena

²⁹⁸ Flusser, V., *Nema konsenzusa o jednorogu*, interview objavljen u časopisu *Quorum*, godina XVI, br. 3, Zagreb, 2000., str. 187.

svoje referencijalne ili denotacijske vrijednosti, postala je dijelom naše svakodnevice, koja i nije ništa drugo do jedan ubrzani, nezaustavljivi protok i razmjena slika. Borimo se za dah, zahvaćeni vrtlogom slika.

Za Flussera, a tu se on ne razlikuje od svojih suvremenika i prethodno navedenih teorijskih mišljenja, ovu novu, postmodernu sliku svijeta karakteriziraju potpuno odsustvo pozadine, nepostojanje čovjeka kao subjekta spram svijeta, gubitak vrijednosti, stalna izloženost utjecaju višestrukih i nestalnih značenja – sve u svemu, na pomolu je jedna nihilistička slika svijeta, svijeta koji je prerastao u “nenastanjivu pustinju, u kojoj vjetar slučaja po nužnosti nakuplja dine... postali smo nomadi”²⁹⁹. Nestali su svi dosadašnji zakloni i orijentiri našega snalaženje u svijetu, izgubila su se nekadašnja uporišna mjesta poput istine, stvarnoga, pravednoga ili dobra; istekao je rok njihova vrijednosnog važenja.

Najveći dio društva pretao se baviti proizvodnjom stvari-predmeta i sve više se okreće manipuliranju informacija. “Život u novoj sredini koja postaje ne-stvarnom dobiva druge boje. Nije više cipela ono konkretno, nego užitak koji cipela pruža. Nije na cipeli zanimljivo ono stvarno (*das Dingliche*), nego ono informativno. Vrijednost se seli sa stvari na informaciju: sve vrijednosti iznova se vrednuju... Nije stvar (*das Ding*) nego je informacija ekonomski, socijalno i politički konkretna”³⁰⁰. Na djelu je novi način strukturiranja svijeta u kojemu informacija kao tehnička slika prethodi svakom vidu opažanja ili spoznaje. Programi, forme, modeli, počeli su predstavljati ono jedino konkretno u našoj sredini.

²⁹⁹ Isto, str. 179.

³⁰⁰ Flusser, V., *O postpovijesti i kulturi medija*, Quorum, br. 3, str. 206.

Slika je, kako ju definira Flusser, smisljena površina, koja sadrži simbole uređene u kod koji omogućuju njihovo odgonetanje. Obavijest koju slika sadrži raširena je, sinkronijska; onaj koji ju dešifrira dijakronizira njezinu sinkroniju. “Kretanje oka koje dešifrira površinu slike može se nazvati skeniranjem. Oko slijedi određene putanje. Neke od tih putanja predvidio je proizvođač slike. No oko ima određenu autonomiju i može slijediti vlastitu putanju. Zbog toga je poruka koju slika nosi nužno konotativna. Svaki primatelj može protumačiti sliku na svoj način”³⁰¹. Prednost toga je što je slika uvijek prepuna značenja, a mana je ta što slika nikada nije razgovijetna i jasna do kraja. Oko, naime, može mijenjati putanju, vraćati se na neki element slike u više navrata, dijakronizacija je uvijek cirkularna, pa taj prostor-vrijeme, koji je svojstven slici, ne dozvoljava da se sliku objasni linearno, u vidu uzročno-posljedičnih veza. Slika ne nudi naučno znanje; ona je, reći će Flusser, mitski medij.

Slike su posredovanje između čovjeka i svijeta. One čovjeku predstavljaju svijet, služe mu da se svijetu približi i samome sebi ga objasni, ali se istodobno i postavljaju između njega i svijeta, zaklanjajući ga poput kakva paravana. U jednom trenutku paravan postaje potpuno neproziran, a čovjek zaboravlja kako je on sam proizveo slike koje su mu trebale poslužiti za bolju orijentaciju u svijetu. Danas smo dospjeli do stadija u kojemu živimo u funkciji vlastitih slika; imaginacija se pretvorila u halucinaciju, iskusili smo i proživljavamo krizu vlastite orijentacije i nesnalaženja u svijetu. “Pred-moderni čovjek živio je u svijetu slika koje su označavale ‘svijet’. Mi živimo u svijetu slika koji teorije nasto-

³⁰¹ Flusser, V., *Nema konsenzusa o jednorogu*, interview, str. 182.

je protumačiti s obzirom na 'svijet'. To je revolucionarno nova situacija"³⁰².

Prema strukturi, Flusser razlikuje dvije vrste slika: one koje su na čvrstoj površini, tradicionalne slike, dvodimenzionalni prikazi četverodimenzionalnoga svijeta, takve slike predstavljaju apstrakciju; druga vrsta su nove slike, koje počevši od fotografije, preko filma i videa, postupno gube materijalni oslonac, prestaju biti apstrakcije; one su konkretizacije točkaste strukture i znače pojmove. Dok su prve slike predstavljale predmete, druge stvaraju dojmove koji u obliku točkastih impulsa ulaze u naš živčani sustav.

Ovakvim tumačenjem elektronske slike Flusser nalazi argument da se suprotstavi Baudrillardu. Dok Baudrillard vjeruje kako živimo u svijetu u kojemu simulacije nadvladavaju i prikriju realnost, Flusser smatra kako alternativni svijet *cyber*-prostora više nije virtualni, već jedini relevantni svijet. Budući da više ne posjedujemo neko ontološko sredstvo kojim bismo mogli razlikovati stvarno i nestvarno, kritičko sredstvo kojim se moramo poslužiti predstavlja konkretno nasuprot apstraktnom. "Preokret nastaje kada se napušta polazište da postoji neka objektivna stvarnost koju moramo otkriti. Danas smo skloni vjerovati da se za nešto pretpostavlja da je stvarno ako postoji konsenzus o tome"³⁰³. Stvarnost je, tako, sudeći po Flusseru, postala problemom intersubjektivnosti, a dosadašnja relacija subjekt-objekta nadomještena je relacijom više subjekata. Nadolazeću kulturu, kulturu u nastajanju, reći će Flusser, obilježavat će dijalozi a ne

³⁰² Flusser, V., *Medienkultur*, 2005., navod citata prema Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije*, str. 110.

³⁰³ Flusser, V., *Nema konsenzusa o jednorogu*, interview, str. 185.

diskurzi, umjesto svjedocima stalnoga “napretka” postajat ćemo sve više protagonistima “uzajamnih susreta”.

Za razumijevanje nove, tehničke slike u koju smo danas uro-njeni, ne mogu nam više pomoći ni imaginacija ni koncepcija, jer koncepcija, zapaža Flusser, postaje sve imaginativnijom, odnosno, imaginacija sve konceptualnijom. Za novonastalu situaciju potrebna nam je *tehnoimaginacija*. Radi se, zapravo, o tomu da moramo naučiti ono što uspijeva kompjutorima – orijentaciju u svijetu točaka. Medije treba razumijevati “ne poput snopova koji jednog pošiljaoca povezuju s bezbrojnim primaocima, već poput mreža koje bi pojedince povezivale reverzibilnim kablovi-ma, prema tome, ne na način televizije, nego na način telefonske mreže” (Flusser).

Ovakav način prijenosa, u kojemu bi i pošiljatelji i primatelji sudjelovali u oblikovanju slika (kompjutorska slika i općenito boravak na Internet mreži predstavljaju realizaciju ove Flusserove proročanske ideje), onemogućio bi utjecaj svake političke, ekonomske ili društvene moći, “nismo sami na svijetu, nego smo s ostalima tu, i sve što doživljavamo, spoznajemo i vrednujemo, posljedica je našeg dogovora s drugima”³⁰⁴. I sama bi slika tada stekla potpuno novo značenje, jer bi se radilo “o bestjelesnim površinama” na kojima je, zahvaljujući zajedničkom radu sudi-onika, moguće stvoriti novo značenje. Na taj bi način, uvjeren je Flusser, općenito pristupačna slika ponovno zadobila svoj estetski, spoznajni i politički potencijal, koji je imala u doba tradicionalne slike, a povratila bi i nešto od svojega sakralnog karaktera. Istodobno, recipijenti, potrošači slike, od pasivnih bi se objekata izmijenili u aktivne sudionike, zajedničke stvoritelje značenja sli-

³⁰⁴ Flusser, V., *O postpovijesti i kulturi medija*, str. 208.

ke. Pošiljatelj i primatelj, označitelj i označeno, postali su jedno. Čovjek (ne)stvarne budućnosti neće više proizvoditi, u informacijskome dobu “čovjek nije više radnik (*homo faber*), nego igrač s informacijama (*homo ludens*)”, reći će Flusser.

Igra skrivača – otkriti/skriti

Ustanovljeni “povratak” slikama, kojemu svjedočimo u suvremenoj kulturi, za trenutak se možda mogao učiniti kao povratak na neko prethodno, prvobitno stanje. Jer prije pronalaska pisma slike su bile najvažnije sredstvo komunikacije. “Viđenje prethodi riječima. Dijete vidom raspoznaje stvari prije no što nauči govoriti. Viđenje, međutim, prethodi riječima i u jednom drugom smislu. Upravo je viđenje ono što definira naše mjesto u svijetu koji nas okružuje”³⁰⁵. Slike predstavljaju naše prve izvore spoznaje i orijentire. No, dok su slike koje su nastajale prije pronalaska tiska bile zanatski proizvodi, umjetnička djela, postmoderne su slike tehnički proizvodi, tvorevine aparata. Dok prve prethode tekstovima, reći će Flusser, ove druge, tehničke slike ih slijede. Tradicionalne su slike apstrakcije prvoga stupnja, one apstrahiraju iz konkretnoga svijeta; tehničke su slike apstrakcija trećega stupnja, one apstrahiraju iz tekstova. “Ontološki, tradicionalne slike označavaju fenomene, dok tehničke označavaju pojmove”³⁰⁶. Svaka objektivnost tehničkih slika je varka, one su metakodovi tekstova, magija drugoga stupnja – apstraktna op-

³⁰⁵ Berger, John, *Ways of seeing*, BBC, London, 1972., navod prema Jenks, Chris, *Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi*, u Jenks, C. (ur.), *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002. str. 11.

³⁰⁶ Flusser, V., *Za filozofiju fotografije*, Kulturni centar Beograd, 2005., str. 14.

servacija. Tehnička slika ne teži promjeni svijeta, već promjeni naših pojmova o svijetu, s onu stranu istine; tehničke su slike sustavi znakovno posredovanih informacija, u kojima se privid ili iluzija realnosti pojavljuju kao jedina prava realnost.

Radilo se, zapravo, o dostizanju sve viših razina apstrakcije, o gubljenju vjerovanja i krizi povjerenja, u kojoj se sam čovjek sve više izmještao iz svijeta. Pismo je bilo korak dalje od slika, oblikovanje pojmova od slika; tehno slike su korak dalje od teksta, one od pojmova stvaraju slike. Prema Flusseru, ova “igra apstrakcije”, odnosno sukcesivne povijesti strategija čovjekovog snalaženja u svijetu prošla je kroz četiri faze. Prvi korak predstavljalo je stvaranje Venere iz Willendorfa, oblikovanje rukama, stvaranje umjetnoga tijela izuzetog iz vremena. Drugi korak bili su crteži pećine Lascaux, kada se “svijet iz tjelesne okolnosti pretvorio u plošno stanje stvari” (Flusser), u ravninu bez dubine, što je značilo prelazak s oblikovanja koje je naglašavalo djelo ruku prema naglasku na oči. Treći korak označila je pojava teksta, svijeta crta bez ravnine, stvari koje su istrgnute iz plohe kako bi se mogle prebrojavati; redovi teksta se nižu, teku, i svoje značenje zadobivaju tek na kraju. Četvrti je korak prelazak u svijet točaka (*pixels*), oblikovanje u području kompjutorske, dematerijalizirane slike.

Dok je Venera označavala čovjekov bijeg iz svijeta “koji ga se dotiče” (Flusser), u kojemu su prisutne ciklične izmjene dana i noći, života i smrti, u bezvremeni svijet magije, a špiljski crteži istupanje iz trodimenzionalnoga u dvodimenzionalni univerzum, pismo je označilo okončanje prapovijesti i početak povijesti, odmotavanje slike u linije i retke, što je za posljedicu imalo pojavu novoga doživljaja vremena, linearnoga vremena, puta napretka, neponovljivosti, nacрта, “s pronalaskom pisma počinje

povijest, ne zato što bi pismo bilježilo procese, nego zato što ono scene pretvara u procese. Ono stvara povijesnu svijest³⁰⁷.

Pronalazak tiska, opismenjivanje građanstva, omogućilo je konačnu dominaciju pisma nad slikom, ili, kako to zapaža Flusser, povijesna je svijest postala općim dobrom zapadne civilizacije. Nekadašnju idolatriju slika (*ikonolatriju*) odmijenila je idolatrija teksta (*tekstolatrija*). Tekstovi otada počinju sve manje služiti čovjekovoj orijentaciji u svijetu, sve više gradeći “neprozirne zidove biblioteke” (Flusser). Istodobno, slike se sve više potiskuju u polje prikazivačkih umjetnosti. Pobjeda pisma nad slikom značila je i ostvarenu pobjedu znanosti nad magijom: učinilo se mogućim ovladati svijetom.

Régis Debray³⁰⁸, još jedan među značajnim teoretičarima medija, razvojnu je periodizaciju slike s obzirom na njezine atribute podijelio u tri razdoblja. Prvo razdoblje je *logosfera*, razdoblje pismenosti, era idola, razdoblje koje obuhvaća vrijeme od izuma pisma do izuma tiska. Drugo razdoblje je *grafosfera*, era umjetnosti, razdoblje od pojave tiskarskoga stroja do otkrića televizije u boji. Treće razdoblje je *videosfera*, era vizualnoga, razdoblje u kojemu dominiraju režimi vizualnoga i simulacije,

³⁰⁷ Flusser, V., *O postpovijesti i kulturi medija*, str. 192.

³⁰⁸ Régis Debray, francuski teoretičar, ultraljevičarski gerilski suborac Che Guevare, bio je zatočen 1967. i osuđen na 30 godina robije u bolivijskoj tamnici. Pušten je i u Pariz se vraća već 1970. i postaje aktivnim sudionikom političkog života svoje zemlje. Zaslužan je za tvorbu pojma mediologije (*mediologie*). “Terminom *mediologija* označujem razmatranje ne različitih oblika medija *per se* već medijacija preko kojih ideja ili vizualni prikaz (*une imagerie*) postaje materijalnom silom. Objekti kojima se bavi mediologija jesu načini i sredstva simboličkog djelovanja”. U radu je korišten dio iz njegove knjige *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992. <http://www.scribd.com/doc/9733768/Régis-Debray-Tri-Doba-Motrenja>

vrijeme u kojem živimo. Dok je idol bio slika zaleđenog vremena, nesvjestica vječnosti, mirovanja i božjeg autoriteta, a umjetnost doba reprezentacije, autoriteta prirode, beskonačnosti kao vremenskog horizonta, sporog ali ipak konzistentnog uvođenja i proizvodnje oblika koji se stavljaju u pokret – vizualno je doba u potpunosti pod dominacijom reproduktivne mašine kao jedinog autoriteta, koji ono vizualno uvodi u stalnu vrtnju, u čisti ritam nagonjen brzinom.

Iz ukorijenjenosti autohtonoga, etnički obilježenog idola, preko zapadnjačke umjetnosti sklone putovanju, ušli smo u razdoblje svesvjetskoga, planetarnog rasprostiranja vizualnog. Dok je prvoj sferi odgovarala platonovska koncepcija slike kao odslika/odraza primarne sfere mišljenja, a drugoj dekartovska koncepcija vladavine uma u kojoj je naglasak stavljen na osjetilne objekte koji su jasni i razgovijetni (*clare et distincte*) pod uvjetom da su njihov poredak i mjere važenja konstruirani umom, treća sfera počiva na znakovnom primatu slika kao društvenih i kulturnih kodova.

“Svako doba slike odgovara kvalitativnome ustrojstvu života toga svijeta. Reci mi što vidiš i reći ću ti zašto živiš i što misliš” (Debray). Idol je pokazao što pogled bez subjekta (*un regard sans sujet*) može biti, a vrijeme dominacije vizualnoga što viđenje bez pogleda (*une vision sans regard*) može biti. Era umjetnosti postavila je subjekt, ljudsko biće, iza pogleda, inaugurirajući revoluciju koja nosi ime euklidske perspektive (Panofsky). Dok je idol “zračio” prema promatraču i imao inicijativu, pronalazak geometrijske perspektive³⁰⁹ (dogodila se u Toscani, Firenzi, Assisiju,

³⁰⁹ I svaka je druga vizualna kultura ostvarila vlastiti način prenošenja prostora na ravnu površinu. Egipat je poznao ravnju perspektivu, Indija radijalnu,

Mantovi, u prvoj polovici XV. st., reći će Debray, a Giotto, Mantegna, Piero della Francesca, Masaccio i Uccello personificiraju tu krucijalnu prekretnicu) ispunio je zapadnjačko oko ponosom i vjerom kako se može vidjeti jasno i kako pogledu ništa ne može ostati skriveno.

Zapadna je kultura s vremenom naučila vid smatrati najneposrednijim pristupom vanjskom svijetu, sposobnosti vida izjednačavale su se sa sposobnostima spoznaje. Martin Jay³¹⁰ smatra da je čitav projekt moderniteta svoju djelotvornost dugovao privilegiranju vida. Nesumnjiv su doprinos tomu dala i tehnička poboljšanja u području vida, za koja Jay tvrdi da su se u formi novih pronalazaka odvijala daleko brže nego u području drugih osjetila, pa je vid i time zadobivao privilegirano mjesto i značenje. Tvrditi da je kulturom moderniteta dominiralo vizualno ne znači samo istaknuti da je ono služilo kao primarno sredstvo komunikacije, već i da je služilo kao jedini ključ razumijevanja našega cjelokupnog simboličkog znanja. Nove su slike proizvodi novog režima vidljivosti, “*skopičkog režima*” suvreme-

Daleki istok ptičju, Bizant inverznu perspektivu – ali nijedan od tih kodova nije ostavio traga izvan kulturnih parametara iz kojih su proistekli, dok je zapadna perspektiva sve ostale podredila sebi. *Perspectiva artificialis*, reći će Debray, otkrila nam je zemlju oslobađajući nas od bogova.

³¹⁰ Američki povijesničar Martin Jay autor je jedne od najopsežnijih knjiga o povijesti vizualnosti, o, kako ga sam naziva, “*okulocentričkom diskurzu*”, u njegovom razvoju od starih Grka do današnjice, a posebno fokusiranog na elaboraciju vizualne problematike u modernoj francuskoj filozofiji. Autori na koje se Jay referira su Henri Bergson, Georges Bataille, Andre Breton, Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Levinas, Michel Foucault, Louis Althusser, Guy Debord; Jacques Lacan, Luce Irigaray, Christian Metz, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard. Vidjeti u Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994.

nosti u kojoj osjetilo vida vlada na “tako drugačiji način, da ju to razlikuje od njezinih predmodernih prethodnika, a možda i od postmodernih nasljednika”³¹¹. Sveprisutnost oka i vida postali su glavno osjetilo sadašnjosti. Od renesanse i znanstvene revolucije naovamo, zapadnoeuropska kultura postala je usredotočena na oko, *okocentrična*.

To, zapravo, znači da je “promatranje” postalo osnovom svih društvenih i kulturnih istraživanja. Samo promatranje, međutim, podrazumijeva zadržavanje određene pasivnosti i distance promatrača, što – paradoksalno – “ograničava viđeno samo na percepciju”, vodi jednodimenzionalnosti pogleda i napuštanju prirodnoga stava. Za J.W.T. Mitchella³¹², kao rezultat ovog nezainteresiranog promatranja pojavljuje se “*nevino oko*”: “Kad ova metafora postane doslovnom, kad pokušamo postulirati temeljno iskustvo ‘čisto’ vidljivog ili isključivo mehaničkog procesa, potpuno oslobođenog bilo kakve mašte, namjere ili želje, neminovno ćemo doći do jedne od maksima koje jednako podupiru Gombrich i Nelson Goodman: ‘Nevino je oko slijepo’. Sposobnost čisto fizičkog vida koja bi, sama po sebi, trebala biti u potpunosti nedostupna slijepima, na neki je način i sama slijepa”³¹³.

³¹¹ Jay, M., *Scopic Regimes of Modernity*, u Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988., str. 3.

³¹² William J. Thomas Mitchell, američki teoretičar i kritičar medija, vizualnih umjetnosti i književnosti, profesor je na Sveučilištu u Chicagu, gdje je početkom 1990-ih izradio nastavni plan za prvi akademski kurs iz vizualnih studija u SAD-u. Urednik je interdisciplinarnoga časopisa *Critical Inquiry*, okrenutog pitanjima i razvoju kritičke teorije. Neki od Mitchellovih najpoznatijih naslova su: *The Language of Image* (1980), *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986), *Picture Theory* (1994), *What Do Pictures Want* (2005).

³¹³ J.W.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986., str. 118.

Pozicija promatranja u društvenim znanostima pretpostavljala je “vidljiv” karakter društvenih fenomena, “čistu perspektivu”, odnosno neokaljanu moralnu i političku poziciju teoretičara i određene “vizualne” odnose između promatrača i promatranog fenomena. Pozicija promatranja je pozicija koja dominira cjelokupnim modernitetom, a unutar njega se upravo vid smatra onim sredstvom s pomoću kojega stječemo nova znanja i otkrivamo nove istine.

Seeing Is Believing

“Na početku promatran s neprozirne udaljenosti s kakve ga promatraju božanstva, zatim kroz izmaglicu metafizike, te na kraju kroz nužnost i familijarnost ‘stvari po sebi’, svijet se neumoljivo približavao, izoštrio se i zadobio realistične oblike empirijskog fenomena”³¹⁴. U ono što se može vidjeti može se i vjerovati, odnosno znati možemo samo ono što vidimo. *Seeing is believing* postalo je središnjim otkrićem ove tendencije približavanja svijeta s jedne, i izoštravanja vida i njegovih sposobnosti potpomognutih tehnologijom s druge strane. “Predmoderna vjera u božanstvo sada se zamjenjuje modernističkom vjerom u preciznost ljudske optike, poduprtom ozbiljnom predanošću površinskom”³¹⁵.

Modernitet je protjerao čaroliju iz svijeta, on predstavlja zahtjev za *de-mitifikacijom*, u kojoj će se svijet ograničiti na svoju vidljivu površinu. Čist pogled, nevin pogled, pogled očišćen od

³¹⁴ Jenks, C., *Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi*, str. 17.

³¹⁵ *Isto*, str. 19.

svake moralnosti ili estetizma, proizvodi konsenzusni “pogled na svijet”, unifikaciju vidljivoga, u kojemu se svaki drugačiji ili različit pogled pojavljuje tek kao oblik odstupanja ili anomalije. “Moralna osnova konsenzusnog pogleda u ovoj samoopravdavajućoj dvorani s ogledalima nikad se ne propituje, pa s vremenom naš ‘vid’ i ‘viđeni predmeti’ postaju sustavno ustoličeni i nemoguće ih je poljuljati neskladom izbora ili interpretacije”³¹⁶, zaključuje Jenks. Ostanak svijeta ostajao je na taj način isključen iz projekta i povijesnoga hoda moderniteta. Modernizam se uspostavlja kao univerzalni, referencijalni okvir za “ostale”. Ili ste s njim ili ne postojite, “krilatice ‘treba pod svaku cijenu biti moderan’ bila je zapravo zapovijed okcidentalizacije”³¹⁷; dok je Zapad vidio, ostali su bili slijepi. Ova se dominacija temeljila na uobrazilji da je Zapad neki hermetički zatvoren kulturalni entitet kojega su granice dozvoljavale ulaz za druge kulture samo ukoliko su one služile kao izvori za superiorne modernističke umjetnike i ideje, ali nikako i njihovo prisustvo kao ravnopravnih ili jednakovrijednih entiteta³¹⁸.

³¹⁶ Isto, str. 20.

³¹⁷ Michaud, Y., *Estetika u plinovitu stanju*, str. 63.

³¹⁸ Nicholas Mirzoeff, jedan od utemeljitelja američkih studija vizualne kulture, u kontekstu ovakvoga stava navodi jedan recentniji primjer: 1984. godine u New Yorku je, u okviru MOMA-e, organizirana izložba pod nazivom *Primitivizam u umjetnosti 20.st.: Srodnost plemenskoga i modernoga*, na kojoj su radovi vodećih europskih modernista poput Picassa i Giacomettija bili izloženi skupa s umjetničkim radovima afričkih i atlantskih kultura. Jedina je funkcija tih plemenskih djela bila u pokazivanju njihova formalnog utjecaja na zapadne autore, na koje se pažnja publike i trebala fokusirati, ali uz odsustvo njihove bilo kakve samostalne vrijednosti ili značenja. Čak decenij kasnije, začuđen je Mirzoeff, kurator William Rubin ne vidi ništa pogrešno u toj strategiji: “Modernizam je moderna tradicija Zapada, nije ni afrička ni polinezijska. Što bi trebalo biti loše sa MOMA-inim prikazivanjem plemenske umjetnosti unutar

Pojava i doživljaj fotografije, kao što smo već vidjeli, otpočetak su se temeljili na stajalištu da se radi o objektivnom, realističnom mediju, budući da sama priroda fotografije leži u mehaničkom, preciznom prikazu pojavnosti predmeta, u “neutralnom” posredniku samo-otkrivanja i samo-pokazivanja stvarnosti. Naizgled hladna nepristranost aparata nametala se kao prividna garancija objektiviteta fotografske slike, kao svojevrsni “treći svjedok viđenja” koji sve, iznad i subjekta i svijeta, i vidi i čuje³¹⁹. Sam kriterij vidljivosti, po kojemu znati možemo jedino ono što vidimo, predstavljao je zapravo “svođenje spoznatljivog svijeta na malene, vidljive i mjerljive činjenice koje označavaju fizičke osobitosti”³²⁰, odnosno na čisti objekt lišen bilo kakvoga inherentnog sadržaja, pri čemu kamera postaje pukim registratorom svijeta. U kontekstu neutralnosti jezika, koji fotografija zbog svojega naizgled objektivnog i nepristranog prikaza stvarnosti sadrži, pojavila se kao najbolji primjer i iskaz modernističkoga vida. Fotografija dovodi do savršenstva element adekvatnosti, pa se umjetnost postupno počela oslobađati obveze mimetičkoga prikazivanja stvarnosti. “Socijalni nalog ‘balzamovanja vremena’ (Andre Basin) umjetnost je prepustila fotografiji, tehničkom izumu sa kojim se u području sličnosti nije mogla takmičiti”³²¹.

Taj “*trivijalni realizam*” (Don Slater) fotografije, skup osobina koje su omogućile interpretaciju fotografije kao neutralnoga jezika promatranja, manifestirao se u tri različita vida. Prvi je

konteksta vlastitoga interesa?”, Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London/New York, 1999., str. 25.

³¹⁹ Musabegović, S., *Mimesis i konstrukcija*, str. 261.

³²⁰ Slater, Don, *Fotografija i moderna vizija*, u *Vizualna kultura*, str. 309.

³²¹ Musabegović, *nav.djelo*, str. 27.

reprezentacijski realizam, koji se očituje u daleko većoj vjerodostojnosti prikaza fotografije negoli je to na umjetničkoj slici bilo mogućim. Postulati renesansne perspektive, koju se smatralo optičkim zakonom, bili su sadržani u samome mediju, pa se fotografiju općenito smatralo najvišim oblikom realizma i cijeno upravo zbog njezina “crtačkog” umijeća. Drugi vid je ontološki ili egzistencijalni realizam, sposobnost fotografije da bude svjedočanstvo o ljudima i događajima, svjedočanstvo prošlosti, kemijski dokaz o postojanju, rekao bi Roland Barthes, budući da ovisi o stvarnom vremenu, odnosno o nekadašnjem stvarnom postojanju predmeta ili lika koji je na slici. Treći aspekt je mehanički realizam, “fotografija dovodi modernitet do njegova vrhunca time što se sredstva prikazivanja svijeta, sredstva njegova spoznavanja i sredstva njegove proizvodnje ili transformacije stapaju u jedinstvenoj, konceptualno ujedinjenoj vizualnoj tehnologiji”³²². Prikaz, spoznaja i transformacija putem mehaničkoga realizma postaju ujedinjene djelatnosti. Fotografija je, prema tome, istinska moderna vizija svijeta, koja nije samo realistična po svojem tehničkom biću; ona vidi bolje, ona vidi sve i sve je u stanju dovesti u polje prikaza.

Veličanje sposobnosti vida tijekom modernističke epohe vodilo je poistovjećivanju ljudske optike s konačnim arbitrom istine, ljepote i dobra. “Od područja osjetilne svijesti koju su ljudi, u nedostatku primjerenih simbola i tehnika za njenu upotrebu, smatrali ‘sekundarnim osobinama’ vid se u današnje vrijeme preobrazio u najvažnije područje osjetilne svijesti na kojoj se temelji sustavno promišljanje prirode”³²³. Sve u svemu, čini se da

³²² Slater, D., *Fotografija i moderna vizija*, str. 311.

³²³ Jencks, C., *Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi*, str. 27.

su zajednički utjecaj filozofijske tradicije empirizma, realistička estetika, pozitivizam u nauci i tehno-scijentistička ideologija moderniteta, doveli do jednoga dominirajućeg kulturalnog stava prema doslovnom opisu u odnosu na vid. "Ljudskoj se optici pripisala sposobnost točnog odraza izvanjskoga, a od vizualnih se prikaza, u formi reprezentacija, očekivalo bilježenje povijesti percepcije"³²⁴.

Vizualni simbolizam, kao primarni oblik simbolizma u kulturi, razdvojio se od svoje ikonografske ili metaforičke uloge, čime je došlo do odumiranja čovjekovih sposobnosti što ih je posjedovao kao interpretativno biće. Skopički režim moderniteta, koji Jay naziva kartezijanskim perspektivizmom, a Jencks karakterizira kao mješavinu empirističkih taktika i pozitivističkih diktata, doveo je do zatvaranja i ograničavanja vida, u kojemu će biti uklonjeni problemi slobodnoga izbora. Naša je kultura (zapadnoeuropska), rekao bi Jay, obilježena ocrnjivanjem (*denigration*) vizualnoga potencijala.

Put slike

Različit je bio način sudjelovanja i uloga slike u otkrivanju svijeta kroz povijest. Za stare se Grke svijet pojavljivao bez posredovanja subjekta. U novovjekovlju, kako smo vidjeli, pojave svijeta postaju konstrukcijama subjekta opažanja. Dok se u antici svijet kao kozmos i harmonija nalazio u pozadini mimetičke ak-

³²⁴ *Isto*, str. 29.

tivnosti umjetnosti, pa je proizvođenje (*poiesis*)³²⁵ umjetničkoga djela bilo pojavljivanje istine same, novovjeka je umjetnost prevela ovo djelovanje u konstruiranje estetskih predmeta, čin koji odražava moć subjekta i njegova stvaralačkog potencijala. Novovjeka se slika svijeta oslanjala na proces u kojemu “svijet postaje slikom, a čovjek subjektom” (Heidegger). Mitska umjetnost antike počivala je na magijskom i kulturnom odnosu spram svijeta u kojemu je slika označavala prisutnost lika na koji se odnosila. Naziv za takvu sliku bio je *eikon*; ona niti oponaša niti prikazuje, ono što je naslikano bila je živa prisutnost. U grčkoj filozofiji, od Platona, slika postaje *mimesis*, podražavanje, odraz odraza, oponašanje neke pojedinačne stvari, da bi u Srednjem vijeku, s latinskim prijevodom, postala *imago*, sličnost, istoznačnost – prijevod koji upućuje na moć zamišljanja “subjekta” kao stvaratelja i “objekta” kao onog stvorenoga ljudskom moći imaginacije. *Imago* je nešto bitno drugačije od odslika i sličnosti osjetilnoga prikaza ideje grčkoga svijeta; kroz njega se odvija uspostavljanje umjetnika kao svojevrsnog namjesnika imaginacije.

Tako se prijelaz od mimetičke paradigme slike u reprezentacijsku dogodio u Srednjem vijeku, u slikarstvu koje se stavilo u službu kršćanske idolatrije. U 8. i 9. stoljeću unutar Bizanta nastala je borba između radikalnih ikonoklasta, koji su traži-

³²⁵ Za razumijevanje odnosa aktivnosti *mimesis*a i proizvodilačkoga *poiesis*a, uz činjenje *tehne* kao trećega člana strukture svakog umjetničkog djela, nezaobilazna je studija profesora Sadudina Musabegovića *Mimesis i konstrukcija*, u kojoj autor samim pojmovima i djelovanju složene strukture mimetičkog i konstruktivnog elementa u umjetnosti pristupa iz njihova izvora – antičke misli, prateći ih i razrađujući sve do suvremene umjetničke prakse fotografije i posebno filma. Vidi Musabegović, S., *Mimesis i konstrukcija*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1982.

li čišćenje crkve od idolatrije (ikono-klazam doslovno znači razbijanje slika), i konzervativne ikonofilije, koja je zahtijevala očuvanje tradicionalnih liturgijskih praksi. Srednjovjekovni su ikonoklasti smatrali kako svako okretanje svjetovnim slikama odvraća religiozne ljude od onoga duhovnog i svetog, vežući ih za ono vidljivo i svjetovno³²⁶. No, u religijskoj, kulturnoj umjetnosti kršćanstva javio se i jedan novi pojam slike, ikona, koja ne predstavlja jedinstvo Boga i njegove slike, već se poima u smislu svojevrstne emanacije, neke vrste posredne komunikacije. Ikona nije prikazivanje božanskoga jer je ono nedohvatljivo; ona upućuje na ljudsko sudjelovanje u božanskome životu, koje se ostvarilo po Kristu. Božji sin, Krist, u slici ne dopijeva u neposrednu i punu prisutnost, odnosno, unatoč svome osjetilnom prisustvu, ikona i dalje održava određenu distancu prema svijetu. Ona se ne poistovjećuje s ovim svijetom, ali se i ne odvaja potpuno (ne apstrahira) od njega. Ovom novom poimanju slike odgovaralo je i novo određenje čovjeka kao *imago dei*, na sliku i priliku svojega stvoritelja.

Definitivna promjena umjetničke proizvodnje spram mimesisa ipak nastaje u slikarstvu renesanse, od izuma linearne i geometrijske perspektive, kada razumijevanje svijeta kao slike konstrukcije i projekta čovjeka postaje bitnom odrednicom novovjekoga mišljenja. Učinak inovacije perspektive bio je, po Mitchellu, ništa manje no “uvjeriti cjelokupnu civilizaciju da ona posjeduje pouzdanu metodu reprezentacije, sistem za automat-

³²⁶ Mada kršćanstvo preuzima židovsku starozavjetnu religijsku zabranu slika, *Knjiga Izlaska* (Izl. 20,4) i *Ponovljeni zakon* (Pnz. 5,8): “Ne pravi sebi lika ni oblička bilo čega što je gore na nebu, ili dolje na zemlji, ili u vodama pod zemljom” – ono u tom zahtjevu nikada nije bilo radikalno poput židovstva i islama. Istovremeno, zabrana slike ne smije se razumjeti kao zabrana umjetnosti.

sku i mehaničku produkciju istina o materijalnim i mentalnim svjetovima³²⁷. Najbolji pokazatelj hegemonizma artificijelne perspektive bio je način na koji je ona negirala upravo svoju artificijelnost, proklamirajući se kao “prirodna reprezentacija načina na koji stvari izgledaju”, “na koji vidimo” ili “na koji stvari zaista jesu”. Artificijelna perspektiva, zaključit će Mitchell, osvojila je svijet reprezentacije pod “zastavom” razuma, nauke i objektivnosti. Ništa nije moglo uzdrmati uvjerenje da takve slike posjeduju istovjetnost s prirodnim čovjekovim viđenjem, ili s okružujućom materijalnom sredinom.

Perspektiva je, u suštini, oblik apstrakcije. “To je idealan pogled, zamišljen kao ono što vidi jednooka osoba koja se ne kreće i koja je očigledno potpuno odvojena i distancirana od onoga što gleda... Perspektiva prikuplja vidljive činjenice i stabilizira ih, čineći od njih jedinstveno polje. Oko je oštro odvojeno od tog vidnog polja, kao što je i mozak odvojen od svijeta kojega promišlja³²⁸. Slike perspektive nastojale su svijet učiniti shvatljivim za moćnu figuru kartezijanskog subjekta, koji stoji na jednom mjestu i oko kojega kruži i kojemu gravitira sve.

Vid ima povijest; postoje različiti režimi vida. Pokazao je to Heinrich Woelflin u djelu *Osnovni pojmovi historije umjetnosti*, ustvrdivši kako nije sve u svim vremenima moguće, odnosno kako različita vremena različito vide. Pokazale su to studije Erwina Panofskog, koji perspektivu označuje jednom od simboličkih formi; isto je tvrdio i Pierre Francastel, ističući da je zamisao nepromjenjivoga prirodnog prostora “kojeg bi umjetnost transponirala u većoj ili manjoj mjeri vjerno, suprotna onom što

³²⁷ Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, str. 37.

³²⁸ Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Thames & Hudson, 2000., str. 17.

znamo o umnom ustrojstvu opažanja”³²⁹. Utemeljitelji renesanse, prema tome, nisu otkrili i koristili neki univerzalni zakon, već su određeno znanje prilagodili likovnoj predodžbi svijeta³³⁰.

Snaga perspektivnog iluzionizma, prema Mitchellu, nalazila se u tome što se činilo da perspektiva nije otkrivala samo vanjski, vidljivi svijet, nego i samu prirodu racionalnoga duha, čiju je viziju ona reprezentirala. “Nije ni čudo da je kategorija realističkih, iluzionističkih, ili naturalističkih slika postala fokusom moderne, sekularne idolatrije, povezane s ideologijom zapadne nauke i racionalizma, i da je hegemonija tih slika generirala ikonoklastičnu reakciju u umjetnosti, psihologiji, filozofiji i poeziji”³³¹. Istinsko čudo i zadatak za umjetnost postalo je nastojanje da se odupre ovoj idolatriji i da se svim raspoloživim sredstvima nastoji pokazati više nego što oči mogu vidjeti.

Pitanje slike u ontološkom smislu kao pitanje radikalnog raskida s konceptom mimesisa i novovjekim konceptom reprezentacije postavio je Heidegger u svojoj glasovitoj raspravi *Doba slike svijeta* (1969.). Obrat novovjekog svjetonazora događa se, prema Heideggeru, u znaku četiri bitne pojave: razvoja znanosti, pojave strojne tehnike, ljudskoga djelovanja kao kulture, iščezavanja božanstva, i jednog događaja u kojemu se umjetnost pomjera u

³²⁹ Francastel, Pierre, *Studije iz sociologije umjetnosti*, Nolit, Beograd, 1974., str. 161.

³³⁰ Ove se analize pokazuju korisnim i u analizi “neutralnosti” kamere, u proizvodnji fotografskog i kinematografskog privida, “gdje geometrijska perspektiva nije izraz zahtjeva za što vjernijim imitiranjem stvarnosti, nego njene preobrazbe u duhu promijenjene slike o svijetu, koja računa na privid, sliku, predstavljanje kao mogućnost obraćanja biću u smislu razgovora s njim i ‘mišljenja’ njega”. Musabegović, S., *Mimesis i konstrukcija*, str. 270.

³³¹ *Isto*, str. 39.

vidokrug estetike. “Umjetničko djelo postaje predmetom doživljaja i u slijedu toga umjetnost slovi kao iskaz života čovjeka”³³².

Novovjeka se slika svijeta oslanja na proces u kojemu “svijet postaje slikom, a čovjek subjektom” (Heidegger). Osnova za ovaj proces nalazi se u novovjekoju znanosti, koja poseže za istraživanjem kao svojim bitnim određenjem, odvojivši se tako i od antičke i od srednjovjekovne misli. “Nacrt i strogost, postupak i pogon, uzajamno se ističući, tvore bit novovjeke znanosti, čine je istraživanjem”³³³. Ovo je uvjerenje, da se tek nacrtom prirodnih događaja može osigurati predmetno okružje unutar područja bitka, utrla put na kojemu se događa osvajanje svijeta kao slike. Time je istodobno poništen postulat metafizike po kojemu biće treba misliti samim bićem; na njegovo mjesto sad stupa slika kao “tvorevina predstavljajućeg zgotovljenja”.

Postavljanje čovjeka kao subjekta i svijeta kao predmeta njegova istraživanja, uvjetovalo je ne samo promjenu čovjekove povijesne biti, već i novo određenje samoga pojma realnosti. Ono što jest realno nije uvijek po sebi realno, nego se određuje povijesno-epohalnim nabačajem bitka. Realni je svijet uvijek povijesno konstituiran tako što svoju svjetovnost određuje u razlici spram nekog drugog povijesno prošlog razdoblja, u kojemu je ono realno imalo drugačiji karakter od ovoga sadašnjeg. Svijet se više ne shvaća u smislu kozmosa i prirode; realnost je za Grke bila nešto sasvim drugo u odnosu na novi vijek.

Nema svijeta izvan povijesti, zaključuje Heidegger, kao što nema ni slike izvan svijeta kao horizonta smisla same povijesti i umjetnosti. Umjetnost prestaje biti nekom vječnom, bezvreme-

³³² Heidegger, M., *Doba slike svijeta*, Razlog, Zagreb, 1969., str. 7.

³³³ *Isto*, str. 18.

nom istinom o svijetu ili čovjeku. Povijest bitka dosuđuje svakoj epohi njezinu osebujnu jednokratnost, faktičke mogućnosti dane povijesne situacije nitko ne može preskočiti, pa je umjetnost, prema Heideggeru, jednokratna događaj, u kojemu se slikom i riječju dovodi čovjeka do istine o svijetu.

“Slikom svijeta, kad se bitno razumije, ne misli se stoga na sliku o svijetu, nego se poima svijet kao slika. Biće u cjelini sada se uzima na taj način da je ono tek i samo biće ukoliko je postavljeno od čovjeka kao onog koji predstavlja-uspostavlja. Tamo gdje slika svijeta nastupa dovršava se jedna bitna odluka o biću u cjelini. Bitak se bića pronalazi i istražuje u predstavljenosti bića”³³⁴.

Za razliku od grčkoga ili srednjovjekovnog shvaćanja *subjectuma*, koji kao temelj sve sabire, u novovjekovlju čovjek samoga sebe postavlja na *scenu* “u otkriveno okružje općenito i javno predstavljenog” (Heidegger). Čovjek je sam svoja scena ili re-prezentirano biće koje postaje slikom.

Nakon Heideggerova tumačenja doba slike svijeta, više ne možemo govoriti o slici kao mimesisu niti o slici kao reprezentaciji.

Rođenje slike svijeta i činjenica da je svijet postao slikom općenito je ono što označava suštinu modernoga doba. Radilo se, zapravo, “o autonomiji umjetnosti, gdje se lijepo definitivno diferencira od istinitog i dobrog i o predstavljanju koje ne vodi toliko računa o onome što predstavlja koliko o tome kako to čini i čime to čini”³³⁵.

³³⁴ *Isto*, str. 89.

³³⁵ Musabegović, S., *Techne u modernoj i postmodernoj umjetnosti*, u *Sliv i vir*, str. 55.

Suvremena umjetnost, a posebno umjetnost udružena sa razvijajućom tehnologijom i novim medijima, dovršila je ovaj povijesni razvitak oslobađanja umjetnosti od svake vanjske ovisnosti. U njezinoj se pozadini više ne nalaze mit, religija, društvo, kultura; sve se unutar umjetnosti počinje odvijati kao igra između tehno-informacijskih slika, koje nemaju nikakvu referencu na nešto realno iz svijeta. Umjetnik prestaje proizvoditi umjetnička djela; djelo se prevodi u događaj, a slike postaju umjetno generirani objekti nastali unutar medijski određenoga, virtualnog prostora. “Od slike kao odslika ili preslike realnoga (*Ab-bild*), slike kao reprezentacije forme i materije onoga realnog do slike kao komunikativnoga medija koji ne odslikava, preslikava niti više predstavlja i prikazuje nešto samorazumljivo realno, nego generira novu realnost medijalno-komunikativno, vodi povijesni put redukcije i oslobađanja slike od nečega njoj nadređenoga – ideje, Boga, jezika, govora, pisma – u posvemašnju vizualizaciju svijeta”³³⁶. Iz doba umjetnosti u kojoj je imala svijet za svoju sliku, suvremena je umjetnost dospjela do trenutka u kojemu je postala slika bez svijeta³³⁷, trenutka u kojemu slika više nema za svoj predmet svijet kao takav, nego beskrajno umnožene slike društva spektakla.

³³⁶ Paić, Ž., *Dekonstrukcija slike*, u *Tvrđa*, časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, 1-2/2008., Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb, str. 31-40.

³³⁷ *Slika bez svijeta* naziv je knjige zagrebačkoga profesora Žarka Paića, u kojoj autor suvremenu umjetnost, umjetnost nastalu u vremenu virtualne stvarnosti, nastoji razumjeti kao ostvarenu ideju ikonoklazma. Povijesni put avangardne umjetnosti od njezine dekonstrukcije slike s početka XX. st., do slikovnog obrata naših dana, vodio je suvremenoj umjetnosti koja više nema svijet za svoju “sliku”. Paić, Ž., *Slika bez svijeta*, Litteris, Zagreb, 2006.

Naracija pogleda

Povijest viđenja i vidljivoga ispričana je u našem vremenu na brojne načine³³⁸; različite su formulacije njihova razvoja i uloge, ali se sve podudaraju u jednom – da danas najavljuju prisustvo jednoga potpuno novoga iskustva.

Za Fredrica Jamesona u ovoj je “priči” o novijoj povijesti viđenja među najznačajnijim bilo pitanje “*pogleda*”, koji se kao filozofijska tema pojavljuje u teoriji Jean-Paula Sartrea, i u kojoj se, smatra Jameson, upravo pogled pokazuje kao najznačajnija inovacija.

Pogled je ono što predstavlja nečiji neposredni odnos prema drugim ljudima. Ali on to čini na način neočekivanog preokreta, u kojemu iskustvo toga da smo i sami gledani postaje primarnom, a vlastiti pogled sekundarnom reakcijom. Bitak za drugoga (*être-pour-autrui*) konstituira se u pogledu (*le regard*). Sartre razlikuje jednu vrstu neposrednog i izravnog znanja što ga čovjek ima o svojim vlastitim svjesnim stanjima, biće neposredno svjesno sebe kao jastva, od druge vrste znanja, one koju čovjek ima o predmetima, stvarima u svojem svijetu, a da pritom nije svjestan sebe kao predmeta, kao stvari u tome svijetu. Odjednom, među predmetima se otkriva *drugi* kao novi objekt: *ja ga vidim*. No on, taj drugi, kao novi fenomen, decentrira moj univerzum, jer i on sam u vlastitome aktu gledanja konstituira vlastiti svijet, pa dva svijeta dolaze u sukob. Drugi kao objekt otkriva se tako i kao subjekt, koji vlastitim aktom gledanja otkriva i mene samoga

³³⁸ Dva najambicioznija pregleda predstavljaju već pomenuta knjiga Martina Jaya *Downcast Eyes*, dok je druga od Jonathana Crarya, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, 1990.

kao objekt. Bitak za sebe (*pour-soi*) uviđa kako postoji i drugi, potpuno različit način bitka, koji i sam predstavlja predmet za druge, postojanje za drugog (*pour-autrui*), i dolazi do spoznaje da posjeduje nešto poput vanjštine i nutrine, mada ga iskustvo samoga sebe kao *pour-soi* nikada ne bi na to navelo.

Sartre će ovu situaciju ilustrirati likom voajera, koji u početku predstavlja samo puki pogled što se hrani zabranjenim zirkanjem kroz ključaonicu. U jednom trenutku, iznenada, čuvši korake koji mu se približavaju, shvaća da je i sam viđen, da i on u očima Drugog nenadano zadobiva vanjski identitet, identitet voajera. Ja spoznajem da sam ja sam objekt, istodobno kada i to da je onaj drugi subjekt, da te oči nisu samo lijepe točkice boje već one gledaju u mene. Otkrivam da imam vanjštinu na način koji je logički neodvojiv od mojega otkrića da drugi imaju nutrinu, zaključuje Sartre.

Pogled je, tako, posrednik koji ukazuje od mene na mene samog tek posredstvom *ti*; *ja* i *ti* nastaju u isti mah, bez *ti* nema ni *ja* kao subjekta. No, pogled nema samo neku neutralnu, ontološko-konstitutivnu ulogu u uspostavljanju mene i drugoga; “pogled je vezan s problematikom ‘predmetifikacije’ (*thingification*), ili reifikacije u njezinom doslovnom smislu”³³⁹. Svatko susreće drugoga tako da ga želi opredmetiti, svesti ga na objekt, “pogled drugoga primam kao ukrućivanje i otuđivanje svojih vlastitih mogućnosti” (Sartre). Ja sam u stalnoj opasnosti; opasnost je

³³⁹ Brojne političke i estetičke struje, smatra Jameson, potekle su iz Sartreove prve formulacije pogleda, a među njima su, na primjer, politika dekolonizacije i rase Frantza Fanona, feminizam Simone de Beauvoir, ili estetika tijela Merleau-Pontyja. Jameson, F., *Transformations of the Image*, u *The Cultural Turn*, str. 104.

stalna struktura mojega bitka-za-drugoga. Pogled je tako postao, zaključuje Jameson, prvotni izvor podjarmljivanja i dominacije.

Foucaultovo usvajanje i daljnje razvijanje tema drugosti i reifikacije za Jamesona predstavlja naredni stadij razvojnoga procesa kroz koji prolazi viđenje, trenutak njegove birokratizacije. Foucaultovo nastojanje da prevede epistemologijske analize u politiku dominacije i da poveže znanje i moć u toj mjeri da postanu neodvojivi, transformiralo je pogled u instrument mjerenja. Birokratski pogled svuda teži izmjerljivosti od sada opredmećenog drugog i njegova također opredmećenog svijeta. Promjena je podrazumijevala redistribuciju, ako ne i potpunu inverziju pređašnjega Sartreovog modela pogleda, “budući se sada radi o biti vidljivim za odsutni pogled, o čistoj ranjivosti prema pogledu i njegovim mjerenjima, pogledu koji je sada uopćen do točke u kojoj individualni akt gledanja nije više ni potreban” (Foucault). Biti promatran postalo je stanje jedne univerzalne izloženosti u kojemu se pojedinačni, subjektivni pogled više i ne traži.

Prema mišljenju Foucaulta, izloženom u djelu *Rođenju klinike* (1963.), liječnici iz doba ranog 19. stoljeća postali su istinskim “stručnjacima prostora”, nakon što su napustili fakultetske aule i operacijske sale i liječničku praksu prebacili u otvorene prostore gradova i sela. Suočene s urbanom krizom i rastućim epidemijama stoljeća, medicinske su se prakse osposobile za nadgledanje zdravlja u prostoru čovjekovih društvenih aktivnosti, udovoljavajući sve izraženijem zahtjevu za naučnim pristupom fenomenima okružujuće stvarnosti. Sam je čovjek postao predmetom objektivnoga medicinskog promatranja i znanja, koje se od interesa za spoljašnjost pomjerilo k interesu za unutrašnjost, “naša se vizija samih sebe izvodi iz obdukcijске ograničenosti utemeljene

na kliničkoj optici koja je mračnu unutrašnjost ljudskoga tijela rasvijetlila ljudskim načinima užitka i patnje”³⁴⁰.

Medicinski pogled uranja u tijelo, u njegove unutarnje organe i mozak, u tamnu unutarnjost života rasvijetljenu optičkim zaokretom, koji podrazumijeva uvođenje vidljivosti u nevidljivost, empirijski pogled koji tamu pretvara u svjetlost. Bolest koja nastanjuje tijelo zahtijevala je ponovno promišljanje prostora, površina i sadržaja tijela, tijela koje je čovjeku nametala povijest i geometrija koja mu nije oduvijek zadana. Dijagnostički se diskurz prestao odnositi na povijest bolesti u pojedinom tijelu i počeo se prenositi na serijsku medicinu, u kojoj se povijesni progres individualne bolesti mjerio unutar populacije čija je kolektivna povijest poznata iz prakse obdukcije. “Medicina više nije pokušavala vidjeti suštinsku istinu iza opipljivog, individualnog, bila je suočena sa zadaćom beskonačnog percipiranja otvorene domene. To je bila klinika”³⁴¹. Zaokret u odnosu na medicinu prethodnih stoljeća uspostavljen je s pomoću “defamilijarizacije” bolesti i smještanja njezina liječenja u bolnice pod vlašću države i znanosti. Prema Jonathanu Craryju, dogodila se jedna “složena preobrazba individualnog promatrača u nešto proračunato i pravilno; od nečega što ima ljudski vid u nešto mjerljivo i samim time zamjenjivo”³⁴². Vid se preobrazio u nešto formalizirano i apstraktno, dok je sam znanstvenik sve više postajao dijelom tehničke aparature.

³⁴⁰ Foucault, Michel, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, navod iz O’Neill, John, *Foucoultova optika*, u *Vizualna kultura*, str. 267.

³⁴¹ *Isto*, str. 275.

³⁴² Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer*, str. 17.

Foucaultovo tumačenje “medicinskoga pogleda”, smatra Martin Jay, osnažilo je i naglasilo mračne implikacije okulocentrizma i tendenciju “obezvrijeđivanja” vida i vidljivoga; on, naime, “eksplicitno podcrtava stegovnu moć koju posjeduje *le regard*, riječ koja u francuskoj misli sadrži veoma negativne konotacije”³⁴³. U Jayevu je zaključku primjetna kritika prisutnoga odjeka Sartreove teorije pogleda, a koju on osluškuje u Foucaultovom tumačenju, mada je Foucaultovo poimanje *le regarda*, kako je on formuliran u *Rođenju klinike*, nedovoljno i nekorektno povezivati samo sa činom viđenja. U svojoj jedinstvenoj strukturi (Foucault će se poslužiti primjerom uporabe stetoskopa), pogled sadrži različita osjetilna polja, “trojstvo vida, opipa i sluha definira perceptualnu konfiguraciju pomoću koje se nevidljiva bolest pronalazi na osnovu znakova, oblikovanih u dubini, izvučenih na površinu i virtualno projiciranih na organe tijela. ‘Pogled’ je postao potpuna organizacija, s pogledom na prostornu određenost nevidljivoga”³⁴⁴. Medicinski je pogled onda, sudeći prema navedenom opisu, višestruko strukturiran. To je pogled koji dodiruje, čuje, i površ svega, ali ne i nužno, reći će Foucault, i suštinski vidi. Zato je Foucaultovu ideju pogleda potrebno promatrati ne kao neposrednu viziju ili jednostavni prikaz bolesti, već radije kao način na koji se može doprijeti do nevidljivoga, do skrivenih struktura i zbivanja, putem novoga empirizma, koji vidi u tami pojavnosti.

Sam koncept nadzora Foucault će iskoristiti za promatranje ljudskih objekata u različitim ograničenim arhitektonskim prostorima, pri čemu on nastoji pokazati kako je panoptikum u svo-

³⁴³ Jay, M., *Downcast Eyes*, str. 410.

³⁴⁴ Foucault, M., *The Birth of the Clinic*, str. 164.

joj primjeni polivalentan i kako podjednako može služiti u liječenju bolesnika, za kažnjavanje zatvorenika, za poučavanje učenika ili za nadziranje radnika, na primjer³⁴⁵. Samo funkcioniranje panoptikuma, zapaža Foucault u *Nadzoru i kazni* (1975.), djelu u kojemu istražuje promjene u kaznenim režimima, “mikro-fiziku” moći, od javnih smaknuća i mučenja, tzv. “monarškog kažnjavanja”, koje je bilo svojstveno klasičnoj eri, do ”disciplinskog kažnjavanja” svojstvenoga modernoj eri – nije toliko ovisilo o prisustvu samih stražara koliko o njegovu specifičnom arhitektonskom obliku. “Glavna je uloga panoptikuma”, govori Foucault, “kod zatvorenika stvoriti osjećaj stalne i svjesne vidljivosti koja omogućava trenutnu primjenu vlasti”³⁴⁶. Foucault potanko opisuje bentamovski *Panoptikum* kao zgradu prstenastog oblika, na čijem su obodu, na katovima, razvrstane ćelije. U sredini je toranj, između središta i oboda je neutralno područje. Ćelije imaju dva prozora, jedan okrenut prema tornju i drugi okrenut prema vani, koji dopušta prolaz svjetlosti s kraja na kraj ćelije. Tamnice su nadzirane iz soba u stupu, svaki prozor odgovara jednom prozoru na ćeliji. Zahvaljujući djelovanju protusvjetlosti, s tornja se mogu opaziti malene siluete, zatočene u ćelijama, koje se točno

³⁴⁵ Mnoge recentnije studije informacijskih i komunikacijskih tehnologija poslužile su se fukoovskom metaforom panoptikuma u prikazivanju suvremenoga društva kao sustava nad kojim u potpunosti dominiraju mreže elektronskog nadzora. Nadzor općenito postaje glavnom crtom suvremenih društava, dok impersonalne i materijalne osobine znanja, informacija i vizualizacije čine njegove glavne karakteristike. Strategije ograničavanja unutar zatvora, poput režima promatranja, nadgledanja, klasifikacije, hijerarhije, strogih pravila, discipline i kontrole, postaju modeli ustroja cjelokupnoga društvenog prostora.

³⁴⁶ Foucault, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage, 1995., str. 195-231.

ocrtavaju na svijetloj pozadini, dok, istodobno, stražari/opažatelji nisu vidljivi. Sama vidljivost tako postaje stupicom.

Uloga nevidljivoga nadzora sadržana je u tomu da osigurava automatsko funkcioniranje moći; moć mora biti vidljiva, ali neprovjerljiva, rekao bi Bentham. Svi zatvorenici vide stražarski toranj, ali ne znaju jesu li stražari u njemu. "Svevideće oko" tako već unaprijed obeshrabruje zatvorenike. Sposobnost "humanog" vida, samoga ljudskog viđenja, za funkciju panoptikuma gotovo je nebitna. Djelovanje panoptikuma zasniva se na razlikovanju vidljivoga od nevidljivoga, asimetričnost vidljivoga element je unutarnje logike panoptikuma, "...nitko i ništa ne može se sakriti unutar njega osim samog pogleda" (Jameson). S pozicije onoga koji nadzire, s dominantne pozicije pogleda, sve je transparentno i vidljivo. Koncept nadzora primjenjuje Foucault i za promatranje ljudi unutar drugih zatvorenih, prostorno ograničenih institucija poput bolnica ili škola, pa *Panoptikum* tako postaje "univerzalni optički stroj za ljudsko razvrstavanje" (Jacques-Alain Miller), jedno općenito načelo nove "političke anatomije", koje nastoji kontrolirati cirkulaciju i volju tijela.

Foucaultova pozicija, iznosi svoje mišljenje Jameson, ponudila je objašnjenje nove uloge pogleda i vidljivosti, gledanja koje je općenito više birokratsko i – paradoksalno – manje politično nego je to bilo u Sartreovom trenutku. "Identifikacija znanja i moći, epistemologijskoga s politikama dominacije, smjera razdvajanju političkoga kao odvojene instance ili mogućnosti prakse", ili, drugim riječima, "ovaj novi režim kobno i pristrasno isključuje posredovanje iz procesa vizualne dominacije, koja postaje impersonalnom (i nereverzibilnom)"³⁴⁷.

³⁴⁷ Jameson, F., *Transformations of the Image*, str. 107.

Naredna promjena u naraciji o viđenju, izdvaja Jameson, nastupa s razvojem tehnologije medija, a njezine je dimenzije moguće prepoznati u samoj višeznačnosti i dvosmislenosti pojma “slika”, koja se odjednom, iznenadno, počinje nametati svuda, istodobno otkrivajući i ističući svoje tehnološko podrijetlo. U našem su vremenu, istaknut će Jameson, upravo tehnologija i mediji postali istinski nositelji epistemologijske funkcije, nakon što je mutacija u kulturalnoj produkciji omogućila da tradicionalne izražajne forme zamijene eksperimentalni oblici medija, a fotografija, film i televizija prodru u polje umjetničkoga, na način i u mjeri da su ga naprosto zatrpali i kolonizirali proizvodnjom hibrida različitih vrsta, od instalacija do kompjutorski generiranih numeričkih slika. Mogli bismo se onda složiti s Baudrillardom, koji konstatira kako je jedini istinski “subjekt” novoga medijskog konteksta, ili čak cjelokupnog postmodernizma, postala sama reproduktivna tehnologija. Sve što je moglo biti paranoidno u vezi s Foucaultovim totalnim sustavom sada je nestalo, otvorivši prostor za jednu “euforiju visoke tehnologije, slavljenučku afirmaciju neke post-mekluanovske vizije kulture, preobražene kompjutorima i *cyber*-prostorom”³⁴⁸. Univerzalna vidljivost, koja se je još donedavno doživljavala veoma opasnom i pogubnom, za koju se činilo da ne nosi nikakvu utopijsku alternativu, odjednom postaje dobrodošlom i univerzalno prihvatljivom.

Živimo u istinskom trenutku društva slika, Debordovom društvu spektakla, konačne reifikacije i fetišizma slike/robe, gdje smo izloženi bombardiranju jedne nezaustavljive najezde medijskih slika. Istodobno, naše privatno postalo je javno, dijelovi naše donedavno skrivene, “velom tajne” prekrivene intime, pojavljuju

³⁴⁸ *Isto*, str. 110.

se razgolićeni i razotkriveni; postali smo uvijek dostupnim i raspoloživim. Naši su životi u potpunosti izloženi praksama koje nas promatraju, nadziru, pomno istražuju, mjere, klasificiraju i u različite baze podataka brižno arhiviraju. Pred “prolomom slika” u ljudski kognitivni prostor, i naš se odnos spram vremena i prostora promijenio, dolazi do određenoga vremenskog zgušnjavanja (o čemu je bilo više riječi u dijelu o promjeni vremensko/prostorne paradigme), u kojemu se i sama povijest zaustavlja, svedena na puku aktualnost novih slika, koje u jednome začaranome krugu sveopće vizualizacije mahnito nadolaze, umnožavaju se, izmjenjuju i beskonačno teku.

U novonastaloj situaciji, smatra Jameson, refleksivnost, svojstvena novim medijima ili tehnološki generiranim umjetničkim djelima, veoma je kratkog daha. Istodobno, svjedoci smo stalnoga širenja i produbljanja prostora objavljivanja i djelovanja kulture do neslućenih granica, pa kulturalno više nije limitirano na svoje ranije uspostavljene, tradicionalne forme, već konzumacija kulture, poput *shoppinga*, postaje neophodnim sastavnim dijelom uobičajenih praksi našega svakodnevnog života. “Društveni je prostor danas potpuno zasićen kulturom slike; utopijski prostor Sartreovog preokreta, Foucaultove heterotopije³⁴⁹, sve je trijumfalno penetrirano i kolonizirano, ..., sve je u potpunosti prevedeno u vidljivo i kulturalno poznato”³⁵⁰.

³⁴⁹ Heterotopije Foucault definira kao apsolutno drugačije i socijalno raznolike prostore. Dok je utopija shvaćena kao idealizirani oblik društva koje je nemoguće locirati u stvarnosti, heterotopija se poima kao mogućnost, neočekivana, neplanirana, *ad hoc*, potpuno spontana reakcija na nepredviđene okolnosti, i kreacija novih, smislenih i umreženih entiteta. Više u Foucault, M., *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1984., svezak 4, str. 752-762.

³⁵⁰ Jameson, F., *isto*, str. 111.

Ipak, to još uvijek ne znači da je u suvremenom društvu sve postiglo razinu transparentije, ili, kako naglašava Peter Weibel, nove tehnologije i elektronski mediji pokazuju da nemamo samo područja vidljivosti, već da je istodobno riječ i o područjima nevidljivosti, odnosno da “društvo koje je Bentham stvorio sa svojim panoptikumom, gdje je moguće sve vidjeti i gdje je sve transparentno, više ne vrijedi”³⁵¹. Potvrdu tome pružaju i primjeri Fredrica Jamesona, transparentne staklene zgrade novije arhitekture (iz poglavlja *Arhitektura tranzita*, Drugi dio), zidovi koji ostavljaju dojam da možemo vidjeti i unutra i vani, a kao posljedica novonastale čovjekove situacije, kao reakcija na činjenicu da imamo promjenjiva područja vidljivosti, koja produciraju raspukline i proreze u potpuno simuliranoj i netransparentnoj slici društva.

Promjenu pogleda, koju su u novim uvjetima nametnuli informacijsko-tehnološki mediji, moguće je, kao što to Martin Jay primjerice čini, karakterizirati i kao zamjenu *monokularnog* gledanja *binokularnim*; umjesto da gledamo jednim okom (pogledom fiksiranim u imaginarnu perspektivnu točku), sada smo prisiljeni gledati s oba oka. To, zapravo, znači kako je na djelu odbacivanje tradicije renesansne perspektive i kartezijskog homogenog trodimenzionalnog prostora, a koje se odvija pred jednom najezdom i viškom, jednom “eksplozijom” vizualnih elemenata u deformiranoj i decentriranoj perspektivi nejedinstvenoga virtualnoga prostora. Ovaj novi model pogleda Jay je definirao kao alternativni vizualni model, koji se nastoji suprotstaviti dominantnom skopičkom modelu sadašnjosti, oformljenom na kartezijskom modelu perspektivnosti. Istodobno

³⁵¹ Navod prema Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*, str. 164.

s promjenom pogleda na djelu je i radikalna promjena strukture subjekta, koji se iz pozicije dominirajućeg centralnog subjekta, oko kojega sve kruži i kojemu sve gravitira, pomjera ka subjektu koji se neprestano mijenja, koji se formira i transformira unutar različitih diskurzivnih oblika.

Martin Jay će u svojoj analizi doći do zapažanja da se u suvremenoj kulturi manje radi o jedinstvenom skopičkom režimu vida, nego prije o više različitih, međusobno konkurentnih skopičkih režima; “skopičke režime sadašnjosti mogli bismo bolje razumjeti ako bismo ih sagledali kao područja natjecanja, a ne kao harmonično sastavljenu cjelinu teorije i prakse s područja vidnog polja”³⁵². Kulturalnu vidljivost, zaključuje Jay, ne trebamo razumjeti samo kao fiziološki akt viđenja ili vizualnu reprezentaciju, već kao eminentno diskurzivno polje koje se, osim u jeziku, pojavljuje i u filozofiji, retorici, umjetnosti ili teologiji, na primjer.

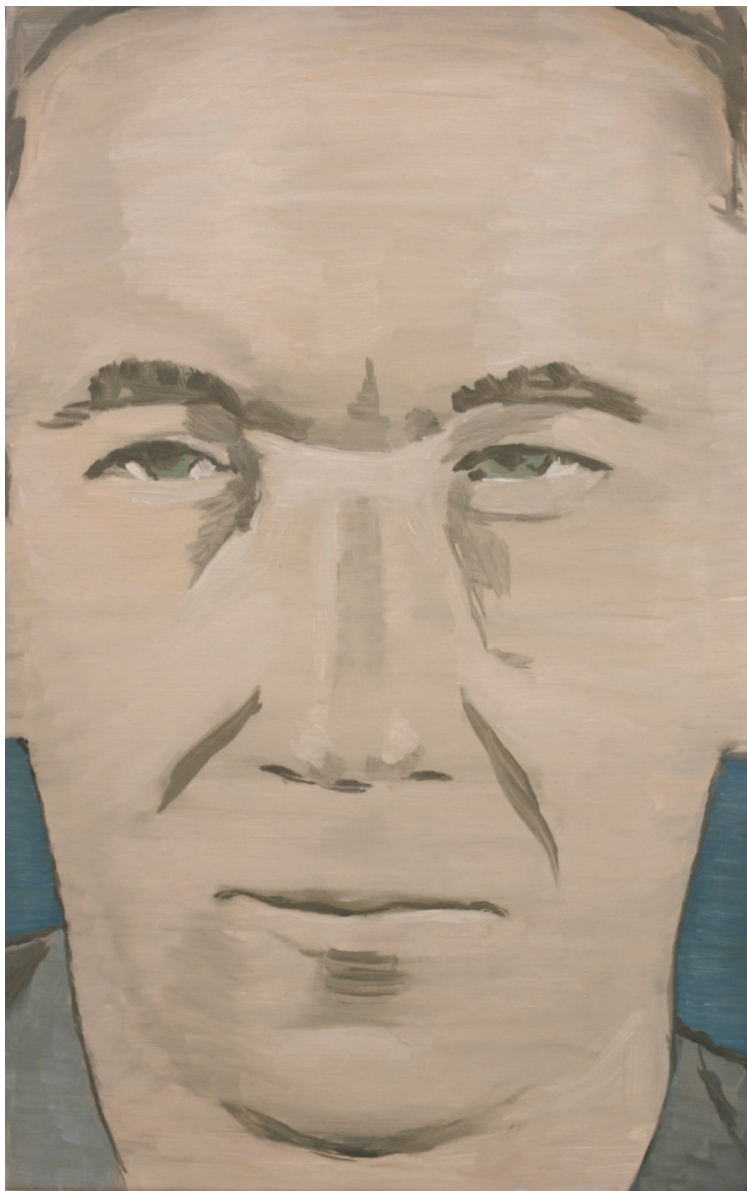
³⁵² Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, u Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988., str. 3.

Luc Tuymans³⁵³: *Dijagnostički pogled I-X.*, 1992.



Der Diagnostische Blick II

³⁵³ Luc Tuymans, belgijski umjetnik, rođen 1958. Živi i radi u Antwerpenu. Svakodnevno u svome studiju Tuymans prelistava knjige i pomno istražuje svoje teme. Gotovo sve se njegove slike temelje na već postojećim materijalima poput crteža, fotografija, umjetnina, filmskih kadrova. Tuymans se fokusira na specifična značenja koja prevazilaze prikazano, često nalazeći motive u povijesnim događajima i činjenicama kao što su Drugi svjetski rat, holokaust ili belgijska kolonijalna prošlost. Katalog Tuymansove izložbe u *Haus der Kunst* u Münchenu, održane u svibnju/maju 2008.



Der Diagnostische Blick III



Der Diagnostische Blick IV



Der Diagnostische Blick V



Der Diagnostische Blick VI

Tuymansov ciklus slika *Der Diagnostische Blick I-X* (Dijagnostički pogled I-X), nastao je 1992. godine i do danas je ostao među njegovim najpoznatijim radovima. Slike su temeljene na fotografijama na koje je Tuymans naišao u istoimenom medicinskom atlasu. Ciklus se sastoji od ukupno 10 slika, portreta različitih osoba, pretežno muškaraca srednje životne dobi, u čijim se medicinskim kartonima nalazi zabilježeno da su oboljeli od različitih vrsta bolesti.

Mada je sama bolest za neiskusno ljudsko oko skrivena i nevidljiva, u medicinskoj je praksi ipak moguće naučiti na koji se način bolest može i “golim” okom ustanoviti, i na temelju kojih je “nevidljivih” podataka različite bolesti moguće raspoznati. Skrivenô i nevidljivô za samo otkrivanje bolesti postaju ono što je opredjeljujuće i bitno. Tuymansove slike, poput ilustracija u medicinskoj knjizi, ne žele predstaviti bolesnika, već samu njegovu bolest. Zato je svaka od prikazanih osoba lišena identiteta, unutarnje psihologije, vlastite historije. Njihova tijela, poput njihovih lica, samo su površine na kojima se trebaju manifestirati simptomi bolesti. Površina tijela postaje polje sukoba između bolesti i dezintegracije ličnosti na jednoj, i pritiska društvenih normi na drugoj strani. Za Tuymansa, medicina je oblik moći, koja svoju mračnu stranu pokazuje praksom u kojoj vrši objektivizaciju ljudi.

Dijagnostički pogled predstavlja pogled koji nastoji i koji je u stanju raspaćati i fragmentirati ljudsko tijelo. Prema Tuymansu, gledajući njegove slike mi ovaj pogled preuzimamo, promatramo lica sa slika podozrivo, zurimo u dijelove njihova tijela, izoliramo pojedine organe, nastojimo pronaći skrivene znakove izobličenja ili devijacije, tragamo za vjesnicima neke abnormalije. Sada je u pitanju naš vlastiti pogled kao dijagnostički pogled, i sami

postajemo instrumentima medicinske prakse. Sam čin Tuyman-
sovog slikanja samo još dodatno, na drugu potenciju reducira
ionako već oskudni emocionalni i psihološki sadržaj slika, isisav-
ši karakter i osobnost s portretiranih lica, ostavljajući za sobom
prazne ljušture i maske, od svake boli ili patnje ispražnjena na-
slikana lica. “Želio sam prikazati bolest u njezinoj nevidljivosti.
Bolest se treba pojaviti u načinu na koji je sama slika stvara, treba
se pojaviti i onda je baciti nazad prema promatraču”, objašnjava
Tuymans.

Slika/pismo – natjecanje/pretpjecanje

Prilikom svakog pristupa analizi slike, postaje vidljivim kako
je povijest zapadne civilizacije duboko obilježena dijalektikom
slike i pisma. Nešto poput renesansnoga pojma *ut pictura poesis*³⁵⁴
uvijek nas prati, konstantna dijalektika riječi i slike, “povijest
kulture je djelomično priča o dugotrajnoj borbi za dominacijom
između slikovnog i lingvističkog znaka, od kojih svaki za sebe

³⁵⁴ *Ut pictura poesis* fraza je koju koristi rimski pjesnik Horacije pri kraju svoje
Ars poetice, kojom uspostavlja načelo sličnosti između dviju umjetnosti, po-
ezije i slikarstva:

*Slici je pjesmotvor nalik: zanese te gdjejoja više,
ako se postaviš bliže, i gdjejoja, staneš li dalje...*

Uspostavljena sličnost imala je velikoga utjecaja na renesansnu humanističku
teoriju slikarstva, koja svoj uzor nalazi u literarnoj teoriji antike i primjenjuje
je na likovnu umjetnost, dok istovremeno inspiraciju traži u tadašnjoj um-
jetnosti, koja je od Giotta do Raphaela, Michelangela i Titiana, promišljena
kao ono najbolje od istine. I slikari, poput pjesnika, moraju izražavati opće i
univerzalno; njihov zadatak nije samo da ugode, već i da poduče. Više u Ren-
sselaer, W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, Norton,
New York, 1967.

tvrdi da ima određeno vlasničko pravo nad ‘prirodom’ kojoj jedino on sam ima pristup”³⁵⁵. Razlika se uspostavljala samo u određenim povijesnim trenucima kada se “borba” zakratko stišavala, bilo da se radilo o uspostavljanju međusobnih relacija i slobodne razmjene slike i riječi između nešto propusnijih i otvorenijih granica, ili da se u pojedinim trenucima njihov međusobni sukob zaoštravao, pa su se granice među njima uzdizale i zatvarale³⁵⁶.

“Imaginacija kao sposobnost odgonetanja slika i koncepcija kao sposobnost odgonetanja tekstova, u našoj se povijesti uzajamno pretječu”, rekao bi Flusser³⁵⁷. Samo pretjecanje obilježeno je povijesnom razdiobom predstave i pojma, osjetilnoga i inteligibilnoga, primatom pisma nad slikom kao bitnom odrednicom zapadnoeuropskoga mišljenja, tj. odrednicom koja će kao neupitni primat riječi/teksta nad slikom trajati sve do kraja 20. stoljeća. Vizualni zaokret koji tada nastaje pojavit će se kao posljedica sveopće vizualizacije svijeta i apsolutne prisutnosti i dominacije slika unutar suvremenoga društva.

Sam “zaokret” prema slici obilježen je sve većim interesiranjem i mnoštvom interdisciplinarnih pristupa u istraživanju njezine društvene, kulturne i političke uloge u suvremenome svijetu. No, to još ne znači kako sada slika ima neupitni primat

³⁵⁵ Mitchell, W.J.T., *Iconology*, str. 43.

³⁵⁶ Primjer ovoga “zatvaranja” je Lessingov *Laokoon* (1766), studija o granicama poezije i slikarstva, u kojoj Lessing, vraćanjem izvoru i grčkoj misli, nastoji preispitati tada uvriježene fraze kao što je “Poezija je poput slikarstva”. Prema Lessingu, slikarstvo koristi jednu vrstu znakova, poezija drugu. Slikarstvo koristi oblike i boje u prostoru, poezija zvukove povezane u vremenu. Slikarski su znakovi, prema tome, prilagođeni fizičkim tijelima koja postoje u prostoru, pjesnički znakovi objektivnim situacijama, radnjama u kojima postoji kretanje u vremenu.

³⁵⁷ Flusser, V., *O postpovijesti i kulturi medija*, str. 196.

nađ govorom, jezikom i pismom. “To bi bilo jednostavno odveć naivno tvrditi. Vizualnost suvremene kulture potvrđuje da je riječ o posebnome statusu onoga vidljivoga u kulturama vizualne pismenosti ili vizualne kompetencije (*visual literacy – visuelle kompetenz*)”³⁵⁸. Kulturalnom zaokretu (*cultural turn*), koji se dogodio unutar suvremenoga društva, odgovara slikovni zaokret (*iconic turn*), koji se događa u umjetnosti s kraja 20. stoljeća u ambijentu neslućenih mogućnosti tehnoloških medija, koje dozvoljavaju govor o kulturi u kojoj potpuno dominiraju slike.

U analogiji s “*jezičnim obratom*” Richarda Rortyja, njemački povjesničar umjetnosti Gottfried Boehm “*iconic turn*” određuje u smislu potrebe za analizom i razumijevanjem promjene statusa, smisla i funkcije slika uopće, od trenutka kada se slika odriče svojega mimetičkog karaktera i postaje samorazumijevajuća iz svojih vlastitih “ikoničkih” pravila³⁵⁹. Slikovni zaokret bi se, zapravo, mogao razumjeti kao strategija oslobađanja slike od naslaga smisla koje su joj se povijesno pridavale. Za W.J.T. Mitchella, slikovni zaokret ne predstavlja odgovor na pitanje, on je samo način da se s pitanjem otpočne. Problem slikovne reprezentacije

³⁵⁸ Paić, Ž., *Vizualne komunikacije*, str. 32.

³⁵⁹ Pitanje koje postavlja “*iconic turn*” nije samo o tomu što nova slika jeste, već i prethodi li odsad slika u ontološkom smislu svakom mogućem razumijevanju medijski konstruirane realnosti; radi li se o oslobađanju od *logocentrizma* zapadnjačke metafizike svojevrsnim *videocentrizmom* suvremenosti? U zapadnoeuropskoj teoriji tri su osnovna polazišta u istraživanju novoga pojma slike: imanentna logika slika s onu stranu umjetnosti Gottfrieda Boehma; antropologija slike (*Bild-Anthropologie*) Hansa Beltinga; te opća teorija znanosti o slici (*Bildwissenschaft*) s vodećom idejom o slici kao komunikativnom mediju Klausu Sachs-Hombacha. Vidi u Paić, Žarko, *Događaj i praznina, ogledi o kraju povijesti*, antiBARBARUS, Zagreb, 2007., str. 77-115 i Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije*, str. 51-73.

uvijek je bio prisutan, ali način i intenzitet na koji se on danas pojavljuje na svim razinama kulture, nalaže i potrebu za novom kritikom vizualne kulture. Projekt vizualnih studija³⁶⁰ čini jasnim da interpretaciju treba razlikovati od traženja značenja skrivenog unutar slika; slika nije odslik neke uzvišene, duhovne dimenzije, istinski govor slike nije mističnost nekoga tajnoga znaka, “slike, poput povijesti i tehnologije, su naše kreacije, mada smo uobičajili misliti da su ‘izvan naše kontrole’ – ili barem izvan ‘nečije kontrole’, pitanje posredovanja i moći je centralno za način na koji slike djeluju”³⁶¹.

S pozicije vizualne kulture, ističe Mitchell, ne možemo se više oslanjati na uvriježene pojmove lijepoga ili estetske osobnosti, pa se vizualni studiji otvaraju prema širem polju običnih slika, medijskih slika i svakodnevnih vizualnih praksi, u jednoj reminiscenciji na kulturalne studije i njihov interes za popularnu kulturu, koji se sada pojavljuje kao pitanje vizualne umjetnosti

³⁶⁰ Vizualne studije kao interdisciplinarno polje istraživanja razvijaju se koncem 1980-ih. Cilj im je nadići disciplinarnu uvjetovanost i granice filozofije, povijesti umjetnosti i humanističkih znanosti u novom pristupu slici. Mada je novo područje vizualnih studija posljednjih godina zaživjelo poglavito na angloameričkim sveučilištima, ne postoji koncenzus oko njegovih zadataka, definicije ili metoda. Objavljeni uvodi i zbornici tekstova o vizualnoj kulturi (N. Bryson, M.N. Holly and K. Moxey, *Visual Culture: Images and Interpretation*, 1994; C. Jenks, *Visual Culture*, 1995; V. Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, 1996; M. Barnard, *Art, Design and Visual Culture*, 1998; N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, 1998; J. Evans and S. Hall, *Visual Culture: The Reader*, 1999;...), pokazuju svu različitost pogleda i razuđenost vizualnih studija, između toga da nemaju specifičnoga predmeta i toga da se njihovo polje širi do potpune nekoherentnosti. Više u Dikovitskaya, Margaret, *Visual Culture, The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The MIT Press, 2006.

³⁶¹ Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, str. 6.

versus vizualna kultura. Nevjerojatna produkcija i gomilanje slika, te nemogućnost da ih se okupi pod jednu jedinstvenu sliku, ukazuju istodobno i na prisustvo krize informacije i na vizualnu prezasićenost u svakodnevnom životu. Zato se i istraživanje nastoji usmjeriti prema ambivalencijama, međuprostorima, raspučinama i mjestima otpora, ukoliko ih još uopće ima, unutar ove potpune dominacije slika.

Vizualna kultura, istaknut će Mirzoeff, nova je upravo zbog svojega fokusiranja na vizualno kao mjesto gdje se značenje kreira i kontekstualizira, a značajna je zbog razvijanja osjećaja da je, unatoč tradiciji zapadne kulture koja je privilegirala riječ, sada potrebno istaknuti i uvažiti i određeni slikovni “pogled” na svijet. Mitchellov “*pictorial turn*” upravo polazi od otkrića da “promatranje (pogled, zurenje, prakse promatranja, nadzora, vizualno zadovoljstvo) može biti podjednako dubokim problemom kao i različite prakse čitanja (dešifriranje, dekodiranje, interpretacija,...) i da vizualno iskustvo, odnosno ‘vizualna pismenost’ ne mora biti u potpunosti objašnjivom na modelu tekstualnosti”³⁶².

Mitchellova se teorija slike temelji na radikalizaciji ikonološkog metoda Erwina Panofskog. Sam Mitchell smatra kako je prisutni obnovljeni interes za učenje Panofskog upravo i jedan od simptoma slikovnoga zaokreta koji je nastupio. Raspon činjenica i uvida kojima operira Panofsky, sposobnost da se autoritativno kreće od antičke do moderne umjetnosti, da posuđuje provokativne i sadržajne uvide iz filozofije, optike, teologije, psihologije, filologije, čine ga neizbježnim modelom i polaznim mjestom svakog ozbiljnog bavljenja vizualnom kulturom. Polazno mjesto kritičke ikonologije Mitchella, koja nastupa s pozicije

³⁶² *Isto*, str. 16.

kritike filozofije jezika, predstavlja zahtjev za promjenom odnosa između slike i teksta. Ona je ujedno i najava novoga pristupa i početak promatranja slike kao vizualnoga događaja nesvodljivog na logos. Na način na koji je tradicionalna ikonologija potiskivala sliku, postmoderna ikonologija potiskuje jezik, smatra Mitchell. Zato se u Mitchellovoj radikalizaciji ikonologije ne radi jednostavno o tomu da se ikonologija učini “ideološki svjesnom” ili samokritičkom, već da se i ideološka kritika učini ikonološki svjesnom; “potrebno je vratiti se na mjesto zločina, na mjesto susreta i pozdrava dva subjekta, govorećeg i gledajućeg subjekta, ideologičara i ikonologičara”³⁶³. Kričička ikonologija prebacuje obje ove “nauke” iz epistemologijskoga, kognitivnog temelja, na etičko, političko, hermeneutičko tlo, odnosno pomjera epistemologijske kategorije prema kategorijama društva, termine saznavanja prema terminima prepoznavanja.

Radije nego da pokušava postići neki “mirovni dogovor” između slike i teksta, neku sveobuhvatnu (meta)teoriju znaka, Mitchell smatra kako njihovu međusobnu borbu treba historizirati. To, zapravo, znači da ju je potrebno promatrati kao borbu koja unutar sebe iskazuje temeljne kontradikcije naše kulture, prenoseći ih u samo središte teorijskoga diskurza. Tenzije između vizualne i verbalne reprezentacije neodvojive su od borbi

³⁶³ Mitchell ovdje aludira na mjesto susreta s početka *Ikonoloških studija* Erwina Panofskog i primjera u kojemu se događa prepoznavanje poznanika na ulici zbog njegova pozdrava, koji je učinjen gestom skidanja šešira. Ovoj sceni Mitchell suprotstavlja Althusserov opis scene prepoznavanja u kojemu netko kuca na vrata, a mi s one strane pitamo tko je i u kratkom odgovoru “Ja sam” prepoznamo prijatelja koji nam dolazi u posjet. Otvorivši vrata potvrđujemo kako smo bili u pravu. Dok je scena iz studija Panofskoga čisto vizualna, Althusserova daje prednost slijepoj, verbalnoj razmjeni riječi. Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, str. 25.

koje se vode unutar kulturalnih politika i politika kulture samoga društva³⁶⁴.

“Razlika između kulture čitanja i kulture gledanja nije samo formalno pitanje (iako je sigurno i to), ona ima svoje implikacije na forme društvenosti i subjektivnosti, na tipove individua i institucija koje oformljuje kultura”³⁶⁵. Njihove su razlike daleko kompleksnije nego što bi se to moglo zaključiti na prvi pogled, a dodatno ih usložnjava i to što se tijekom vremena mijenjaju skupa s promjenama načina reprezentacije i same kulture. Zato je, iznosi svoj zaključak Mitchell, uz iskazan skepticizam prema svakoj od posebnih teorija koje se bave odnosom riječi i slika, potrebno ipak zadržati i dozu otvorenosti spram intuitivnoga uvjerenja da među njima postoji određena razlika koja im je temeljna, ili, drugim riječima, uvažiti činjenicu “da mi većinu svog svijeta kreiramo unutar dijaloga verbalne i slikovne reprezentacije”³⁶⁶. Interakcija slike i teksta konstitutivna je za reprezentaciju kao takvu, “svi mediji su mix-mediji, i sve reprezentacije su heterogene: nema “čisto” vizualne ili verbalne umjetnosti, mada je impuls za purifikacijom samoga medija bio jednom od centralnih gesti modernizma”³⁶⁷.

³⁶⁴ Možemo primijetiti koliko Mitchellovo interesovanje sličijem pitanjima i stavu kulturalnih studija koje ne poimaju kulturu ni kao autonomno niti kao u potpunosti determinirano polje, nego prije kao *poprište* društvenih razlika i borbe, “ne kao organsku ekspresiju društva... već kao prijeporni i konfliktan set reprezentacijskih praksi povezanih s procesima formacije i re-formacije društvenih grupa”. Frow, J. and Morris, M. u Storey, John, *What is Cultural Studies? A Reader*, Arnold, London/New York, 1996., str. 344-367.

³⁶⁵ Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, The University of Chicago Press, 1995., str. 3.

³⁶⁶ Mitchell, W.J.T., *Iconology*, str. 46.

³⁶⁷ Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, str. 5.

Foto-esej ili ravnoteža slike i teksta

Odnos između fotografije i jezika za Mitchella predstavlja ono presudno mjesto borbe za vrijednost i premoć unutar suvremene reprezentacije stvarnosti, gdje slike i riječi pronalaze i gube svoje estetičke i etičke identitete. Odnos fotografije i jezika počiva na dva međusobno suprotstavljena temeljna mišljenja. Prvo mišljenje fotografiju promatra drugačijom od jezika, opisuje ju kao “poruku bez koda” (Barthes), kao čistu, objektivnu transkripciju vizualne stvarnosti. Drugo mišljenje smješta fotografiju u jezik, ili barem naglašava njezinu apsorpciju od strane jezika u aktualnoj uporabi. Ovo mišljenje uporište nalazi u dominaciji lingvističkih i semiotičkih modela unutar humanističkih znanosti, a možda ga najbolje izražava konstatacija Victora Burgina da fotografiju “rijetko kada vidimo u upotrebi a da nije u pratnji jezika”³⁶⁸. Ono se istodobno suprotstavlja “naivnoj” ideji o postojanju čiste, retinalne vizije, poimanju koje se vezuje za vjerovanje da je vizualno iskustvo potpuno drugačije naravi od verbalnoga, zapravo da postoje dva potpuno odvojena vida komunikacije: komunikacija riječi i komunikacija slike.

No, postaviti će pitanje Mitchell, što ako je jedini ispravan odnos između fotografije i jezika paradoks: fotografija istodobno i jeste i nije jezik?

To je, zapravo, ono što Roland Barthes naziva “fotografskim paradoksom”, koegzistencijom dviju poruka, jedne bez koda (fotografska analogija) i druge s kodom (retorika fotografije). Prva je poruka denotativna, vezana za neverbalni status fotografije;

³⁶⁸ Burgin, Victor, *Seeing Sense*, navod prema Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, str. 282.

druga je konotativna, vezana uz čitljivost i tekstualnost fotografije. Pri tome, Barthes odbija rješavanje paradoksa pozivanjem na neki jednostavni model “slobodne razmjene” verbalne i vizualne poruke, konotativne i denotativne razine; radije, “strukturalno, paradoks očito nije ugovor između denotativne poruke i konotativne poruke... paradoks je u tome da se konotativna (ili kodirana) poruka razvija na osnovu *poruke bez koda*”³⁶⁹. Denotativna, doslovna poruka pojavljuje se kao “podloga” konotativnoj, simboličkoj poruci. Preciznije, konotacija koja je uvijek prisutna u fotografiji jeste ta da je ona čista denotacija, da je fotografija a ne neka druga vrsta slike, i obrnuto, denotacija nikad nije oslobođena konotacije, odnosno onoga što znači³⁷⁰.

Distinkcija konotacije i denotacije ne rješava paradoks fotografije; ona nam samo omogućuje da taj paradoks sagledamo potpunije. Postojanost paradoksa sugerira kako se odnos fotografije i jezika ne promatra kao strukturalno pitanje razina i njihove fluidne razmjene već, reći će Barthes, kao mjesto otpora. To ne znači da je opiranje uvijek uspješno, ili da je razmjena između fotografije i jezika onemogućena ili nepoželjna, već se treba uzeti u obzir i razumjeti i sam otpor koji je potrebno prevladati.

Najbolje mjesto za propitivanje interakcije fotografije i jezika za Mitchella se nalazi u podžanru fotografije poznatom kao fo-

³⁶⁹ Barthes, Roland, *The Photographic Message*, in *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1978., str. 19.

³⁷⁰ Barthes navodi primjer jednoga običnog snimka vjenčanja. Ne možemo razdvojiti puku referenciju na muškarca i ženu, mladu i mladoženju, od konotacije svečanosti. Konotacija se spušta u same korijene fotografije, ona ovisi o trenutku njezina nastanka, o odabiru motiva, izboru kuta snimanja i samog osvjetljenja. Podjednako, čista denotacija uzdiže se prema “najtekstualnijim” osobinama fotografije, kao da je na njoj ostao trag samoga događaja, trag aure, zapeo u nevjestinoj podvezici ili buketu.

tografski esej, koji je uobičajeno povezan s nekom dokumentarnom, političkom, novinarskom ili znanstvenom svrhom, “uzimanje’ slike čovjeka od strane fotografa (ili pisca) je konkretno društveno sučeljenje, često između oštećene, viktimizirane i bespomoćne individue i relativno privilegiranoga promatrača koji uglavnom djeluje kao ‘oko moći’, agent neke društvene, političke ili novinarske institucije”³⁷¹.

Jedan od razloga privilegiranosti foto-eseja pri sagledavanju odnosa fotografije i teksta nalazi se u nesumnjivoj dominaciji eseja kao tekstualne forme koja uglavnom prati fotografiju u magazinima, novinama ili knjigama; no Mitchell nalazi i važnije razloge koji povezuju fotografiju sa esejom, na način na koji je historijsko slikarstvo, primjerice, bilo vezano uz epiku, ili pejzažno slikarstvo uz liriku. Prvi se razlog nalazi u pretpostavci njihove zajedničke referencije u nefikcionalnoj stvarnosti. Drugi je neka vrsta podudarnosti između neformalnosti ili personalnosti eseja, njegova isticanja osobne “točke gledišta”, memorijskoga elementa i autobiografskoga traga s jedne, i statusa fotografije kao materijaliziranoga sjećanja i osobne perspektive s druge strane. Treći se aspekt nalazi u doživljaju eseja kao nedovršenog, nekompletnog, parcijalnog “pokušaja”, izvjesnoga napora da se dosegne nešto od istine unutar limitiranosti koju nameće njegov “okvir”, na isti način na koji se i fotografija čini nužno nekompletnom u svojoj pojavi kao isječka, izdvajanja iz nečega što bi se općenito moglo i obuhvatiti. Ta nedovršenost literarnoga eseja pokazuje se naročito važnom za odnos teksta i slike unutar foto-eseja. Tekst foto-eseja, naime, zadržava određenu rezervu u nastojanju

³⁷¹ Mitchell, W.J.T., *Picture Theory*, str. 288.

da interpretira ili govori “u ime” slike, ostavljajući joj mogućnost da govori i sama za sebe.

Primjer “ogleda o fotografiji” koji se nalazi “na putu” fotografskog eseja Mitchell pronalazi u čuvenom ogledu *Camera lucida* Rolanda Barthesa. Neovisnost statusa fotografije u Barthesovom tekstu, smatra Mitchell, nije postignuta nekom vrstom izolacije ili izdvajanja odabranih fotografija za reprodukciju u zasebni katalog, “već jednom konzistentnom subverzijom tekstualnih strategija koje su nastojale inkorporirati fotografije kao ‘ilustrativne’ ili evidencijske primjere”³⁷².

Barthesov esej, zapaža Mitchell, počinje s reprodukcijom kolor polaroida Daniela Boudineta (*Polaroid*, 1979.), koji dalje u tekstu nigdje nije praćen komentarom. Jedine Barthesove riječi koje bi se mogle odnositi na ovu fotografiju negativne su i navedene u zagradi: “(Polaroid? Zabavan je, ali razočarava, osim kad ga se poduhvati veliki fotograf)”³⁷³, ili još jedno, također negativno autorovo zapažanje da nije ljubitelj kolora, “uvijek mi se čini (nije važno kako stvari zaista stoje) da je... boja zapravo prevlaka naknadno postavljena na izvornu istinu Crno-Bijelog. Boja je za mene umjetan ukras, ličilo (poput onoga kojim se bojadišu lešine)” (p. 103). Razlog za uvrštavanje Boudinetove fotografije teško bi se mogao naći i u Barthesovom divljenju ili simpatiji prema fotografiji, jer sam Barthes ne odaje tako lako priznanja i ne dijeli komplimente za već kanonizirana djela i slavne umjetnike: “... neke u meni izazivaju, ustanovio sam, sitna veselja, kao da upućuju na neko prešućeno središte, neko erotsko ili bolno

³⁷² Mitchell, W.J.T., *isto*, str. 302.

³⁷³ Barthes, R., *Svijetla komora*, str. 14, svi daljnji Barthesovi navodi su iz istoga djela.

dobro, zatrpano u meni (ma kako razborit prividno bio njihov sadržaj); dok su mi druge, naprotiv, toliko ravnodušne da gledajući ih kako se množe, poput korova, osjećam prema njima neku odbojnost, čak razdražljivost: postoje trenuci kad mrzim Snimku: što ja imam sa starim deblima Eugenea Atgeta, aktovima Pierrea Bouchera, super-impresijama Germaine Krull...” (p. 24). Fotografija nije baš sigurna umjetnost, zaključuje Barthes, ne dopire do pojma umjetnikova stila, pa sam doživljaj fotografije uglavnom ovisi o pobudama lake subjektivnosti.

Boudinetov polaroid, zaključit će Mitchell, stoji neovisno o Barthesovom tekstu. Najbliže čitanje koje bi mu se moglo eventualno dati je ono da predstavlja amblematski primjer nečitljivosti same fotografije. I ostale fotografije u Barthesovom eseju, mada se na prvi pogled mogu učiniti ilustrativnijim, samo potvrđuju ovu nečitljivost. Barthesovi se komentari uporno opiru retoriци *studiuma*, koji osigurava “čitljivost” fotografije ili mogućnost zasnivanja neke znanstvene teorije o njoj. Umjesto toga, Barthes inzistira na *punctumu* (cipele s remenčićima, velika kapa, komad platna, ogrlica, loši zubi, prekrížene ruke, zavoj na prstu djevojčice), na detalju koji je slučajan, beznačajan, nekodiran, koji je dodatak: “ja ga dodajem snimci a ipak je on već tamo, ..., ja dodajem – a to je, naravno, već na slici” (p. 72), na onome što otvara fotografiju kontingentnom području sjećanja i subjektivnosti. To je ono što se o fotografiji pamti, “događa se da mogu bolje spoznati snimku koje se sjećam od one koju vidim, kao da izravno viđenje krivo usmjeruje jezik, uvlačeći ga u napor opisa koji će uvijek promašiti točku učinka, *punctum*” (p. 69).

Inzistiranje na osobnom iskustvu fotografije, akceptiranje naivnoga, primitivnog “čuda”, magije i ludila fotografije, zapazit će Mitchell, predstavlja za Barthesa sirovi materijal njegove

teorije, podatke koji su ispunjeni sviješću o skepticizmu prema teorijama koje će priskrbiti.

Ipak, fotografija najvažnija za Barthesov tekst, portret njegove majke, napravljena kada je imala pet godina, u knjizi uopće nije reproducirana, mada je evidentno za samoga Barthesa taj portret nešto poput biti, suštine fotografije. “Sve fotografije svijeta tvore Labirint. Znao sam da u središtu tog Labirinta ne bih našao ništa drugo osim tu jedinu snimku, ispunjavajući Nietzscheovu riječ: Labirintičan čovjek nikada ne traži istinu, nego samo svoju Arijadnu” (p. 94), samo što nas ovdje Barthes središtu labirinta vodi nitima jezika. Sliku svoje majke on nam ne može pokazati jer ta bi slika za svakoga drugoga osim za Barthesa bila samo ravnodušna snimka, “jedna od tisuću manifestacija ‘ma čega’”. Umjesto nje, Barthes stavlja Nadarovu fotografiju *Umjetnikova majka ili žena*³⁷⁴, kojoj posvećuje veoma kratke komentare: da je Nadar napravio “jednu od najljepših snimki na svijetu; stvorio je snimku koja se prevršuje, koja sadrži više no što tehničko biće fotografije može razumno obećati” (p. 90) ili, pod samom fotografijom pitanje i odgovor: “Tko je, po vašem mišljenju, najveći fotograf na svijetu? – Nadar” (p. 89).

Zamjenu portreta majke Barthes nastavlja asocijativnim zamjenama fotografije i slike, umjetnikove majke i Majke, a odnos između slike i majke konačno je sažeo u jednom univerzalnom kulturalnom kontekstu, koji se odrazio na Barthesovo individualno iskustvo fotografije. “Komentirajući Freuda (Mojsije), J.J.

³⁷⁴ Pretpostavlja se da je portret 1890. godine napravio sin francuskoga fotografa Felixa Nadara (1820-1910) i da je na njoj snimljena njegova majka, odnosno umjetnikova žena. Barthes, čini se namjerno, održava konfuziju oko slike, radi li se o ocu ili sinu, ženi ili majci, ostaje nejasno na potpisu ispod fotografije.

Goux tumači kako je judaizam odbio sliku da se zaštiti od opasnosti obožavanja Majke; a da je kršćanstvo, omogućivši prikaz majčinskog ženskog, nadišlo strogost Zakona u korist Imaginarnoga. Premda sam potekao iz religije bez slika u kojoj se Majka ne obožava (protestantizam), ali bez sumnje kulturno formiran katoličkom umjetnošću, pred Snimkom iz Zimskog vrta prepuštao sam se Slici, Imaginarnom” (p. 96). Barthesova kolekcija fotografija, među kojima su i one imena poput Niepcea, Stieglitza, Mapplethorpea, Avedona,..., ali i sve fotografije svijeta čine labirint, čiji nepredstavljivi centar krije njegovu majku, Barthesovu majku, “snimka je doslovno emanacija referenta... snimka iščezlog bića dolazi i tiče me kao zrake odaslane od neke zvijezde” (p. 102). U snimci se nešto postavilo pred rupicu i tamo zauvijek ostalo, “to-je-bilo”, to je drugi *punctum*, koji dolazi ne više iz oblika nego iz intenziteta. “Pred snimkom moje majke djeteta kažem sebi: ona će umrijeti: drhtim, poput psihotičara iz Winnicotta, od katastrofe koja se već dogodila” (p. 120). U njoj postoji jedno drobljenje vremena, nešto je već mrtvo, a nešto će tek umrijeti.

Barthes, kao pisac, ne želi se nametati slici. Naprotiv, zaključit će Mitchell, on se postavlja kao zainteresiran promatrač, naivni subjekt koji se prepušta samome djelovanju magije slike. On nastoji suspendirati određeni znanstveni ili profesionalni diskurz fotografije, razviti njezin otpor prema jeziku i dopustiti joj da govori vlastitim jezikom, “govorom u tišini”. Fotografija mora izmaknuti uobičajenim raspravama o slici. Iako ništa ne može spriječiti analogičnost fotografije, njezina suština, reći će Barthes, ne leži u analogiji. “Realisti, među koje spadam i ja, a bio sam to već kad sam tvrdio da je Fotografija slika bez koda – premda, očito, kodovi skreću njezino čitanje – ne smatraju uopće

snimku ‘kopijom’ stvarnog – nego emanacijom *prošlog stvarnog: magijom*, ne umjetnošću” (p. 111).

Pojava fotografije je ta koja dijeli povijest svijeta, a izgubljena “magičnost” fotografije je ono što Barthes nastoji obnoviti.

Ulazak u poslijepovijest

19. stoljeće i pojava fotografije označili su nastupanje krize povijesne svijesti, u kojoj “onako kako su se izvorno tekstovi suprotstavljali tradicionalnim slikama, kako bi prevladali u njima vrebajuće ludilo halucinacije, tako se tehničke slike protiv tekstovima, kako bi prevladale u njima vrebajuće ludilo nepredočivosti”³⁷⁵. Za Viléma Flussera, sa pojavom fotografije započinje i sama posthistorija, pojava fotografije i općenito tehnološke slike označila je trenutak prijelaza na novi stupanj čovjekovog otuđenja i izmještanja iz svijeta. U odnosu na pismo, koje je bilo korak dalje od slika jer je predstavljalo oblikovanje pojma od slika, tehnološke slike predstavljaju korak dalje od teksta jer one od pojmova stvaraju slike. “Aparati su *transcoderi*: simptome i tekstove transkodiraju u slike. Procese mijenjaju u programe. Oni su crne kutije što gutaju povijest, a povraćaju poslijepovijest. Tehničke su slike transkodirane povijesti”³⁷⁶. Flusser smatra kako se suvremena kriza koju živimo iskazuje kroz naše nastojanje da nekadašnje, historijske, procesualne kategorije i dalje primjenjujemo na svijet, koji je prešao u digitalnu sliku točkaka. Problem je, zapravo, u tomu što je postpovijesna svijest još uvijek toliko nova da ima-

³⁷⁵ Flusser, V., *O postpovijesti i kulturi medija*, str. 197.

³⁷⁶ *Isto*, str. 198.

mo poteškoća u navikavanju i nastojanju da se ona održi. Uvijek i iznova zapadamo u povijesnu svijest, još uvijek nismo razvili orijentire u svijetu koji je sada kodificiran tehničkom slikom.

Tehnička slika³⁷⁷, napominje Flusser, ne vodi nekom novome analfabetizmu, magijska svijest tehničkih slika ne počiva više na vjeri već na programu. Pronalazak fotografije pokazuje se kao trenutak od kojega započinju svi kulturni fenomeni u kojima se “linearna struktura klizanja zamijenila *staccato* strukturom programiranog kombiniranja”³⁷⁸, a fotoaparat kao preteča svih aparata (i onih znatno opasnijih, političkih, na primjer) koji rade na robotizaciji svih aspekata našeg života, od svakodnevnog ponašanja do najvećih dubina mišljenja, osjećanja i htijenja.

Uloga aparatski proizvedenih slika ne nalazi se u mijenjanju vanjskoga svijeta, nego u mijenjanju naših pojmova u vezi sa svijetom; njihova je uloga simbolička. Suvremene, “bestjelesne” slike, čiste površine, postaju sve prenosivije, dok su njihovi primatelji sve nepokretniji; zavladao je, rekao bi Virilio, krajnje i konačno sjedilaštvo. Protagonista suvremenog postindustrijskog društva Flusser prepoznaje u liku funkcionara, čovjeka koji prestaje biti “*homo faber*” i postaje “*homo ludens*”, niti varijabla niti konstanta, u svijetu gdje je kategoriju rada odmijenila kategorija

³⁷⁷ Tehnička slika nastaje u vrijeme kada se, zapaža Flusser, događa raslojavanje kulture. U 19.st. tradicionalne slike, lijepa umjetnost, bježe u muzeje i galerije pred pojavom naučne, hermetične literature namijenjene eliti s jedne, i najezdom sve brojnijih i jeftinijih knjiga, novina, letaka, namijenjenih širokim društvenim slojevima s druge strane. Tehničke slike trebale su spriječiti ovo rastakanje kulture tako što bi postale kôd koji bi važio za cijelo društvo. No, umjesto da kulturu svedu na neki zajednički imenitelj, tehničke su je slike “samljele u amorfnu masu”, a pojava masovne kulture bila je posljedicom. Flusser, V., *Za filozofiju fotografije*, str. 19.

³⁷⁸ *Isto*, str. 64.

“informacija”. Flusserov funkcionar, bio on fotograf, bankovni službenik ili predsjednik SAD-a, još uvijek posjeduje historijsku, kritičku svijest, ali je sada potiskuje. “On zna da se u ratu u Libanu ne sukobljava dobro sa zlim, već da tamo specifični uzroci imaju specifične posljedice. On zna da četkica za pranje zuba nije sveti predmet, već proizvod zapadnjačke historije. Ali, on mora da potisne svoje bolje znanje, jer kako bi drugačije kupio četkicu za pranje zuba, ili zauzeo stav o ratu u Libanu, odlagao dokumenta, popunjavao obrasce, išao na ljetovanje, odlazio u penziju: ukratko, funkcionirao?”³⁷⁹. Fotografija, smatra Flusser, upravo i služi potiskivanju ove kritičke sposobnosti; ona je u služnosti samoga funkcioniranja.

Ukoliko se složimo da fotografija predstavlja sliku koju su proizveli i distribuirali aparati sukladno svojem programu, čija je navodna funkcija da informira, onda četiri elementa fotografije: slika, aparat, program i informacija, nalazi Flusser, upravo i sama naznačuju ništa drugo do *vječno vraćanje istog*, “svijet magije, svijet u kojem se sve ponavlja i u kojem sve sudjeluje u nekom značenjskom kontekstu”³⁸⁰. Slike su površine, preko kojih kruži oko, kako bi se uvijek iznova moglo vratiti na polaznu točku. Aparati su igračke koje uvijek iznova ponavljaju iste pokrete. Programi su igre koji uvijek iznova kombiniraju iste elemente. Informacije su nevjerovatna stanja, koja se uvijek iznova otimaju tendenciji da budu očekivana i uvijek iznova zaranjaju natrag u nju. Stoga je postalo potpuno jasno da se ne nalazimo više u historijskom kontekstu prave, na kojoj se ništa ne ponavlja i na kojoj sve ima uzrok kako bi moglo imati i posljedicu. Oblast u

³⁷⁹ *Isto*, str. 57.

³⁸⁰ *Isto*, str. 10.

kojoj se nalazimo ne može se više objašnjavati kauzalnim, već samo funkcionalnim objašnjenjima. Moramo se, skupa sa Cassirerom, reći će Flusser, oprostiti od kauzalnosti (*Rest, rest, dear spirit*), od povijesti, a fotografski je univerzum upravo taj koji nas može programirati za posthistorijsko mišljenje. Filozofija fotografije može biti polazna točka za svaku novu filozofiju koja se bavi sadašnjim i budućim postojanjem čovjeka, ali i osnova svake kulturalne kritike, jer u svojoj igri protiv automatskog, programiranog aparata fotograf još uvijek uspijeva razotkriti mogući prostor ljudske slobode³⁸¹.

Neprimjenjivost ranijih kategorija i načina tumačenja svijeta ne treba nas stoga, uvjerava Flusser, voditi pesimizmu. Suvremeni svijet treba vrednovati prema njegovim vlastitim obilježjima, a u momentu kada više nemamo nikakva čvrstoga oslonca, moramo početi misliti, osjećati i djelovati u kategoriji “mogućnosti”. Mogućnost koja nam je jedina preostala u suvremenom svijetu jeste prihvatiti da je sve postalo digitalno, da je sve, više ili manje gusto, prekriveno točkastim elementima. Tako ćemo, smatra Flusser, pojam “realnoga” relativizirati, u smislu da je nešto tim više realno što je gušće i utoliko više potencijalno što je rjeđe. “Ono što imenujemo realnim i što kao takvo doživljavamo su ona mjesta, krivulje ili izbočine gdje su sastavni dijelovi gusto posijani i u kojima realiziraju svoje potencijalnosti”³⁸². Upravo

³⁸¹ Fotograf nastoji obmanuti krutost aparata uvođenjem u njegov program ljudskih namjera, koje aparat nije predvidio, te naporima da aparat proizvede nešto neočekivano, nevjerovatno ili informativno. Sloboda je upravo mogućnost igranja protiv aparata.

³⁸² Flusser, Vilém, *Digitaler Schein (Digitalni izgled)*, u Rotzer (ed): *Aesthetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991., pp. 147-

to je digitalna slika svijeta što nam ju predlažu znanosti i koju prikazuju kompjutori.

S novom ontologijom ponuđena nam je i nova antropologija. Postali smo i sami dijelom “digitalne kompjuterizacije”, digitalni zapisi, točkaste mogućnosti. “Nismo više subjekti jednog danog objektivnog svijeta, već projekti alternativnih svjetova. Iz ropskog subjektivnog položaja smo se uzdigli do projiciranoga. Odrasli smo. Znamo da sanjamo”³⁸³. Nastala promjena nije se dogodila kao posljedica neke “slobodne odluke”; na nju smo prisiljeni, na način na koji su naši preci bili prisiljeni u jednom trenutku povijesti osoviti se na dvije noge, smatra Flusser. Promjena je nastupila; još ju je samo potrebno prihvatiti i sukladno njoj djelovati na širokom polju otvorenih mogućnosti. “*Vive le plus, non pas le mieux*”, nije više u pitanju zauzimanje izuzetne pozicije, već realizacija što više mogućih pozicija. U okruženju točkaste kompjuterizacije, unutar svijeta gdje više nema nekoga čvrstog jezgra ili oslonca, gdje nema više objekata čiji bismo subjekti mogli biti, postajemo projektima jedne pustolovine oočvječenja koja je stupila u novo doba. Iz ere diskurzivno-historijskoga vremena promatranja i opisa, prešli smo u formalno-kalkulativnu eru izračunavanja svijeta kako bismo ga još uopće mogli razumjeti.

Nova arhitektura “međusobno otvorenih kuća” zamjena je za od sada nenastanjivi svijet i neminovnost suvremenoga načina življenja u okruženju digitalnih tehnologija. Više ne možemo razlikovati između slike i stvarnosti, između umjetnosti i znano-

159, prijevod: Bastard Trans/lation Studio, <http://www.cyberkuhinja.com/kitchenmedialab/download/ck1/Digitalni%20izgled.doc>

³⁸³ *Isto*.

sti, u “svijetu”, kojim sada imenujemo ostvarene procese kompjuterizacije. Bestjelesna površina digitalnih slika postaje podlogom za umreženu kreativnu suradnju pojedinaca na ostvarenju zajedničkih alternativnih svjetova³⁸⁴. Odbacivanjem želje za objektivnom spoznajom, znanje ćemo suditi jedino prema estetskom doživljaju. Ljepota, prema Flusseru, postaje jedini mjerljivi kriterij stvarnosti. “Umjetnost je bolja od stvarnosti”; što je digitalni izgled realniji i ljepši, to su i projicirani alternativni svjetovi stvarniji. Znanost postaje paradigmom za sve ostale umjetnosti, a znanstvenici računalnim umjetnicima *avant la lettre*. Samo će esteticizam digitalnoga preostati kada svi umjetnički oblici postanu “digitalizacijom, egzaktne znanstvene discipline i više ih neće biti moguće razlikovati od znanosti”³⁸⁵, kada se ukine svaka mogućnost razlikovanja stvarnosti i virtualnosti.

³⁸⁴ “Uranjanje” u virtualni svijet današnjice pokazuje se kao ostvarenje ove Flusserove ideje. Tehnologija virtualne realnosti uspostavila se kao alternativa stvarnosti, a njezina estetska dimenzija svojevrsnim nadomjestkom “nesavršenosti” same stvarnosti. Temeljnu osobinu toga alternativnog svijeta predstavlja načelo interaktivnosti zasnovane na mrežnoj povezanosti barem dvaju korisnika koji istovremeno “nastanjuju” kompjutorski generiranu okolinu. S virtualnim prostorom pojavili su se i potpuno novi oblici “javnoga” prostora. To su *cyber* prostori, koji nadomiještaju tradicionalne prostore i ljudske zajednice. Jedna od najaktivnijih postojećih kibernetičkih prostornih zajednica je Internet, u kojemu korisnici komuniciraju u realnom vremenu dok su njihova tijela prostorno veoma udaljena. U umjetnosti se ideja virtualne stvarnosti pojavila 1960-ih godina, unutar op-artističkih projekata. Danas su ideje virtualne stvarnosti ugrađene u samo djelo, bilo da sam “programer” postaje djelo ili se djelo temelji na sudjelovanju i interaktivnosti publike. Više u Gržinić, M., *U redu za virtualni kruh*.

³⁸⁵ Flusser, Vilém, *Digitaler Schein (Digitalni izgled)*.

Uronjenost u mlaku kupelj ljepote

“Ludo je kako je svijet lijep. Lijepi su pakirani proizvodi, skupocjena odjeća sa svojim stiliziranim logotipima, nabildana tijela što ih je preoblikovala ili pomladila plastična kirurgija, našminkana lica, njegovana ili zategnuta, *piercing* i poosobljena tetovaža, zaštićen i očuvan okoliš, životno okruženje napučeno maštovitim dizajnom, vojna oprema kubističko-futurističkih oblika, uniforme preuređene u konstruktivističkom ili *ninja* stilu, *mix* hrana u tanjurima urešenima umjetničkim mrljama – osim ako nije, poput lizalica *Chupa Chups*, skromnije upakirana pod raznobojnim ovicima u samoposlugama. Čak su i mrtva tijela lijepa – uredno umotana u plastične navlake i poredana pred bolničkim kolima. Nije li to lijepo, onda mora biti lijepo. Ljepota caruje. Bilo kako bilo, ona je postala imperativ: budi lijep, ili nas barem poštedi svoje ružnoće.

Mi, civilizirani ljudi 21. stoljeća, živimo u vremenima trijumfa estetike, obožavanja ljepote – vremenima njezina idolopoklonstva³⁸⁶.

Umjetnički krajolik kraja 20. stoljeća znatno se promijenio, zapaža Yves Michaud; nestalo je velike umjetnosti i velikih umjetničkih djela, došlo je do “isparivanja” umjetnosti i trijumfalne pobjede estetike. U iskustvu suvremene umjetnosti ne nalazimo se više u ulozi promatrača pred djelom, uronjeni smo u samu relaciju, djela se otvaraju i postaju podložna gledateljevoj akciji i intervenciji, “slika i osjet više ne ovise o njihovoj referenciji ili njihovom uzroku, o onome što im daje smisao ili ih proizvo-

³⁸⁶ Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitu stanju*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004., str. 7/8.

di, nego o onome tko ih prima, evocira, napušta, preoblićuje po svojoj volji i uživa u njima”³⁸⁷.

U tome novom režimu umjetnosti estetsko je iskustvo zado- bilo primat nad samim djelom. Bitnu karakteristiku nove um- jetnosti predstavlja djelo koje je postalo nestalno i promjenjivo, koje se nalazi u stalnoj preobrazbi i tijeku. S instalacijom, perfor- mansom, konceptualnom umjetnošću, ono što je opredjeljujuće prestaju biti sadržaj ili oblik iskustva, a postaje samo iskustvo, koje se intenzivira i širi, razvijajući jedan “*staccato*” efekt, ne- prestani ritmički niz izmjenjivanja osjećaja ugone i sreće. Čisti hedonizam postaje primarni osjećaj koji će ovaj proces pratiti, osjećaj koji odgovara suvremenom doživljaju i iskustvu svijeta u kojemu ionako sve počinje bestežinski kliziti.

Vratimo se zakratko s Jamesonom u vrijeme 1960-ih, “kada je svijet još uvijek bio mlad”. Referencija na 1960-e odnosi se kod Jamesona na period koji započinje s pojavom *The Beatlesa* i početkom Vijetnamskoga rata, perioda koji će se dramatično završiti negdje između 1973-75., s Richardom Nixonom i aferom *Watergate*, naftnom krizom, američkim gubitkom Saigona. Bio je to period, prvi nakon 1920-ih, obilježen intenzivnom umjet- ničkom praksom i brojnim promjenama, koje su se pojavljivale u novim oblicima performansa i novim dramaturzijama ka- noničkih tekstova prošlosti kao što su teatar Petera Brooka ili Grotowskog, *Theatre du soleil*, *off-Broadway* teatar, u kojima će i *happening* pronaći svoje mjesto.

“Bio je to period velikih izvedbi i kreativne *mise en scène* prije negoli vrijeme originalne kompozicije i produkcije novih dramskih tekstova,...., pozorišna praksa tog perioda bila je na mi-

³⁸⁷ *Isto*, str. 96.

nimalnoj udaljenosti od predteksta: *happening* je ovu situaciju doveo do ekstremnih granica svojim zahtjevom za odmicanjem od svakoga predložka nudeći tako spektakl čiste performanse koja je nastojala poništiti granice i razlike između fikcije i činjenice, ili umjetnosti i života³⁸⁸.

Umjetnost 1960-ih, i *happening* kao njezin tadašnji specifični izraz, označili su svojevrsan “kraj umjetnosti”³⁸⁹, kraj moderniteta, i uspostavljanje postmoderniteta kao epohalnoga događaja specifičnih obilježja. Jedno lice “kraja umjetnosti” ovog perioda iskazivalo se u nestajanju velikih autora koji su obilježili modernizam u njegovom “zlatnom” periodu od 1910. do 1955. godine i u pojavi novih, sada već podjednako poznatih imena poput Levi-Straussa, Lacana, Barthesa, Derride i Baudrillarda, koja su krasila herojsko doba “teorije” proizišle iz same estetike i iz kulture modernoga doba. Drugo se lice postmoderniteta pokazuje u vidu povratka lijepoga i dekorativnoga na mjesto koje je u umjetnosti i teoriji moderne zauzimalo uzvišeno, odnosno u napuštanju pitanja o apsolutu i istini, i u svojevrsnoj postmodernoj redefiniciji umjetnosti kao čistoga zadovoljstva, “ne samo da je svijet prepun ljepote, nego smo uz to u njemu ludo sretni”³⁹⁰. Teorija i lijepo predstavljaju konstitutivne elemente postmodernoga “kraja umjetnosti”, u kojemu je akulturacija svakodnevnog života, i društva općenito, postala osnovnom karakteristikom

³⁸⁸ Jameson, F., “End of Art” or “End of History”, u *The Cultural Turn*, str. 75.

³⁸⁹ Jameson aludira na pitanje o kraju umjetnosti, koje svoje podrijetlo vodi od Hegela, s tim što ovaj osobeni historijski događaj iz 1960-ih malo toga zajedničkoga može imati s onim prethodnim krajem umjetnosti, “u kojemu je filozofija isпустиła priliku da zaživi svoju povijesnu vokaciju i u kojoj je Uzvišeno odmijenilo Lijepo”. Više u Jameson, F., “*End of Art*” or “*End of History*”.

³⁹⁰ Michaud, Y., *Umjetnost u plinovitu stanju*, str. 104.

suvremenoga trenutka življenja. Istodobno, sveprisutna akulturacija poslužila je i kao argumentacija i opravdanje za opis društva kao društva spektakla ili društva slike, budući da akulturacija koja je na djelu primarno zauzima prostorne forme što ih uobičajimo identificirati kao vizualne.

“Kraj povijesti” i nemogućnost zamišljanja budućnosti za Jamesona su rezultat novih i dalekosežnijih promjena nastalih ulaskom kapitalizma u treći stadij razvoja kapitala i njegove konzekventne penetracije u još uvijek nekomodificirane dijelove svijeta i života, što sobom nosi i ujedno nameće neka nova ograničenja. Jednom kada su granice svijeta dosegnute, misliti o progresu ili razvoju postalo je nemoguće, “kraj ekspanzije i staromanirskoga imperijalizma nije praćen nikakvom održivom alternativom unutarnjeg razvoja”³⁹¹. S pojavom informacijsko-kibernetičke revolucije, zamišljanje budućnosti se dodatno usložilo i zakompliciralo, jer “cijeli je svijet odjednom ‘zašiven’ u totalni sistem od kojega se nitko više ne može odcijepiti”³⁹². Izrečeno drugačijim riječima, globalizam današnjice ne ostavlja nikoga i ništa po strani.

Neki noviji pokušaji kritike frivolnosti samoga postmodernizma, smatra Jameson, uglavnom su se pokazali kao *revivali* starijih, ozbiljnijih tekstova: postmoderni *pastiche* starije etike i filozofije, *pastiche* starije političke teorije, *pastiche* teorija moderniteta, sve prazne i parodijskog impulsa lišene reprize nekadašnjih diskurza i konceptualiteta, “izvođenje pokreta starije filozofije kao da ona još uvijek ima sadržaj, ritualno rješavanje problema koji su već odavno postali *simulacri*, somnambulni govori

³⁹¹ Jameson, F., *nav. djelo*, str. 91.

³⁹² *Isto*.

o subjektu dugo nakon njegova povijesnoga iščeznuća”³⁹³. Jedan od takvih povrataka predstavlja i sam povratak estetici, zapaža Jameson, u trenutku kada se, paradoksalno, čini da su transestetički zahtjevi moderne umjetnosti potpuno diskreditirani. Zbunjujuće mnoštvo stilova i mješavina različitih vrsta, koje estetička tradicija teško da je mogla predvidjeti, danas se rasprostire i teče potrošačkim društvom pod okriljem novoga postmodernog određenja. Nakon što su se izgubile čvrste odijeljenosti ranijih disciplina, a granice između visoke umjetnosti i masovne kulture stopile, tradicionalne analize poput onih o posebnosti estetike, o prirodi umjetničkog iskustva, o autonomiji umjetničkog djela koje je izvan praktičnog i znanstvenog svijeta, postale su nesigurnije, ili su sasvim izgubile svoju nekadašnju ulogu i važnost.

U kulturi poput naše, zaključak je Jamesona, u kojoj tako nadmoćno dominiraju vizualno i slika, sam pojam estetičkog iskustva postaje ili premalo ili previše: u kulturi poput naše estetičko se iskustvo rasprostire i prožima cjelokupni društveni i svakodnevni život općenito. Ekspanzija kulture koja to estetičko iskustvo omogućuje upravo ga je učinila i problematičnim. Dok razlog svoga povratka nalazi i opravdava u ekspanziji kulture, posebno kulture slike, sam govor o potrebi i vrijednosti umjetnosti danas, kao i o samom estetičkom iskustvu, a koji dolazi iz te iste kulture, teško može opravdati potpuni *revival* estetike kao filozofske discipline koja je još u periodu modernizma bila problematizirana i značajno podrivena.

Okončanje perioda moderne trebalo bi značiti i kraj estetike, “tamo gdje je estetsko proželo sve, gdje se sfera kulture proširila

³⁹³ Jameson, F., *Transformations of the Image in Postmodernity*, u *The Cultural Turn*, str. 100.

na način da je sve postalo kulturalno, tradicionalno razlikovanje specifičnosti estetike (pa čak i kulture) neminovno je zamagljeno ili potpuno izgubljeno³⁹⁴. Čak i u kasnom modernizmu, navodi Jameson, u vremenu kada su Adorno i Horkheimer pisali svoj čuveni esej o kulturnoj industriji, još su postojale oblasti umjetnosti izuzete od nasilja potrošačke kulture. Nasuprot tomu, ono što karakterizira kulturu postmoderniteta jeste kultura konzumerizma, koja je uspjela zauzeti i apsorbirati sve vidove umjetnosti, visoku i nisku, kao i cjelokupnu produkciju slika. Slika je danas i sama postala roba, pa je stoga uzaludno očekivati da bi ona mogla negirati logiku robne proizvodnje. To je ujedno i razlog što je sva današnja ljepota postala prolazna i jeftina, “dok zahtjev za njom od strane suvremenog pseudo-esteticizma predstavlja ideološki manevar a ne stvaralački izvor”³⁹⁵.

Jamesonovi zaključci bi, zapravo, podjednako mogli preuzeti i formu pitanja o kritičkoj ulozi i vrijednosti novije umjetnosti. Dok je stariji modernizam bio usmjeren protiv društva, na načine koji su ga različito opisivali kao kritički, negativni, subverzivni, oponentni – može li se nešto od toga još uvijek ustvrditi i za postmodernizam i njegov društveni trenutak, odnosno, ukoliko postmodernizam reproducira logiku potrošačkog kapitalizma, da li se nečim i opire toj logici?

Poduzeta čitanja težila su traženju upravo takvih, mogućih mjesta otpora kroz predstavljanje i tematizaciju smjernica, uvida i problema nekih od nezaobilaznih teorija umjetnosti i kulture suvremenoga društva.

³⁹⁴ *Isto*, str. 111.

³⁹⁵ *Isto*, str. 135.

Literatura

- Ang, Ien, *Kulturalni studiji, recepcija medija i transnacionalni medijski sistem*, u *Kulturalni studiji i drugo, Razlika 3-4*, časopis za kritiku i umjetnost teorije, Tuzla, 2003.
- Arendt, Hannah, *Zatočenici zla: zaveštanje Hane Arent*, ur. Daša Duhaček i Obrad Savić, Beogradski krug i Centar za ženske studije, Beograd, 2002.
- Arrighi, Giovanni, *The Long Twentieth Century: Money, Power and the Origins of Our Time*, Verso, London/New York, 1994.
- Barthes, Roland, *Image-Music-Text*, Hill and Wang, New York, 1978.
- Barthes, Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Gallimard, LeSeuil, 1980.
- Barthes, Roland, *Svijetla komora*, izdanja antiBARBARUS, Zagreb, 2003.
- Baudrillard, Jean, *Selected Writings*, Polity Press, Cambridge, 1983.
- Baudrillard, Jean, *Simulations*, Semiotext(s), New York, 1983., www.ee.sun.ac.za
- Baudrillard, Jean, *The Ecstasy of Communication*, Semiotext(e), Columbia University, New York, 1988.
- Baudrillard, Jean, *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
- Baudrillard, Jean, *Simulacija i zbilja*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
- Benjamin, Walter, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986.
- Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, London/New York, 1994.
- Böhme, Hartmut, *Što je kulturalna znanost*, u *Tvrđa*, časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, br. 1/2, Zagreb, 2006.

- Bourdieu, Pierre, *Distinction: Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard University Press, 2007.
- Bourdieu, Pierre, *The Field of Cultural Production*, Columbia University Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre, *On Television*, New Press, 1999.
- Briski Uzelac Sonja, *Vizualni tekst – studije iz teorije umjetnosti*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
- Clifford, James, *Putujuće kulture*, u *Politika teorije*, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija (priređio: Dean Duda), Disput, Zagreb, 2006.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and the Modernity in Nineteenth Century*, MIT Press, 1990.
- Čaćinović Nadežda, *Doba slika u teoriji mediologije*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.
- Debord, Guy, *Društvo spektakla*, Bastard, Zagreb, 1999.
- Debray, Régis, *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*, Paris, 1992., <http://www.scribd.com/doc/9733768/Régis-Debray-Tri-Doba-Motrenja>
- De Certeau, Michel, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, 1 edition, 2002.
- Džejmson, Fredrik, *Političko nesvesno – Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Pečat, Beograd, 1984.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1, The Movement-image*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.
- Derrida Jacques, *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
- Derrida, Jacques, *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1988.
- Dikovitskaya, Margaret, *Visual Culture: The Study of the Visual after the Cultural Turn*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Cambridge, England, 2006.
- Donald, James, *Grad i kino: moderni prostori*, u *Vizualna kultura*, Chris Jencks (ed.), Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Duda, Dean, *Kulturalni studiji, Ishodišta i problemi*, AGM, Zagreb, 2002.
- Eagleton, Terry, *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.

- Easthope, Antony, *Visoka kultura/popularna kultura*, u *Politika teorije*, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija (priredio: Dean Duda), Disput, Zagreb, 2006.
- Flusser, Vilém, *O postpovijesti i kulturi medija*, *Quorum*, časopis za književnost, godina XVI, broj 3, Zagreb, 2000.
- Flusser, Vilém, *Nema konsenzusa o jednorogu*, interview, *Quorum*, časopis za književnost, godina XVI, broj 3, Zagreb, 2000.
- Flusser, Vilém, *Za filozofiju fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2005.
- Flusser, Vilém, *Digitaler Schein (Digitalni izgled)*, u Rotzer (ed): *Asthetik der elektronischen Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991., pp. 147-159, prijevod: Bastard Trans/lation Studio, www.cyberkuhinja.com/kitchenmedialab/download/ck1/Digitalni%20izgled.doc
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Vintage, 1995.
- Giddens, Anthony, *The Consequences of Modernity*, Polity Press, Cambridge, 1990.
- Gržinić, Marina, *U redu za virtualni kruh*, Meandar, Zagreb, 1998.
- Gržinić, Marina, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*, Multimedijski institut, Zagreb i Košnica, Sarajevo, 2005.
- Guillory, John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, University of Chicago Press, 1993.
- Hall, Stuart, *Encoding/Decoding in TV Discourse*, in S. Hall, D. Hobson, A. Lowe and P. Willis (eds), *Culture, Media, Language*, Hutchinson, London, 1981.
- Hall, Stuart, *Naša minimalna ja*, u *Kulturalni studiji i drugo*, *Razlika* 3-4, časopis za kritiku i umjetnost teorije, Tuzla, 2003.
- Hall, Stuart, *Kodiranje/dekodiranje*, u *Politika teorije*, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija (priredio: Dean Duda), Disput, Zagreb, 2006.
- Hall, Stuart, *Bilješke uz dekonstruiranje "popularnog"*, u *Politika teorije*, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija (priredio: Dean Duda), Disput, Zagreb, 2006.

- Hall, Stuart, *Kulturalni studiji i njihovo teorijsko naslijeđe*, u *Politika teorije*, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija (priredio: Dean Duda), Disput, Zagreb, 2006.
- Heidegger, Martin, *Doba slike svijeta*, Razlog, Zagreb, 1969.
- Horvat, Srećko, *Znakovi postmodernog grada*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2007.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, Thames & Hudson, 2012.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, 1992.
- Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible*, Routledge, London/New York, 1992.
- Jameson, Fredric, *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, Verso, London/New York, 1998.
- Jameson, Fredric, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York, 1994.
- Jameson, Fredric, *On Cultural Studies*, Social Text 34, Duke University Press, 1993., www.jstor.org
- Jameson, Fredric, „Smatram se ortodoksnim marksistom“, (razgovor), Tomislav Medak i Tonči Valentić, Zarez, br. 36/37, Zagreb, 2000.
- Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, u Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.
- Jenks, Chris, *Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi*, u Jenks, C. (ur.), *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- Jay, Martin, *Scopic Regimes of Modernity*, u Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.
- Jencks, Charles, *Jezik postmoderne arhitekture*, Vuk Karadžić, Beograd, 1985.
- Krauss, Rosalind, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, October, vol.1. (spring, 1976), <http://links.jstor.org>
- Krivak, Marijan, *Filozofijsko tematiziranje postmoderne*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 2000.

- Langer, K. Susanne, *Filozofija u novome ključu*, Prosveta, Beograd, 1967.
- Lyotard, J.-F., *Postmoderno stanje*, Svetovi, Novi Sad, 1988.
- Lyotard, J.-F., *Postmoderna protumačena djeci. Pisma 1982-1985*, August Cesarec, Zagreb, 1990.
- Manovich, Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/London, England, 2001.
- Mcdonald, Dwight, *A Theory of Mass Culture*, u *The Journal of American Culture*, winter 1993., vol. 16, issue 4.
- McLuhan, Marshall, *Razumijevanje medija*, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb, 2008.
- Michaud, Yves, *Umjetnost u plinovitu stanju, Esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London/New York, 1999.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1986.
- Mitchell, W.J.T., *The Reconfigured Eye, Visual Truth in the Post-photographic Era*, MIT Press, 1992.
- Mitchell, W.J.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Mitchell, W.J.T., *What do Pictures Want?*, University of Chicago Press, 2006.
- Morley, David, *Television, Audiences and Cultural Studies*, Routledge, 1 edition, 1992.
- Morley, David and Robins, Kevin, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundars*, Routledge, London/New York, 1995.
- Morley, David i Robins, Kevin, *Pod budnim okom Zapada – Mediji, imperija i Drugost*, u *Kulturalni studiji i drugo, Razlika 3-4*, časopis za kritiku i umjetnost teorije, Tuzla, 2003.
- Mulder, Arjen, *Theory, Culture and Society*, vol. 23/2006., no. 2-3, p. 289-296, Sage journals online, <http://tcs.sagepub.com>

- Musabegović, Sadudin, *Mimesis i konstrukcija*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1982.
- Musabegović Sadudin, *Sliv i vir, Ogledi o umjetnosti*, Međunarodni centar za mir, Sarajevo, 2000.
- Ortega y Gasset, Jose, *Dehumanizacija umjetnosti*, Litteris, Zagreb, 2007.
- Paić, Žarko, *Postmoderna igra svijeta*, Durieux, Zagreb, 1996.
- Paić, Žarko, *Vizualne komunikacije*, Centar za vizualne studije, Zagreb, 2008.
- Paić, Žarko, *Dekonstrukcija slike*, u *Tvrđa*, časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti, 1-2/2008., Hrvatsko društvo pisaca, Zagreb
- Panofsky, Erwin, *Ikonoške studije: humanističke teme u renesansnoj umjetnosti*, Nolit, Beograd, 1975.
- Prijčić, Snježana, *Oko i svijet*, Hrvatski kulturni dom, Rijeka, 1995.
- Rensselaer, W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The humanistic theory of painting*, Norton, New York, 1967.
- Robins, Kevin, *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, Routledge, London/New York, 1996.
- Rorty, Richard, *Habermas and Lyotard on Postmodernity*, u *Esseys on Heidegger and Others, Philosophical Papers*, Volume 2, New York, 1991.
- Said, Edward, *Orijentalizam*, Svjetlost, Sarajevo, 1999.
- Slater, Don, *Fotografija i moderna vizija*, u Jenks, Chris (ur.), *Vizualna kultura*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2002.
- Sontag, Susan, *Eseji o fotografiji*, Radionica SIC, Beograd, 1982.
- Sosir, Ferdinand de, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1977.
- Storey, John, *Politika popularnog*, u *Kulturalni studiji i drugo, Razlika* 3-4, časopis za kritiku i umjetnost teorije, Tuzla, 2003.
- Storey, John, *What is Cultural Studies? A Reader*, Arnold, London/New York, 1996.
- Strinati, Dominic, *An Introduction to Theories of Popular Culture*, second edition, Routledge, London/New York, 2004.
- Tschumi, Bernard, *Arhitektura i disjunkcija*, AGM, Zagreb, 2004.

- Turner, Graeme, *British Cultural Studies: An Introduction*, Unwin-Hyman, London, 1990.
- Turner, Graeme, *Britanska tradicija: kratka historija*, u *Kulturalni studiji i drugo, Razlika 3-4*, Tuzla, 2003.
- Vattimo, Gianni, *Kraj moderne*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1991.
- Virilio, Pol, *Mašine vizije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Virilio, Pol, *Kritični prostor*, Umetničko društvo Gradac, Čačak, 1997.
- Virilio, Paul, *Brzina oslobađanja*, Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta, Karlovac, 1999.
- Virilio, Paul, *War and Cinema: The Logistics of Perception*, Verso, London/New York, 1989.
- Velš, Wolfgang, *Naša postmoderna moderna*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci-Novı Sad, 2000.
- Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven, *Pouke Las Vegasa: zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme*, 2. izdanje, Građevinska knjiga, Beograd, 1990.
- Williams, Raymond, *Analiza kulture*, u *Politika teorije*, Zbornik rasprava iz kulturalnih studija (priredio: Dean Duda), Disput, Zagreb, 2006.

Summary

Any attempt to define *the postmodern* and *postmodernity* immediately reveals a contradiction inherent in their various conceptualizations. Regardless of their differences, all theories of postmodernity seem to search for an exit out of the modern theories of subjectivity and away from the effects that modernity's key ideas – universal rationality and progress – may have had on contemporary culture and society. This contradiction is most clearly expressed in the debate between Jean-François Lyotard and Jürgen Habermas: while the former believes that the postmodern condition is the result of the collapse of the key assumptions of modernity, the latter challenges postmodernity in hope that the emancipatory project of modernity – as yet unrealized – can still be salvaged.

Thus, the sheer variety and the number of perspectives on postmodernity seem to be the result of different positions taken towards experiences and legacies of modernity, of different understandings of history, and of different valuations of our present, commonly perceived as transition towards “postindustrial,” “information” society and “mass” or “popular” culture. “To grant some historical originality to a postmodernist culture,” says Fredric Jameson, “is also implicitly to affirm some radical structural difference between what is sometimes called consumer society and earlier moments of capitalism from which it emerged.” And so, to seek some “family resemblance” among heterogeneous styles and works of postmodern culture similarly implies that any uniqueness of this new impulse, if such uniqueness exists, must be originating from the modernity itself.

An alternative approach to the phenomenon of postmodernity, which avoids the trap of defining it as an entirely new epoch, can be

found in the work of Fredric Jameson. Jameson perceives postmodernity as a primarily cultural phenomenon, as a “cultural dominant” in the third stage of capitalism. Within such theoretical framework, postmodernity can be articulated as the symptom of a new order of abstraction, made possible by the rise of financial capitalism within a globalized community. The globalized community, in turn, is produced through cybernetic technologies of contemporary post-industrial societies. Within them, production and consumption of mass culture represent the most profitable segments of the economy, and they are just as well integrated within the economic system as any other productive sector of late capitalism.

Therefore, Jameson’s analysis is not just another stylistic assessment of cultural fads and fashions. Instead, it defines the postmodern as a cultural dominant, a concept that allows for the presence and coexistence of numerous different, yet subordinate, features. The postmodern is a battlefield within which various cultural impulses can make their way. Theoretically, Jameson’s definition of postmodernism marks the “*cultural turn*” as an event that has enabled cultural and visual studies to flourish and to propel them to theoretical primacy as new ways of “post-disciplinary” and “multi-discursive” thinking. Development of new information and communication technologies, democratization and accessibility of media have also led to “de-materialization” and “de-localization” of space, and to the dominance of the imaginary as it spreads via immaterial messages and digital images (TV, Internet, mobile phones) through all spheres of social life. Under the guise of material wealth and increased informational capacity, postindustrial society has successfully transposed class and social struggle into the field of cultural production (Bourdieu). Once “great,” the subject of modernity that was embodied in state, nation or class, has been replaced with the “minor” subject of postmodernity: a group, a minority, a civil society. Not surprisingly then, particularism, regionalism, and pluralism have become the key attributes of postmodern language and

society, both envisioned as spaces of encounter for numerous diverse interests and identities.

Some of the main traits of this new cultural moment are declarations about “the end of history,” death of the subject, fragmentation of everyday experiences, fast-paced changes in fashion trends and plurality of styles, rising hedonism and egoism, performativity as the principal way of life, art that rejects mimesis and representation, blending of fact and fiction, cyber-space and virtual reality, pastiche and schizophrenia as foundational experiences of the world.

According to Jameson, the above examples of postmodern attributes make it quite clear that 1) postmodernism is mainly a reaction against established forms of high modernism, which explains why so very few art works now can be deemed scandalous, and 2) we are witnessing an erosion of the once very important distinction between high culture and mass or popular culture.

An obvious escalation of aesthetic populism represents one of the most intriguing manifestations of postmodern culture. This is particularly striking in academic thought, which was traditionally vested in keeping apart the domains of high (elite) culture and contemptible consumer culture. Blurring of the lines between them now questions the aesthetic purity and autonomy of artwork itself. Postmodernism accepts popular or mass culture as the terrain of its new and enlarged cultural domain. There is no content that is unfamiliar to postmodernism since culture is open to all and can be created by everyone.

This expansion of cultural boundaries manifests itself both in terms of content and space. The most significant contribution towards re-definition of cultural content and interpretation of culture has been offered by the cultural studies project CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) at the University of Birmingham, U.K. The project participants included authors like Richard Hoggart, Raymond Williams, Stuart Hall, Dick Hebdige, Angela McRobbie, David Morley, Paul Gilroy ... According to the cultural studies perspective, culture is not a more-or-less static and reified set of ideas, beliefs and behaviors.

Rather, it is an open-ended and continuous social process of production, circulation, and consumption of meaning. Culture is open, never fully enclosed, and simultaneously traditional and contemporary since it includes both the most ordinarily common and the most singularly creative meanings. Culture is an all-embracing way of life, and arts, and knowledge.

For cultural studies scholars, “*culture is ordinary*” (Raymond Williams). It is socially situated and free of aesthetic exclusivity. Therefore, cultural studies broadened their research agenda to include popular culture products such as newspapers, advertisements, pop music, television, radio ... Popular culture acquired a new status – as a different and specific configuration with its own internal logic. As such, it demanded its own critical discourse that could liberate it from sheer populism and from disparaging remarks about naïve media and consumer preferences. The cultural studies agenda also targeted a well-established communication science model of media influence based on messenger/message/recipient, emphasizing instead the role of an active audience. Another facet of cultural studies critique focused on traditional assumptions about culture – as homogenous, authentic and autonomous. New experiences of space and place, facilitated by the media, foregrounded concepts such as hybridity, encounter, transit, transgression, thus liberating the “location of culture” (Homi Bhabha) from its presumed traditional and historical forms.

This paradigm shift, brought about by “normalization” of culture, has also led to a loss of man’s sensibility towards history, even his own. The fast-paced development of new electronic and information/communication technologies has caused a profound sense of disorientation in the globalized environment dominated by late, multinational, financial capital (Jameson). Thus, two critical features of postmodernity are 1) the fragmentation of time into a series of constantly repeated “presents” and 2) the transformation of reality into images. While art in modernity revolved around time and temporality, postmodern art tends to be about space and presence. Superficiality and the absence of

depth seem to characterize all postmodern artworks. Omnipresence and immediacy of communication have liberated us from the burdens of history. Hence, presence and speed, *hit et nunc* of all things, inability to escape, ecstasy, and euphoria become principal ways of experiencing the world.

Technological change has also caused changes in the role and the status of image – from traditional representation to electronic presentation and then digital simulation. This transformation follows the development of and innovation in media technologies relying on optic (photography, film), electronic (television, video) and then digital (synthetic, computer generated) images. The trend towards constant improvement in abilities to see and exaggeration of the status of seeing (“*seeing is believing*”), desire to produce a “mechanical eye” and automated vision (already realized by the military-industrial complex) has eventually led to the phenomenon of “vision without seeing” (“*un vision sans regard*”) and production of images through “*ex nihilo*” synthesis. In this self-generated process of its own creation, a digital image becomes “more real than real.” Our ability to distinguish between real and virtual is lost, and the visual becomes the creator of reality itself. Perspective of the world has been replaced with poly-perspectivism of images, nearly every facet of life is aestheticized, and the actual holder of epistemological function is the reproductive technology itself (Baudrillard). We live in a true society of images, in the moment of their final reification and fetishism. We are exposed to an unstoppable flow and continuous modification of infinite media images. This newly established domination of the visual also generates the need for analysis and for understanding of the changing status and function of the image whereby the “*pictorial turn*” (J.W.T Mitchell) and development of visual studies in the 1980s emerge as key strategies for the liberation of images of their historical and traditional meanings.

Therefore, any “new” aesthetics cannot simply be a return to the old national space or to previous forms of representation based on the perspective and mimesis – not after distinctions between disciplinary

approaches have disappeared, boundaries between elite and mass culture have dissolved, and traditional analyses of aesthetic experiences or autonomy of the work of art have lost their meaning. In the culture like ours, so clearly dominated by the visual and the image, the very notion of aesthetic experience becomes either too little or too much (Jameson). In this new space of cultural expansion or “explosion” of culture, where any distance but particularly “critical” distance has been erased, it is necessary to create a new, radical, politics of culture explicitly focused on its cognitive and pedagogical role. Cognitive mapping, as suggested by Fredric Jameson, should enable individuals to regain their ability to orient themselves in this unrepresentable world.

Following the impulses of critical theory and the insights of Marxist theorist Fredric Jameson, this book investigates and underscore the cracks and possible points of intervention and resistance to the cultural logic of contemporary society where production and consumption of images represent the most profitable segment of the economic system. That also entails new modes of analysis and understanding of the changing status and function of the image and the social role of the arts.

Pogovor

Svoju strategiju pisanja/čitanja, koja čitatelja iz pozicije potrošača uvodi, bartovski rečeno, u poziciju proizvođača, Dubravka Pozderac Lejlić eksplicira tek na kraju, u rečenici, zacijelo, kojom svoju knjigu i završava: „Poduzeta čitanja težila su“, zaključuje ona, „traženju upravo takvih, mogućih mjesta otpora kroz predstavljanje i tematizaciju smjernica, uvida i problema nekih od nezaobilaznih teorija umjetnosti i kulture savremenog društva,“ i to na način da „ukoliko postmodernizam reproducira logiku potrošačkog kapitalizma da li se i opire nečim toj logici?“

Ili, drugim riječima: ne ostavlja li ipak logika na kojoj počiva neka teorija – propituje ova strategija čitanja/pisanja – ma koliko bila precizno i dosljedno izvedena, u sebi neki mat-odsaj, zacrt, neravninu, ogrebotinu, procijep, pukotinu, koje iz nje, iz dubine čvrsto uvezanih i logički besprijeckorno sklopljenih naslaga onoga što se u njoj pojavljuje i pojavljivanja, potmulo odzvanjaju? Pa iako ne pomučuje, niti dovodi u pitanje dosljedno izveden logicitet same te teorije, ne upozorava li ipak taj prigušeni zov na punu stvarnost njenih odnosa koji su u njenom izvođenju izostali, a koji ne pripadaju samo tom logicitetu nego su mu i alogični? A ono što je mat-odsaj, zacrt, neravnina, ogrebotina, procijep, trag, pukotina, otpor, odnosno opiranje čistoti izvedbe logike same te teorije – njeno je *drugo*, drugo nje same, koje izmiče njenom logicitetu, ili drukčije: ono je u njoj samoj, u njenom podtekstu, između njenih redova, zato što je po nalogu logiciteta same te teorije iz nje potisnuto, ili sklonjeno u skriveno i nepredočivo kao otklon, koji iznutra nagriza konsekvantno izveden logicitet same te teorije. Naime, da bi se konzistentno izvela sama ta teorija, logicitet zasnovan na binarnoj matrici koju u tekstu uređuje sintaktička figura *ili-ili*, ispušta iz

cjeline, iz onog što i *jeste* i onoga što *nije*, ono što *nije*, ali, ispuštajući i isključujući ono što *nije*, time se to *nije* ne gubi niti potire, zato što je ono u njoj samoj, kao njeno *drugo*, na kojem ona, uostalom, i počiva, i koje čini da ono što *jeste*, kao puna stvarnost odnosa, uistinu i bude.

I upravo na tim „poduzetim čitanjima/pisanjima“, gdje se prvo veoma precizno i dosljedno, sa zavidnom erudicijom i akribijom, predstavljaju moderne teorije povijesti, povijesnog događanja, umjetnosti i kulture savremenog svijeta života, a imajući pritom u vidu i rascjep jedinstvene strukture tih odnosa, koji se dogodio još u postsokratskom periodu razdvojenjem teorije i prakse na posebne pokretne strukture odnosa – *theoria/praxis/techne*, kao kultura, *mathesis/poiesis/techne*, kao nauka, odnosno pokretne strukture umjetničkog diskursa – *poiesis/mimesis/techne*, kao umjetnost, a što u savremenoj umjetnosti i jeste rezultat povratka i neposrednog uplitanja tehnike, prastarog saveznika umjetnosti, u njeno područje – u staroj Grčkoj, u predsokratovskom periodu, umjetnosti su se, uostalom, kao i *theoria* i *praxis*, koje su sve zajedno i bile u jednom, i zvale *techne* i *technai* – a koju je sama umjetnost prizvala sjećajući se upravo tog starog savezništva, da joj, u zajednici sa naukom – s kojom se, nakon rascjepa tog savezništva, tehnika povezala u proizvodnji tehničkog bića – pomogne da stvori idealno imaginarno, što je i bila iskonska težnja umjetnosti da kopiju bića, njegovog imaginarnog dvojnika, zapravo, kao drugi vid fenomenološke stvarnosti smjesti u idealni privid i tako ga učini ravnim samom biću, a onda da se, kroz njihovo konsekventno iščitavanje/pisanje, usredsrijedi na procijep, trag, „moguće otpore“ koji se u njima javljaju, na njihovo, zapravo, *drugo*, autorica provodi znanstveno istraživanje još uvijek otvorenih figura značenja sadržaja smisla pojmova/kompleksa – Svijet, Kultura, Slika, odnosno njihovih, prije svega, osnovnih povijesnih odrednica – moderna/postmoderna, umjetnost i kultura vizuelnog u savremenom svijetu. Riječ je o markiranju onih mogućih ocrta, otpora i otklona, onog, zapravo, *drugog* samih tih teorija, kroz koje, po nalogu logiciteta kojim su vođene, one šutke prelaze, zaobilaze ih ili im, da bi dosljedno izvele svoju teoriju, ne posvećuju dovoljno pažnje.

No, odmah treba reći da to znanstveno-analitičko čitanje/pisanje ne ide slijedom linearne i jednosmjerne reinterpretacije koju su utemeljili logocentristički, jednodimenzionalni i doksografski kodovi, niti je ono zasnovano samo na deridijanskoj dekonstrukciji hijerarhijskog postava binarnih opreka i njihovo vrijednosno preokretanje u smislu prvenstva, gdje se prva opreka potiskuje sa svojega povlaštenog mjesta kako bi druga zauzela njenu privilegiranu poziciju, na čemu je insistirala vulgarizacija teorije dekonstrukcije; naprotiv, ono ne ukida niti isključuje ijedan od ovih suprotstavljenih relata, nego ih, kao njihovu punu stvarnost, okuplja i naporedo i neposredno uvodi u trajanje, što je za posljedicu imalo iskušavanje i dovođenje u neposredni odnos i komunikaciju raznovrsnih teorija, smjernica, uvida i problema, njihovu kompleksifikaciju, sabiranje, stapanje ili odbijanje njihovih horizonata, koji putuju kroz vrijeme, njihovo dovođenje u blizinu, dodir i sučeljavanje, iz čega slijede smislene površine, ili posebni konteksti koji se, iako svi zajedno čine jedan širi jedinstveni kontekst, ipak ne nadovezuju jedan na drugi nego se jedan na drugi naslanja, te u tom neposrednom, metonimijskom naslonu i dodiru jedan drugoga afirmira i potvrđuje i, istovremeno, raskriva i objelodanjuje ona mjesta napukline, otklona i otpora koja su u njima prisutna, ono, u stvari, njihovo *drugo*.

Na ovim strategijskim postavkama Dubravka Pozderac Lejlić komponira predmetno-sadržajnu strukturu svoje knjige, koja izmiče uobičajenim stereotipima utemeljenim na krutim zasadima logičkog pozitivizma; ona i u njen strukturalni sklop uvodi dionice/poglavlja – *Postmoderna, Kultura, Slika*, koji se više nadaju kao kompleksi, narativi, figure i smislene površine nego kao puki jednodimenzionalni pojmovni konstrukti, i to ne samo zato što se i pojmovne sadržine u njima raskrivaju u plodnom proturječju, kao što se, na primjer, i samo određenje sadržine pojma/figure *Postmoderna, Kultura, Slika* raskriva u pojmovnim likovima – definicija u opreci i definicija u novosti, življenje u širinu i življenje u dubinu, gledanje i viđenje. Tek u figuri, smisljenoj površini, a ne u liniji, koja i jeste sabiralište pojmovnih likova,

gdje nisu isključeni ni percepti – *sensibilia*, odnosno prognane i „zaboravljene metafore“, rekao bi Derrida, što se široko otvaraju prema cjelini savremenog svijeta života, kulture, umjetnosti, a pogotovo slike, koja se, zahvaljujući enormnom razvoju tehnologije i ekspanziji tehno-slike koja samu sebe prevodi u pojmove – misli Flusser, teoretičar medija, sklon da naše doba nazove informacijsko-komunikacijskim – koji više nisu jednodimenzionalne analfabetske linije nego dvodimenzionalne površine, ali ne više površine kao određujući prostor slike, percepta, *sensibilia*, nego kao koncepti, odnosno kao misao i teorija o samom svijetu. „Prvo smo napustili“, reći će on, „čtetvorodimenzionalni *Lebenswelt* i zakoračili u kulturu, koja proizvodi predmete u tri dimenzije. Zatim smo zakoračili unatrag, u imaginaciju, te proizvodili slike predmeta. Potom smo zakoračili unatrag iz imaginacije u kontekstualne tekstove, a tekstovi su za slike ono što su slike za predmete. Nakon toga smo zakoračili unatrag iz opisa, kulture i poimanja u računanje. U nultu dimenziju...“ Ali, taj povratak na nultu dimenziju, kada je pojam ponovo zagospodario i podčinio sliku njenim vlastitim sredstvima, nije povratak na ona “stara srećna vremena u kojima su čovjek i svijet bili jedno”, kako to piše i Lukač na početku svoga ranog spisa *Teorija romana*, kojeg će se kasnije, zajedno s knjigama eseja *Duša i oblici* i *Istorija i klasna svijest*, odreći, u namjeri da pokaže zašto Veliki ep i epska forma s prolaskom tih srećnih starih vremena više nisu mogući. Homerska epoha, koja je i porodila Veliki ep, još ne dvoji niti razlučuje mene i svijet, antropologiju i kosmogoniju, filozofiju i mitologiju, historiju i umjetnost, a *theoria*, *poiesis* i *praxis*, koji još nisu razdvojeni niti pocijepani, nastupaju pod zajedničkim imenom – *techne*. S druge strane, ni razlika u formulaciji pitanja prelaska s prirode na kulturu, koje uglavnom postavlja mitsko mišljenje, ili pak principa i načela koje formulira *logos*, nije samo terminološka; ona bitno, kažu antropolozi, opredjeljuje i same mogućnosti odgovora. Pojmovi porijekla i početka, principa i načela, ako u semantičkoj ravni ciljaju prema istom mjestu, ipak u sebi variraju značajnu razliku puta kojim su se prema tom mjestu usmjerili. Početak i porijeklo idu smjerom historije; načelo i princip – metafizike. Odgovor

da je početak prelaska s prirode na kulturu u znaku trojstva – jezik-mit-umjetnost – dolazi iz same kulture, iz oblika koji je konstituiraju.

U svoje čitanje/pisanje tih nezaobilaznih teorija, i otpora koji se u njima javljaju, autorica uvodi još jednu novinu. Ona, zapravo, priziva i druge da se, kao u literarnoj, prvenstveno dramskoj formi, uključe, sa svojim argumentima i razlozima, na scenu i u raspravu, i da se iz tog višestrukoga, pa i suprotstavljenog čitanja i razumijevanja – koje nije u znaku samo jednog, monoglosije, niti pak mnoštva anonimnih i apstraktnih cjelina/tačaka koje u numeričkoj tehno-slici proizvode viđenje bez pogleda, nego je u znaku više njih, poliglosije, više glasova, pogleda i uvida, ali individualiziranih, ili, još bolje, individualiziranog mnoštva – gradi jedna dijaloška konceptualna slikovito-situaciona struktura, koja nije prava linija niti jednosmjerna ulica, nego prostor, scena, kontekst, odnosno jedna dvodimenzionalna smislena površina koja je u znaku diobe, razmjene i izmjene mjesta, spoljašnjeg i unutrašnjeg, središnjeg i rubnog: univerzalno je na mjestu početne sredine, rubno takođe. Totalizirajuća teorija postmoderne, koja vodi trijumfu neoliberalizma i globalizacije, tako se raskriva u mnoštvu različitih re-interpretacija, odbacivanju modela linearne povijesti, raskida i oštrog reza između projekta moderne i projekta postmoderne, različitih gledanja na samu povijest i modele njene i linearne i ciklične pripovijesti, potom delegitimizacije znanja kao motorne poluge napretka, ali i različitoga načina vrednovanja našeg vremena, aktuelnog trenutka.

Da bi što određenije te različitosti, rascjepe, proturječja, suprotstavljenosti i otpore markirala i odredila, autorica se oslanja na pokušaj njihove klasifikacije, koju je sačinio Fredric Jameson, inače vjerni pratilac ovoga istraživanja. Sama ta podjela – zasnovana na razlikama, sastoji se od četiri klase – za koju sam Jameson kaže kako nije uspjela umaći brojnim simplifikacijama, od kojih su najoštrije one koje nastupaju sa radikaliziranih pozicija, kao što su to, na primjer, ukratko rečeno: postmoderna je odlučan i definitivan raskid s modernom, s jedne strane, i postmodernizam nema niti sadrži u sebi bilo kakvu prevratničku ulogu, s druge strane.

Između ovih oštih polarizacija, gdje je posebno karakterističan, ne po radikalnosti nego po svojoj umjerenosti, dijalog između Habermasa i Lyotarda, istina ne izravan, pošto se on (taj dijalog) neposredno nikada nije ni dogodio, nego je ovdje naveden iz druge ruke, on je, zapravo, posredovan Richardom Rortyjem, prije svega, zato što Habermas u svojoj diskusiji, oslonjenoj prvenstveno na njegovu vlastitu teoriju komunikativnog djelovanja, koja je bliža polemici nego samoj raspravi, aludira upravo na Lyotardovo gledište postmodernog stanja, suprotstavljajući mu gledište da su moderna i prosvjetiteljstvo još uvijek nedovršeni projekti, te da zato još nisu – neovisno o tome što se i samo znanje u novim uslovima razvijenog kapitalističkog društva, neoliberalizma, globalizacije i multikulturalizma, kao i dominacije medija i informaciono-tehnologijskih sistema, koje je u doba prosvjetiteljstva i velikih spekulativnih pripovijesti činilo „društvo znanja” srozava i gubeći svoju „tradicijom uspostavljenu upotrebnju vrijednost” i sâmo „postaje roba“, a onda i abdikacijom povjerenja u svekoliku moć uma gdje mjesto „jake misli” zaposjeda „slaba misao“, i to ne u Gadamerovom nego u bukvalnom smislu te riječi, a posredstvom toga se i „društvo znanja” „presvlači” u „lijepi svijet” i „društvo spektakla” u kojem dominira ljepota, ali bez ljudskog lica koje tone sve dublje u zaborav i alijenaciju svoje vlastite suštine, pa onda i nestanka samog čovjeka – zreli za ropotarnicu istorije. A, apokaliptični ton sukoba civilizacija, kraja povijesti i čovjeka samo je otpadak jedne velike ideološke obmane i, upozoriće neomarksisti, ideologije kao krive svijesti koja se u svijetu zlorabi u svrhe političke moći. U svojoj kritici Lyotarda, Habermas njegovo ime čak nije ni spomenuo; otkrio ga je tek Richard Rorty koji je, s pozicije racionalnog neopragmatizma i svoje ironičke teorije, i sam dao svoj prilog ovoj raspravi.

Heterogen i polivalentan sadržaj pojma/figure postmoderna, kod samog Lyotarda, kojem dugujemo terminološku promociju samog pojma, gdje se u višeznačnom određenju njegove sadržine, koja bi se provizorno mogla svesti na nekoliko osnovnih značajki – „rat” sa cjelinom, ukazivanje na nepredočivo, aktiviranje razlike, spasavanje časti

imena, u kojima se očituje duh vremena, a u eseju, koji je postmoderan, i u fragmentu, koji je moderan, osnovna je forma njegovoga izraza – autorica prvo iščitava i markira ona „moguća mjesta otpora“, ono *drugo*, u stvari, ono što nije, a uistinu, ono je u njemu kao njegova puna stvarnost odnosa, kao Jedno – Jedno, zapravo, onoga što i *nije* i *jeste*, a koji se ne suprotstavljaju, niti isključuju sintaktičkom figurom *ili-ili* nego sintaktičkom figurom *ni-i*. Riječju: postmoderna nije ni moderna ni postmoderna, nego je i moderna i postmoderna; ona nije napredak ni nazadak, nego i napredak i nazadak, ni inovacija ni repeticija, nego i inovacija i repeticija..., što „te osnovne značajke duha vremena“ i potvrđuje i, u isti mah, osporava. Jer: one uistinu i nisu i, opet, uistinu i jesu. A, to njihovo *drugo*, to *nije*, upravo i čini da u ovom času one i *jesu*, i da onemogućući da jedna drugu sasvim podčini ili, pak, asimilira.

Autorica zajedno s Lyotardom skreće pažnju upravo na taj moguću cijep, otpor u samoj njegovoj teoriji, na naznaku, zacijelo, prisustva tog *drugoga* u njoj samoj, i to prvenstveno Lyotardovim iskazom da je neko „djelo moderno tek onda ako je prethodno bilo postmoderno“, a onda i time da, i pored toga što postmoderna predstavlja odlučan zaokret i napad na cjelinu, usredsrijeđen na njeno cijepanje, fragmentiranje i urušavanje svih metanaracija i velikih iskaza, Lyotard ipak nastoji da tu cjelinu i spasi, i to „paralogijama“, koje su „male priče, potezi kojima se mijenjaju pravila igre u pragmatički znanja“, što na jedan možda posredan način ima i svoj oslon u Nietzscheovoj progonozi da će „najdublje i najneiscrpnije knjige imati nešto od aforističkog i neočekivanog duha Paskalove misli“. I da tako, naglasiće autorica, u samom načelu performativnosti, koje je prevashodno pragmatički i tehnološki princip, proskribira „postmodernu estetičku invenciju od puke inovativne funkcije umjetnosti koja je bila karakterističnom za modernističko razumijevanje avangarde“. Najzad, ako je, u taksinomijama informacijske i komunikacijske estetike umjetnost i prošla kroz tri faze svoga razvoja – *semantičku*, koja je u znaku spoznaje stvarnosti, *sintaktičku*, koja je u znaku stvaranja nove stvarnosti, i *performativnu*, koja otvara estetske procese kako bi se stvarnost mogla mijenjati, što reflektira na

objektivni, subjektivni i društveni svijet, onda linearni stil napretka u umjetnosti nije time dobio svoju satisfakciju, budući da je “subjekt proizvod reprezentacijske mašine; a s njim on i nestaje” (Lyotard).

Na tu se dvodimenzionalnu, smislenu površinu uvode i druge teorije i drugi autori, riječju – uvodi se najsavremenije savremenog mišljenja, budući da i nema relevantnije ideje niti značajnijeg autora kojeg autorica nije uključila da pletu – u tom jedinstvenom, omeđenom i cjelovitom prostornom kontekstu, iako je kontekst bezgraničan – smislenu pletenicu od smjernica, uvida i problema, koji svojom razlikom i individualiziranim mnoštvom i čine cjelinu smisla pojma/figure vremena postmoderne.

Možda se iz akademskih obzira, budući da je knjiga Dubravke Pozderac Lejlić i njena doktorska disertacija (odbranjena na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu 2010. godine), ovdje posvetilo više pažnje njenom prvom dijelu, prvoj smisljenoj površini, predjelu ili ostrvu – Postmoderni, i to, prije svega, kao ilustraciji metodičke strogosti izvedbe strategije njenog čitanja/pisanja, koja nije lišena ni sjajnih literarnih i terminoloških uzleta i inovacija, koje su uvijek u funkciji njenog čitanja/pisanja, gledanja u širinu i viđenja u dubinu.

No, ništa manje pronicljivosti, znanja, erudicije i akribije, pa i svojevrsne originalnosti Dubravka Pozderac Lejlić nije uložila u gradnju druga dva kompleksa, dvije okupljene smislene površine, dva predjela, dva otoka, koji zajedno s prvim čine arhipelag ili, jednostavno, zajednicu ostrva, između kojih teku struje i udaraju valovi, a plime i oseke jedna drugoj odašilju talase i primaju poruke, u kojima se horizonti iz prošlosti i iz budućnosti stapaju u živoj sadašnjosti, međusobno dodiruju i odbijaju, gledaju jedan na drugog i istovremeno se u njima ogledaju.

Ipak, i po izvedbi i po stilističkoj elaboraciji, treba posebno istaći ono što sam, parafrazirajući Flussera, nazvao trećom dvodimenzionalnom površinom ove knjige, koja je nazvana Slika. Slika nesumnjivo leži i u temelju nove postdisciplinarne znanosti vizuelnih studija, koja uvodi vizuelne umjetnosti u digitalno doba u kojem nam se „valja“,

veli Virilio, „veoma brzo navikavati na učinke iskrivljavanja pojavnosti izazvane perspektivom stvarnog vremena telekomunikacija u kojoj se stara crta obzora povlači u okvire ekrana, budući da elektrooptika nadomješta optiku naših naočara“, a što čini da „zajedno sa idejom stvarnosti iz doba prosvjetiteljstva, nestaje i ideja stvarnoga u stoljeću brzine svjetlosti“.

Svoje čitanje/pisanje te nove postdisciplinarnе znanosti vizuelnih studija autorica ne započinje jednodimenzionalnim tekstom, uvodom, nego smislenom površinom – slikom, slikom naočara, *Pink Glasses* Luca Tuymansa, koja je uvod i uvođenje u prezentaciju najsavremenijih teorija konstrukcije kulture u vremenu digitalizacije, kao i Tuymansovog ciklusa slika *Der Diagnostische Blick* 1-14. Te Tuymansove naočare nisu u uvodu ovog poglavlja samo zato da „koriguju učinke iskrivljavanja pojavnosti izazvane perspektivom stvarnog vremena telekomunikacija“; one su i uvođenje u otkrivanje i analizu ljudskog lica, „izvađenog“ iz medicinskog albuma, u kojem se njegovo *drugo*, bolest, za običan pogled prikriva i sklanja u nevidljivo, nepredočivo, budući da se u ljudskom licu, koje je otvoreno za drugog, rekao bi Levinas, i koje je jedino u stanju da priziva i drugog u bivstvovanje, ogleđa „Beskonačnost“. Ali, to njegovo nevidljivo *drugo*, njegova biomoć, koja „ne vidi i ne govori“, uostalom kao i svi drugi društveni sistemi Moći, rekao bi Foucault, otkriva se prije svega naučenom, medicinskom pogledu, koji zadire i u njegovo potkožno tkivo. No, kada lice i njegovo *drugo* zajedno iščile i nestanu, ne ostaju li onda još jedino naočare, skinute s njega, da svjedoče o tome da se na tom licu sabiralo i vidljivo i nevidljivo i da se ogledalo Beskonačno.

I, na koncu, hoću da se ponovo vratim figurama zajednice ostrva, otočja, arhipelaga, koje sam već uveo. Svojim čitanjem/pisanjem, predstavljanjem i tematizacijom smjernica, uvida i problema nezaobilaznih teorija umjetnosti i kulture savremenog društva, Dubravka Pozderac Lejlić ne arbitrira; ona ne nudi svoju teoriju niti crta i trasira put postpovijesnog spasa. Ona svojim čitanjem/pisanjem gradi zajedništvo otočja, kojim plovi i nudi plovidbu koja se – da upotrijebim Derridin

termin, ne vrti u krugu niti pak ima svoj zacrtani put zato što je i početak i kraj – *rizom*, Deleuzeov termin, u njoj samoj, nego nudi plovidbu otočjem i između njega, koja obuhvata različite puteve i horizonte i ne dopušta im da se oni utope i nestanu u sintezi ili u jedinstvu koje ne može umaći čvrstom zagrljaju autoritarnog i totalitarnog, na plovidbu valovima zajedništva istosti i razlike, i to na način, kako Cacciari na jednom mjestu citira Nietzschea (a to sam već, istina u jednoj drugoj vezi i pomenuo) da postoji „zaista jedna neobična nevidljiva krivina i zvjezdana orbita u kojoj bi naši tako različiti putevi i ciljevi mogli biti obuhvaćeni, tako da bi bile male crtice ceste“.

Stoga je knjiga Dubravke Pozderac Lejlić, i njena plovidba arhipelagom Postmoderne, Kulture i Slike, koja obuhvata različite puteve, ciljeve i horizonte, valove, bure i vrtloge slika – višestruko značajna, izazovna i podsticajna. Za nauku, a to je obol koji činim njenoj znanstvenoj valorizaciji i promociji, ona je i po dubini pitanja koja uvodi i postavlja – a ona sežu u samo središte savremenih teorija društva, kulture i umjetnosti, gdje se kultura, zahvaćena neslućenim razvojem tehno-slike, vizuelnih iskaza i vizuelnih praksi, raskriva kao vizuelna konstrukcija kulture u „postpovijesti“ – zbiljski doprinos nauci, teoriji društva, umjetnosti i kulturi, posebno kulturi vizuelnoga. Po svom jasnom i preciznom jeziku, po svojim stilističkim odlikama, gdje nije, kako sam već rekao, zajedno sa Derridom, ni metafora „zaboravljena“, i strukturalnim sklopom, koji ne zaključava nego ga drži stalno otključanim i otvorenim – ona je i poziv na dalju plovidbu, iza koje će u njenom luku i orbiti, ma koliko talasi bili nemirni, pa i bure zavijale, ipak ostati makar „male crtice ceste“.

Sarajevo, 3. april 2014. godine



prof.dr. Sadudin Musabegović

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

82.09

POZDERAC Lejlić, Dubravka
Kultura vizualnoga [Elektronski izvor] /
Dubravka Pozderac Lejlić ; [prijevod na engleski
Aida H. Hozić]. - Sarajevo : TDP, 2015

Način dostupa (URL):
<http://lejlic.net/books/index.html>. - El.
publikacija u .PDF formatu. - Nasl. s naslovnog
ekrana.

ISBN 978-9958-553-29-5
I. Lejlić, Dubravka Pozderac vidi Pozderac Lejlić,
Dubravka
COBISS.BH-ID 22665222



Bilješka o autorici

Dubravka Pozderac Lejlić doktorirala je na Odsjeku za filozofiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Sarajevu. Zaposlena je na Katedri za teoriju i historiju umjetnosti Akademije likovnih umjetnosti u Sarajevu i vanjska je suradnica Nastavničkog fakulteta Univerziteta Džemal Bijedić u Mostaru. Predaje kolegije iz oblasti estetike i teorije umjetnosti. Sudjelovala u većem broju

međunarodnih i domaćih znanstvenih i umjetničkih skupova. Objavljuje likovnu kritiku, prikaze i oglede iz suvremene teorije umjetnosti i vizualne kulture.

Lucidnost istraživanja, literarni i jasni jezik, duhovna životnost i znanje, odlike su ove knjige. Po rafiniranosti misaonih artikulacija i konfiguracija, odvažnošću i zadivljujućim uvidima, osebujnom originalnošću, ona doprinosi osvjetljavanju granica modernog svijeta i njegovom preobražanju.

akademik Abdulah Šarčević

Autorica čuva «krvotok» postmoderne od sputavanja u jedan horizont... Njena knjiga će ući u literaturu kao jednovrsni rezultat znanstvenog prohoda do u ono što je «zajedničko» postmodernog svijeta utemeljenog u pretenziji radikalnog pluralizma.

prof.dr. Fatima Lačević

I po dubini pitanja koja postavlja i po konceptualno razabranim odgovorima do kojih dopijeva knjiga Dubravke Pozderac Lejlić je zbiljski doprinos nauci, posebno teoriji umjetnosti i kulturi vizuelnog.

prof.dr. Sadudin Musabegović