

Dario Vuger

Filozofski fakultet Sveučilišta u Ljubljani, Odjel za filozofiju
Ivanić Grad, Hrvatska
dvuger@gmail.com

Od vizualne kulture do kulture vizualizacija – post-medijska kritika?

Sažetak

U naslovljenom radu autor će sagledati odnos između popularne znanosti, suvremene kulture i novih oblika svakodnevnog života na razmeđu povijesnog razvoja i odgovora na globalnu zdravstvenu krizu koja je cjelokupni društveni život pogurnula u ono što ćemo u ovom radu postaviti kao tezu – kulturu vizualizacija. No i ona je sama djelom tehno-znanstvenog razvoja dvadesetog stoljeća iz tehnika promatranja ka znanosti slike i tzv. cyber-kulture. Da bi se kritički pristupilo razumijevanju suvremenog stanja stvari, medijska teorija razvijena na osnovama kritičke teorije društva i tehnologije postaje radikalno neadekvatna upravo zato što i veza između stvarnog života i njegove vizualizacije, između slike i svijeta efektivno ne postoji u općoj sve-jednosti integralnog prikaza zbilje kao čistog u-življavanja.

Ključne riječi: spektakl, prikaz, vizualna kultura, kultura vizualizacija, kritika medija.

Uvod

Suvremena kultura u doba globalnih ekonomskih i zdravstvenih kriza posljednjih se godina pojavljuje kao kultura naizgled paradoksalnih fenomena: (virtualne) integracije i (stvarnog) otuđenja, odnosno, integracije u virtualna okruženja koja postaju novim prostorom društvenog postojanja te ujedno udaljavanja od svakodnevnog života u stvarnom prostoru kao po-stojanju ovdje-i-sada. Tranzicija ka potpuno udaljenim i posve integriranim, sintetičkim oblicima postmoderne društvenosti teorijski je zasnovana na više desetljeća dugo razvijanoj premisi cyber kulture i njenom stvarnom utjecaju na oblikovanje suvremenog načina života i mišljenja kroz medije, umjetnost, film i književnost; od popularizacije znanosti do znanstvene fantastike, dokumentarnih i igranih filmova te razvitka cyber punk žanra, transhumanističkih i posthumanističkih pozicija i smjerova u vizualnim umjetnostima⁸⁸. Tjelesnost tokom eksplozije cyber kulturnih fenomena postaje ono životinjsko, fetiško, te na kraju prazno, teorijsko tijelo, tijelo bez organa unutar kojeg i na površini kojeg se odigrava bitka za vlast nad životom u uvjetima kapitalističkog prevladavanja svih aspekata svakodnevnog života; sve postaje modom, a život sam postaje životnim stilom u kojemu korporealnost postaje mjestom upisivanja identiteta kao reklame za (izgubljenu) individualnost. Ujedno, svijet postaje slikom, a naš udio u svijetu svugdje se razumije sada kao svjetonazor; u svijetu se više ne živi već se svijet samo pogledava i ogledava u našim potrošačkim odnosima.

S pravom se vrijedi upitati je li sam pojam kritike – u vremenu relativiziranih i mnogostrukih spoznajnih struktura – adekvatan za adresiranje suvremenih fenomena vizualizacije, odnosno konkretne virtualizacije svijeta? Studija fenomena društvenog spektakla francuskog sineasta i teoretičara Guya Deborda već je 1967. godine ukazala na radikalnu nemoć filozofije da izađe iz okova Prikaza kao simboličkog središta novog doba, takozvanog *Doba slike svijeta* kako ga ispravno identificira Martin Heidegger godinama ranije (1938[1950]) u svom predavanju o “utemeljenju novovjeke slike svijeta metafizikom”⁸⁹. Izvornu hipotezu ovog istraživanja sažeti ćemo stoga ovako: Uzimajući u obzir idiomatsku strukturu Debordova teksta *Društva spektakla* otkrivamo jedan filozofijski i za radikalno mišljenje neadekvatan prijevod temeljnog pojma kritike i analize koju u navedenom djelu provodi autor. Naime, pojam spektakla nužno je zamijeniti sa pojmom Prikaza⁹⁰ (eng. Show[ing]) ne samo zbog pojmovne neadekvatnosti oportunog prevođenja temeljnog

88 Usp. Toffs, Darren; Jonson, Annemarie i Cavallaro, Alessio (uredili), *Prefiguring cyberculture: an intellectual history*. The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2002.

89 Heidegger, Martin, *Doba slike svijeta*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1969., str. 34.

90 Omaška u prijevodu trebala bi biti posve jasna, kao što nam je jasna i kulturno-povijesna opravdanost prihvaćanja pogrešnog prijevoda termina koji proizlazi iz dvije sporne pretpostavke: 1) pojam spektakla u francuskom izvorniku jednakoznačan je sa engleskim pojmom spectacle 2) pojam spektakla nije filozofski pojam već je funkcionalna metafora u teoriji medija. Pa ipak, dva pojma nisu sinonimi već samo homonimi pošto pojam spektakla u engleskom jeziku predstavlja ponajprije vizualno dojmljivu teatralnu ili kakvu drugu igranu ili vizualnu izvedbu. Pojam spektakla u francuskom je jeziku neposredno vezan za fenomen vida, aktu gledanja kao onome što dolazi prije i poslije govora o predmetu pogleda, kao sve što se isporučuje vidu, odnosno što se prikazuje. Uz drugu točku dovoljno je reći samo da u vremenu Debordova pisanja teorija medija ne postoji u kontinentalnom krugu izvan filozofije i estetike pa se i njegov teorijski doprinos ne može promatrati naknadnim dodatkom teorije koja se razvija efektivno nakon (i pod utjecajem) njegova djela već kritičkim spisom koji polemizira sa svim aktualnim filozofskim temama svoga vremena, od popularne kulture (teorije svakodnevnog života) do kibernetičke znanosti (tehno-znanstvenog prevladavanja filozofije).

pojma popularne kulture druge polovine prošlog stoljeća već i zbog filozofijske i fenomenološke neadekvatnosti pojma Spektakla za intencije Debordova djela kao i mogućnosti radikalne kritike koja iz njega proizlaze.

Sa tog polazišta moguće je kritizirati mnoge Debordove nastavljače, komentatore i rekuperatore, poput Jeana Baudrillarda koji je svoju intelektualnu karijeru izgradio upravo na kritici i pogrešnoj recepciji pojma Spektakla s jedne strane te pojma simulakruma s druge strane, a koji također obrađuje njegov suvremenik Gilles Deleuze u svojoj *Razlici i ponavljanju*. Sa tog novog polazišta pruža se – jednako tako - prilika sagledavanja suvremenog stanja stvari ne kao novog i diskretnog fenomena suvremene kulture već kao intenziteta Prikaza koji odgovara prijelazu sa vizualne kulture ka kulturi vizualizacija. U vremenu mnoštvenosti i relativnosti istine i njenih pojava filozofiji onkraj proizvođenja pojmova ostaje zadatak prevladavanja prikaza koji bi doveo do nove afektivne situacije koja ne bi bila zarobljena u domeni vizualizacije. Mišljenje novog stoga ne nastupa rušilački već ikonoklastički spram suvremenog poretka te promjenu zasniva u potpunom i trenutačnom napuštanju spektakla kao zbivanja svijeta u i kroz intenzivnu razmjenu svih sadržaja kao slika. Upravo je pojam spektakla - nekritički prihvaćen u mnogim jezicima na koje je *Društvo spektakla* prevedeno u pola stoljeća recepcije Deborda i situacionista – postao spektakularnom odmazdom sve društvene kritike posljednjih tri desetljeća, kritičkim komoditetom i kompletnom frazeologijom koja se provlači kroz sve sfere kulturnog djelovanja, od likovne kritike do političkih rasprava i teorijskih tekstova. Svugdje se ukazuje i govori o spektaklu, a ipak se ne pogađa ništa bitno. Upravo naš „kritički govor” o spektaklu posljednjih pola stoljeća stoji kao glavni dokaz o bitnoj nedostatnosti pojma da adekvatno obuhvati ono bitno u suvremenom iskustvu svijeta. Tome je tako jer bit spektakla nije ništa bitno spektakularno, kako bismo pojednostavljeno izrazili našu tezu kroz parafrazu Heideggerove izjave o biti tehnologije u svom *Pitanju o tehnici*.

1.

U zapadnom svijetu vizualna je kultura usko povezana s reprezentacijom vlasti te društvenom i političkom kontrolom⁹¹. Pa iako s pravom možemo govoriti o vizualnoj kulturi u razdoblju antike, ili vizualnim kulturama ne-zapadnih naroda, pojmom Vizualne kulture ovdje označavamo doba u kojem vizualna reprezentacija postaje načinom izvršenja kontrole i proizvodnje poželjnih ponašanja te provociranja emocija i stavova u promatraču. Za razliku od doba antike, gdje cjelokupan epistemički i metafizički sustav počiva na živoj prisutnosti bogova i cikličnom vremenu kao stanovitoj imanenciji transcendencije, početkom Vizualne kulture kao posebnog doba u povijesti zapadne civilizacije smatramo visoki srednji vijek, odnosno doba apsolutnog ustoličenja političke, društvene i ekonomske dominacije katoličke crkve nad svakodnevnim životom najvećeg broja stanovništva. Središnjim

91 Usp. Jenks, Chris, „Središnja uloga oka u zapadnoj kulturi: uvod” i Smith, John A., „Tri slike vizualnoga: empirijska, formalna i normativna”, u: Jenks, Chris (uredio), *Vizualna kultura*. Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2002.

alatom kontrole stanovništva na svim razinama postaje slika kao simboličko proširenje (i jasno razgraničenje imanentnog i transcendentnog) svijeta usmjereno prema unutrašnjosti - ljudskoj mašti koja postaje središtem manifestacije simboličke moći crkve i države. Od toga vremena pratimo intenzitet promjene svijeta putem slika do njegova potpuna iščeznuća prema slici svijeta, svijetu slika, odnosno svijetu kao slici. S renesansom i dolaskom novoga vijeka epitomiziranog u kartezijskim meditacijama događa se zaokret koji je utemeljen u razlikovanju subjekta i objekta spoznajnog procesa od Descartesa do Kanta, a koji je po sebi oslikan u povijesti umjetnosti, odnosno invenciji umjetnosti kao discipline te njenim reprezentacijskim principima koji su od renesanse naovamo blisko povezani s razvojem znanosti o osjetilima; slika otkriva vlastiti prostor i svoju simboličku dubinu gradi usporedno s izgradnjom vlastitog svijeta koji više nije svijet koji dijeli s ljudskom maštom kao unutarnjim prostorom spoznaje. Linearna perspektiva otvorila je – ne samo osjetilu vida već i konceptualni – prostor iza granica fizičkog prostora koji više nije prostor individualne uobrazilje već objektivni virtualni svijet kao metaforu slike novog doba te proširenja mogućnosti mišljenja onkraj granica određenih teološkim doktrinama srednjeg vijeka.

Vizualna kultura renesanse kreće se prema otkriću fenomena koji opisuje Martin Heidegger kao jednim od utemeljujućih događaja novoga vijeka. To je, dakako, rođenje „slike svijeta”⁹² kao nove okoline u kojoj se događa bitan razvitak ljudskog duha, pojava humanizma, antropologije i općeg antropocentrizma koji vlada ovom intenzivnom promjenom sve do kraja dvadesetog stoljeća kada se realizira u paradoksalnom obliku post-humanizma. U smislu u kojem nam govori Heidegger, da svijet postaje slikom znači kako cjelokupno biće – njegova priroda, bitak i povijest – postaju predmetom reprezentacije, odnosno da stoje nasuprot, a ne više unutar bića. Taj je pomak ostvaren već invencijom linearne perspektive u reprezentacijskom slikarstvu renesanse, a dodatno je ojačan iluzionističkim slikarstvom baroka te poništen u prvim umjetno stvorenim digitalnim okolinama koje ukidaju razliku apstraktnog i konkretnog, stvarnog i iluzije, virtualnog i aktualnog. Slika stoji kao vlastiti svijet, neovisan od ljudske mašte te kao sustav zakonitosti našeg svijeta. U susretu s renesansnom slikom na zidu crkve um ostaje pasivan i otvoren prevari i iluziji koja sama postaje trivijalnom metodom vizualnog izražavanja. Materijalni svijet postaje simbolički svijet. To nam je jasno pogledamo li kanonsku sliku *Svetog Trojstva*⁹³ Masaccia, konstruiranu na zidu bočnog broda firentinske crkve *Santa Maria Novella* iz prve polovine 15. stoljeća. Iako znamo kako je slika izvedena u fresci na zidu crkve, on se čini produbljenim, rastvorenim i kao prolazom u religijski, transcendentalni prostor svetaca i vječnog vraćanja istog. Karakteristike tog iluzioniranog prostora prenose se na sam zid crkve kao njegova simbolička vrijednost: crkva je materijalni nositelj stvarno uprizorenog spasenja.

S novim vremenom dolazi nov pomak, na mjestu ulaženja-unutar (ispred slike u um promatrača) i izlaženja-van (iza slike u kolektivno imaginarno), nove okoline ljudskog postojanja očituju se fenomenima između, medijalnosti i razmjene, interaktivnosti i interpasivnosti. Umjesto primatelja

92 Heidegger, Martin, *Doba slike svijeta*.

93 Reprodukcijska slika je javno dostupna putem Wikimedia platforme na url: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Masaccio_trinity.jpg (pristup 10.10.2021.)

ili gledatelja sadržaja nastupaju najprije proizvođač i potrošač, a kasnije pak *prozumer* kao temeljni korisnik novih društveno komunikacijskih fenomena, proizvođač-potrošač, kreator vlastitih sadržaja, potrošač vlastitih aktivnosti. Njegova pasivnost je svugdje očita, ali ona ipak predstavlja bitan odmak od fenomenske pasivnosti pukog promatrača koji svakako ostaje središnjim ‘akterom’ Vizualne kulture. U jednako paradoksalnom smislu kao i kod slučaja imanencije transcendencije ovdje govorimo o aktivnoj pasivnosti unutar dinamične razmjene slika. Ovaj pomak očituje se intenzivnim proširivanjem svog djelovanja onkraj fizičkog svijeta te pomicanjem određenih temeljnih ljudskih djelatnosti u virtualni svijet kibernetičke razmjene informacija, poput komunikacije i kreativnog rada. Utemeljena u ovom razlikovanju nalazi se naša teza o nastupanju novog intenzivnog razdoblja globalizirane i potpuno naturalizirane vizualne kulture kao kulture uopće ili kao opće kulture. Tamo gdje se vizualna kultura realizira kao totalna dominacija slike nad svim aspektima stvarnog života, nalazimo se u intenzivnom razdoblju kulture vizualizacija. To znači da se kulturni fenomeni sada više ne pojavljuju izvan vizualne kulture, već da je vizualna kultura utemeljujući kulturni fenomen uopće te se na njenoj podlozi odvijaju svi oblici suvremene kulture. Film i pokretne slike zauzimaju posebno mjesto u zapadnoj vizualnoj kulturi upravo stoga što anticipiraju i još uvijek vladaju velikim dijelom vizualizacije svijeta, a što je vjerno kritički demonstrirao Jonathan Beller u svojoj knjizi *Kinematički način proizvodnje*⁹⁴ gdje je ukupnu ekonomsku proizvodnju i potrošnju kulture podredio jedinstvenom načinu djelovanja koje je određeno premisama Debordove analize u *Društvu spektakla*.

Osnovne karakteristike kulture vizualizacija kao intenzivnog razdoblja vizualne kulture u doba prikaza mogu se sažeti u nekoliko bitnih međuzavisnih crtica:

- proizvodnja slika je decentralizirana i dematerijalizirana; svi proizvode slike i to čine stalno
- kibernetička revolucija druge polovine dvadesetog stoljeća omogućuje nastupanje kulture vizualizacija; društvo prikaza je kulturni oblik koji posebno odgovara tehnološkoj reorganizaciji svijeta
- slika postaje krajnji proizvod svih djelatnosti jer je svugdje postala temeljnim oblikom razmjene.

2.

Kod fenomena suvremenih medija ne radi se o pukom prenošenju slika, o transmisiji, i transferu informacija nego radije o stvaranju integralne stvarnosti u kojoj nema više bitne razlike između događaja i virtualizacije, odnosno simulacije. Kako su mediji integralnim dijelom vizualne kulture, a vizualna kultura temeljnim oblikom društvene kontrole, problem medija u spektaklu kod Deborda je prikazan zato kao unutarnji problem zapadnog projekta mišljenja uopće, a svoje reperkusije on ima na samorazumljivost naših političkih pozicija, estetičkih teorija, znanstvenih i ekonomskih nazora na svijet u njegovoj povijesnoj cjelini. Na tom tragu razmišlja i Deleuze kada u svojoj *Razlici*

⁹⁴ Beller, Jonathan, *Kinematički način proizvodnje*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2016.

i ponavljanju (1968) govori o pojmu zdravog razuma (zdravorazumskom, samorazumljivom i 'očitom', prikazanom): „Svaki put kada se susretnu znanost, zdrav razum i filozofija, neizbježno je da se sam zdrav razum smatra znanošću i filozofijom.”⁹⁵

*“Spektakl[Prikaz, op.a.] je nasljednik svih slabosti zapadnog filozofskog projekta koji se bavi razumijevanjem djelatnosti, shvaćene kategorijama vida; nadalje, temelji se na neprekidnoj primjeni tehničke racionalnosti, koja je i sama posljedica njegove misli. On ne ostvaruje filozofiju nego pofilozofljuje stvarnost.”*⁹⁶

Ne treba zaboraviti da Debord sam spektakl određuje i kao „nazor na svijet koji se objektivirao”⁹⁷ – odnosno postao slikom. Doba slike svijeta nas upućuje kao fenomen na bitnu prevlast reprezentacijskih modela ponad stvarnog doživljaja, odnosno jednog simboličkog načina djelovanja u kojemu „sve što se stvarno proživljavalo (...) povlači u predstavu”⁹⁸. Ta inverzija svijeta nastupa u zaokretu od vizualne kulture ka kulturi vizualizacija koju sa jednakom kritičkom oštrinom opisuje i Heidegger:

*“...svijet stoji ovdje kao naziv za bića u cjelini...svijetu pripada i povijest...prema tome bi slika svijeta bila nešto nalik slikariji bića u cjelini...time mislimo svijet sam, njega, biće u cjelini, takvo kakvo je za nas mjerodavno i obavezno... (...) Slika svijeta, bitno pojmljena, ne misli stoga neku sliku o svijetu, već svijet poima kao sliku. (...) Nije slika svijeta od nekoć srednjovjekovne postala novovjekom, već to da je svijet uopće postao slikom označuje bit novoga vijeka.”*⁹⁹

Kod Deborda izjava je radikalno sažeta: “Spektakl općenito, kao konkretna inverzija svijeta, jest autonoman pokret ne-živog.”¹⁰⁰ Između Heideggera i Deborda postoji samo razlika u temporalizaciji fenomena koje opisuju, no ne radi se toliko o razlici koliko o intenzitetu promjene, jer za ono što opisuje Debord Heideggerova je fenomenološka analiza vrsta filozofijske povijesti Spektakla, odnosno Prikaza koji kreće od kritike pojma slike ka metodičkoj primjeni pojma slike na fenomene suvremenog društva. No upravo kako je bit novog vijeka postajanje svijeta slikom i to kroz bit novovjekovne znanosti, tako je i Prikaz djelom totalnog projekta koji proizlazi iz biti moderne tehnike, onako kako je opisuje Heidegger u zaključku svoga rada te kasnije u svojoj raspravi o Kraju filozofije i zadatku mišljenja:

*“U planetarnom imperijalizmu tehnički organiziranog čovjeka dosiže subjektivizam čovjeka svoj najviši vrh, s kojeg će se spustiti u dolinu organizirane jednoobraznosti i tamo se smjestiti. Ova jednoobraznost postaje najsigurniji instrument potpune, naime tehničke vladavine nad zemljom.”*¹⁰¹

95 Deleuze, Gilles, *Razlika i ponavljanje*. Fedon, Beograd, 2009., str. 363.

96 Debord, Guy, *Društvo spektakla i Komentari uz Društvo spektakla*. Arkzin, Zagreb, 1999., str. 41.

97 Ibidem, str. 36.

98 Ibidem, str. 35.

99 Heidegger, Martin, *Doba slike svijeta*. Str. 21

100 Debord, Guy, *Društvo spektakla*. Str. 26.

101 Heidegger, Martin, *Doba slike svijeta*. Str. 26

Ta organizacija proizlazi iz tehnološke tendencije vizualizacije, informatizacije i eksperimentalnog preustroja ciljeva znanosti s modela istine ka teorijskim modelima. Tehnička vladavina nad zemljom čovjeka kao subjectuma upravo i jest samo 'tehnička', jer ono što je stvarno u igri jest spektakularna organizacija svijeta kao vizualizacije života. Ta se tehnička vladavina kod Heideggera stoga poklapa u bitnom smislu s tehničkom racionalnosti zapadnog filozofskog projekta kako ga opisuje Debord u ranije spomenutom citatu. Jednobraznost kao instrument vladavine ustvari je samo još jedan način isticanja stvarnog manjka dubine suvremenog života koja je danas ojačana potpunim gubitkom prostora u kojem bi se ikakva dubina mogla ostvarivati. U skladu s našim ranijim razmišljanjem o simboličkom kao virtualnom prostoru iza materijalne granice crkvenog zida ovdje pretpostavljamo da materijalni pojam i dojam prostora imaju ulogu stvaranja mogućnosti dubine mišljenja koja je ozbiljno narušena u digitalnom prijenosu stvarnog svijeta u virtualni prostor gdje smo uvijek svjesni da se nalazimo s jedne strane slike koja nema nikakvu dubinu i u stalnom je uspoređivanju sa stvarnim prostorom oko nas, pa iako ta slika predstavlja neki stvaran prostor, kao što je to slučaj kod video konferencija, televizijskih emisija uživo i sl. Prostor bez stvarne dubine, kao i vrijeme stalne aktualnosti aktivno susprežu mišljenje i potiču tzv. „iracionalni poriv“¹⁰² koji se svugdje pokazuje kao racionalnim (tehničkim) načinom kontrole potrošačkog ponašanja koje postaje svo moguće i dopušteno ponašanje u društvu.

K tome, i Deleuze nastavlja u svojoj studiji simulakruma i vremena (nota bene, sinkronoj s Debordovim djelom i francuskom recepcijom Heideggerovih kritičkih eseja) ovu kopulaciju zdravog razuma i znanosti kao „tehničke racionalnosti“ razmatrati u terminima tada dominantne teorije kibernetike, a koja se sama nalazi u konceptualnom središtu svih triju ovdje spomenutih mislioca. „On [zdrav razum], dakle, manje sanja o djelovanju nego o predviđanju, o tome da dopusti djelovanje koje ide od nepredvidivog ka predvidivom, on je termodinamičan...“¹⁰³. To znači da tendira prema pasivnom principu koji kroz kibernetičko sagledavanje novih medija označava tendenciju prema totalnom 'hladnom' mediju koji je svugdje ispunjen potencijalnim ('vrućim') aktivnostima. Često je previđena i činjenica da Debordova teorija spektakla kritički obrađuje i prve značajne teorije medija pod nazivom „kulture politike“ u značajnom djelu svoje rasprave o *Društvu spektakla*. Zato ne treba previdjeti jasno naznačene granice McLuhanovske medijske teorije kao i kritike novih medija Gunthera Andersa koje ostaju zaključane u sistematiziranom, ali i dalje samo pukom intelektualnom nezadovoljstvu sa fenomenima poput televizije, kina i satelitskog prijenosa audio-vizualnih sadržaja i pojavom popularne kulture kao prevladavajućeg kulturnog fenomena dvadesetog stoljeća.¹⁰⁴

102 Termin pripada teoretičaru Robertu E. Laneu, a citira ga Robert W. McChesney u kontekstu oglašavanja i propagande u razvijenim zapadnim društvima čija je funkcija „povećati nezadovoljstvo ljudi bilo kakvim trenutnim stanjem. Ključ je da se dobije 'iracionalni poriv'. Ohrabruje nas da djelujemo potaknuti impulsom i fantazijom umjesto razumom...“, McChesney, Robert, *Digitalna isključenost. Kako kapitalizam okreće internet protiv demokracije*. Multimedijalni institut, Zagreb, 2013., str. 67.

103 Deleuze, Gilles, *Razlika i ponavljanje*. Str. 364.

104 Na jednak način, primjerice, Theodor Adorno obrađuje kulturalni fenomen jazz glazbe.

U ovom duljem izvodu citata nastojali smo pokazati izvjesna preklapanja, konceptualna i temporalna, između ideja naizgled udaljenih promišljanja suvremenog svijeta koji ipak svjedoči tome da u razdoblju druge polovine dvadesetog stoljeća nastupa fenomen koji je jedinstven u biti, ali raznorodan u pojavi, pa se takvim i obrađuje. Iako je fenomenski svodiv na pojam Prikaza, različiti pristupi odslikavaju individualne filozofske intencije pojedinih mislioca, a koji odgovaraju njihovim filozofskim (ili političkim) programima, a ne razlike u bitnom razumijevanju Prikaza kao utemeljujućeg fenomena suvremenog doba, a kako je ovaj predstavljen u Debordovoj knjizi. Nemojmo zaboraviti pritom da Heideggerov esej traži bit novovjekovne znanosti na putu ka fenomenskom određenju modernog doba kao doba slike svijeta. U tom smislu njegovo promišljanje novovjekovne znanosti u bitnom smislu jest povezano s filozofskim tematiziranjem pojma spektakla kao tehnoznanstvenog ovladavanja i prevladavanja utemeljujućeg smisla pojma svijeta, a ne samo slike. K tome pak, iz Debordova citata vidimo da inverziju svijeta, kao i pojam svijeta uopće uvijek u bitnom smislu prati pojam života. Za Heideggera kao i Deborda, jedini svijet jest svijet života, odnosno svakodnevice, u kojoj se utemeljuje i njegovo kapitalno istraživanje o fenomenologiji vremena¹⁰⁵.

3.

Kontekst šezdesetih godina prošlog stoljeća ostaje za sve rečeno ipak presudnim jer ukazuje na relevantnost misaonog poduhvata spomenutih intelektualaca i danas, u doba nove duhovne, kulturne i humanitarne krize u globalnim razmjerima. U spomenutim godinama radi se još uvijek o poratnom razdoblju s obzirom na magnitudu ratnog razaranja u stvarnom, kulturnom, intelektualnom i ekonomskom smislu, a sile Europe bilježe progresivno kulturalno opadanje paralelno sa uzletom novih globalnih ekonomskih sila dalekog istoka i Sjedinjenih Američkih Država. Javlja se i novi oblici moći i silnica u stvaranju globalnog poretka. Osim hladnoratovske podjele - koja se osniva na tzv. *hard power* politici naoružanja (armament), odvraćanja (deterrence) i zastrašivanja (intimidation) te stvaranja snažnih multinacionalnih saveza u svrhu ostvarivanja globalnog mira – postupno nastupa i doba meke moći (*soft power*) koja je usmjerena na kulturnu i intelektualnu dominaciju upravo pomoću 'sekulariziranih' tehnologija informatičkog 'ratovanja'. Na mjestu sakrivanja, tajni i kodova tvrde moći nastupa doba meke moći koja se svugdje pokazuje (sic!), u čijoj je bitnoj osnovi Prikaz kao prevladavanje ideologije i propagande upravo u svrhu suptilne reorganizacije cjelokupnog osjetilnog momenta koji bi ih razumio kao ideologiju ili propagandu.¹⁰⁶ Teorija meke moći kako je elaborira Joseph Nye u potpunosti stoga odgovara povijesnoj pojavi Spektakla kao Prikaza, kako ga ovdje razumijemo u okviru intelektualnih rasprava o suvremenom društvu od Deborda nadalje¹⁰⁷.

105 Usp. primjerice: Heidegger, Martin, *Bitak i vrijeme*. Naprijed, Zagreb, 1985., str. 120-121. i Heidegger, Martin, *Prolegomena za povijest pojma vremena*. Demetra, Zagreb, 2000., str. 282-290.

106 Joseph S. Nye, „Soft power”, u: *Foreign policy*, Br.80/1990, 153-171.

107 Debord ovu tezu dodatno radikalizira u svojim Komentarima uz Društvo spektakla gdje pojam kontrole i dominacije

Dakako, realizacija meke moći ne bi bila moguća bez goleme infrastrukturne potpore koja je ostvarena za vrijeme hladnoratovske geopolitičke napetosti koja je gotovo samostalno pogonila sav tehno-znanstveni napredak slijedećih dvadesetak godina s dva važna ideološka središta - zapadnjačkoj demokraciji i socijalističkoj utopistici. Ono je istinsko razdoblje 'info-demije' - rođenja svih koncepata novih medija i informacijskog kapitalizma suvremenog društva - a okulocentrizam postaje i intelektualnim jezikom novog doba u kojem se ništa se ne događa bez slike; slikama se prodaje, uvjerava, politizira, ratuje; na posljetku, posredstvom slika se živi. S obzirom da se svijet života pomoću slike sažima u informacijske oblike koje danas poznajemo kao uobičajene oblike komunikacije, ulazimo u vrijeme „brzine oslobađanja”¹⁰⁸, odnosno oslobađanja od 'zakonitosti' svakodnevnog života koje su prevladavale do polovine prošloga stoljeća: ne samo da planet Zemlja više ne predstavlja granicu mogućeg putovanja (svemirska utrka) već su i stvarne geografije prevladane pojavom razmjene slika u globalnim razmjerima (satelitska televizija).

U šezdesetim godinama prošlog stoljeća realiziraju se i uspostavljaju kao norme fenomeni koji su prije svega nekoliko godina bili apsolutni noviteti: nuklearno naoružanje, tranzistori, televizija u boji, 3D kino, mali kućanski aparati, laseri i kibernetička znanost, i to tako da do početka sedamdesetih godina već živimo u prvom razdoblju *cyberkulture* posebno vidljivom u entuzijazmu pokreta *Novih Tendencija* i tzv. *Bit International* u kojima sudjeluje filozof Max Bense kao jedan od glavnih intelektualnih uzora pokreta. Upravo on će svojom *Estetikom* kompletirati i obrazložiti entuzijazam estetike informatičkog doba u nastajanju. Slijedi mu medijska pojava fenomena prijenosa „uživo” (*live*) i događanja „u stvarnom vremenu” (*real time*) koji bitno mijenja naš svakodnevni pojam simultanosti i istovremenosti, sinkronizacije i situiranosti života. Duhovna je kriza vremena prevladana agresivnim umrežavanjem i ubrzanjem života. Današnje doba očituje jednake oblike prevladavanja krize koja je po svemu sudeći uzrokovana istim tim metodama. Sve se svugdje već uvijek događa, trajanje je postalo trenutačnost, a vrijeme samo svedeno na neutaživu sadašnjost koja kao glavne nusproizvode ima prevladavajuću estetiku 'lažne nostalgije' u suvremenim kulturnim obrascima. Društvo koje je tehnički lišeno vlastite prošlosti i budućnosti počinje i samu prošlost tumačiti kao životni stil.¹⁰⁹

Iz danog konteksta društvenih promjena polovinom prošlog stoljeća vidimo da u svojim tvrdnjama Debord i Heidegger nisu sami, odnosno da njihovi tekstovi predstavljaju vrhunac onoga „što je svima već na umu” i na taj način objedinjuju u mišljenju ono što doista – da bi održalo svoju radikalnu

putem kulturnih obrazaca kritizira metaforom policije: „Otkad je umjetnost mrtva, zna se da je postalo vrlo lako maskirati policajce u umjetnike.” Debord, Guy, *Društvo spektakla*. Str. 238.

108 Pojam pripada Paolu Viriliu, a preuzet je iz fizičke znanosti kao metafora za razdvajanje stvarnog iskustva od zakonitosti ili 'gravitacije' svakodnevnog života prema stanovitij 'gravitaciji podataka'. Usp. Virilio, Paolo, *Brzina oslobađanja*, Naklada Društva arhitekata, Karlovac, 1999. i moj tekst Vuger, Dario, „Digital landscapes of the internet”, u: Purgar, Krešimir (uredio), *The Iconology of Abstraction*. Routledge, London, 2020.

109 Iznimno poticajna studija mladog američkog teoretičara većim se dijelom bavi upravo tim fenomenom upravo kroz tematiziranje Prikaza u kontekstu popularne kulture, filma i post-digitalne umjetnosti: Tanner, Grafton, *Babbling corpse: vaporwave and the commodification of ghosts*. Zero Publishing, New York, 2018. Kraći pregled ovog tematskog područja daje Foust, Joshua, *Artificial nostalgia and the decline of a culture*, url: <https://joshuafoust.com/artificial-nostalgia-and-the-decline-of-a-culture/> (pristup: 4.10.2021.)

potenciju i transformativni potencijal - mora ostati u mišljenju koje ne bi podleglo vizualizaciji ili prevođenju u sliku, odnosno spektakularizaciji koja propisuje određene uporabe tehnologije kao što im pripisuje određena značenja i na taj način suspreže njihovu slobodnu uporabu u smjeru kreativnog i afektivnog 'oslobađanja'. Spomenimo samo filozofiju simulacije Jeana Baudrillarda i informacijsku filozofiju Paula Virilia. Njihovi vrijedni doprinosi kritičkoj filozofiji kontinentalnog kruga sedamdesetih i osamdesetih godina posebno se ističu transdisciplinarnim i postdisciplinarnim pristupima ne samo u intenciji nego i u recepciji odakle nam je jasno kako čitateljska publika koja prima njihova djela više ne pripada dominantno filozofima i radikalnim akterima na sceni društvene promjene već radije srednjoj klasi potrošača jednog od mnogih oblika popularne kulture, bez obzira je li ona predstavljena kao visoka, niska ili kultura u niši. Upravo je Baudrillard paradigmatični lik javnog intelektualca našeg vremena. Njegova djela utječu neposredno na oblikovanje obrazaca popularne kulture iako je originalnost njegovih teza – kao i valjanost Viriliove uporabe jezika fizičkih znanosti – u najmanju ruku upitna.

Debordov Spektakl kao Prikaz tematizira nadolazeće u svojim mogućnostima onkraj svake buduće filozofije i metafizike transcendencije. Pa ipak, kada govorimo o prevladavanju i destrukciji metafizike, mišljenju novog, mi se nalazimo na području koje se u svakom smislu gura iznad površine trenutačno stvarnog i prezentira sadašnju transcendenciju sutrašnjom imanencijom iako ona bila samo tehnička iluzija ili vizualizacija. Stoga, kada Debord kritizira društvo spektakla on ne 'kritizira' sliku (toga društva) već fenomenološki obrađuje pojam spektakla u visokorazvijenim društvima svoga vremena kao totalnog zbivanja koje nije ograničeno na umjetničku izvedbu, popularnu kulturu i sl. Radi se o sravnjivanju svih pozicija, a što je posebno vidljivo u današnjem *online* životu koji je sve uklopio u ekran. Vrijeme na ekranu, odnosno vrijeme u mreži pokazuje se svugdje ne više kao *neprekidna sadašnjost* već kao *beskrajna aktualnost*. Razlika je bitna za razumijevanje vizualne kulture i kulture vizualizacija. Naime, dok se neprekidna sadašnjost može razumjeti s polazišta filozofije vremena, a njeni mehanizmi – poput kinematičkog načina proizvodnje – djelom temeljnog opisa djelovanja čovjekove svijesti o vremenu, *beskrajna aktualnost* je višestruko označena ne samo kao filozofijski, već kao i kulturni, društveno-politički i ekonomski fenomen. Na mjestu kompliciranog (tehničkog) nastupa kompleksno (emergentno), odnosno fenomenosko područje koje nije svodivo na zbroj svojih dijelova. Vizualna kultura je – jednako tako – kompliciran sustav znakova, slika i simbola koji privilegiraju kategoriju vida kao temeljnu spoznajnu kategoriju u svakodnevnom životu. Kultura vizualizacija je s druge strane kompleksan sustav čije osobine idu iznad pukog zbroja svih slika, znakova i simbola nekog društva. Dapače, ona je kompleksni sustav koji se prepoznaje samo u svojim emergentnim osobinama, poput povijesne pojave Društva spektakla, odnosno društva prikaza gdje je sve ono što je mišljeno ujedno i prikazano, a jedino ono što je prikazano jest uopće mislivo.¹¹⁰

110 Ideja društvene kompleksnosti razvija se usporedno sa Debordovom kritikom Spektakla da bi unutar „zaokreta ka kompleksnosti” bila široko prihvaćena tek devedesetih godina prošlog stoljeća od kada se unutar društveno-humanističkih znanosti razvija pod utjecajem i u dijalogu sa epistemologijom i fenomenologijom odakle smatramo ovu vezu posebno valjanom i prikazanom ovdje na konsekventan način pošto kritika kibernetike kao najranijeg oblika analize kompleksnih sustava pripada u bitnom smislu djelu Deborda kao i Heideggera, te posebno Deleuzea. Vidi: Urry, John. "The Complexity Turn.", u: *Theory, Culture & Society* 22, br. 5 (2005): 1–14. <https://doi.org/10.1177/0263276405057188>.

4.

Razvoj spektakla kao društvene činjenice u bitnom je odnosu sa razvojem suvremene znanosti i njenim je središnjim proizvodom kao intenzitetom tehnoznanosti (za razliku od ranije znanosti kao teologije, prirodne filozofije i novovjekovne njutnovske znanosti apsolutnih zakona prirode). Danas ovaj odnos postaje presudnim za razumijevanje post-medijske kulture vizualizacija, jer tamo gdje prestaju mogućnosti slikovne reprezentacije svijeta nastupa posve novi model ovladavanja svijetom i njegovim fenomenima. Kultura vizualizacija kao postvizualna kultura jest stupanj vizualne kulture u kojoj više ne postoje kultura ili društvo uopće onkraj općeg pokreta oslikavanja svega. Kultura vizualizacija je popularna kultura Prikaza u kojoj sve što se proživljavalo pomiče još više prema singularnosti digitalnog medija i njegovih simulacijskih mogućnosti. Nastaju nove virtualne okoline, nadomjesni svjetovi, augmentacija događaja i preklapanje između umjetno stvorenog svijeta i stvarnog života, odnosno umjetnog života i stvarnog svijeta. Preneseno, moglo bi se reći da je u kulturi vizualizacija čitav svijet na „life supportu”, pukom održavanju života pomoću sustava simulacije. Razvoj augmentiranih okolina poput nedavne transformacije korporacije Facebook u korporaciju Meta gdje se pomoću virtualne stvarnosti sve društvene, kreativne i druge usluge jednog konglomerata pojavljuju nadomjesnim horizontom zbivanja i odvijanja osobne svakodnevne činjenice su koje potvrđuju ovaj prijelaz. Dinamička međuzavisnost¹¹¹ određuje kulturu vizualizacija u onoj mjeri u kojoj nam danas postaje jasno kako se suvremeno društvo ne pokazuje kao organizam samo u morfološko estetičkom smislu oblika društvenosti već u epistemičkom i metafizičkom smislu koji sugerira potpunu nemogućnost napuštanja konkretnog društvenog fenomena, odnosno gdje se trenutačna društvena organizacija pojavljuje kao nadomjestak individualne inteligencije ili, dapače, stupanj, intenzitet individuacije, tehnoindividuacije kako je opisuje primjerice Gilbert Simondon u svojim pionirskim tekstovima o kibernetici kao elementu dekonstrukcije filozofijske slike svijeta utemeljene u klasičnim metafizičkim pozicijama.

Postvizualna kultura znači trenutak u povijesti kada Spektaklu samom slika više nije potrebna kao sredstvo kontrole pošto čovjek sam postaje izlišnim središtem spektakla, kao jedna od njegovih okolnosti, ali ne i pokretača ili bitnog dionika njegovih unutarnjih procesa pošto naši vlastiti kapaciteti (intelektualni, kulturni, stvarni kapital) postaju kapaciteti odnosno mogućnosti Prikaza. Ne radi se, dakle, o nadređenoj ili kolektivnoj inteligenciji već intenzitetu kulture koji je kvalitativno drugačiji i nesvodiv na pojmove inteligencije ili kulture uopće, jednako kao što je pojam i fenomen umjetne inteligencije nesvodiv i neusporediv sa pojmom ljudske inteligencije. U budućnosti spektakl više neće štiti čovjeka od besmisla koji se krije onkraj vjela kulture i uređenog društva. Rasipanjem stanovništva i decentralizacijom uslijed pandemijskih kriza sadašnjosti i budućnosti Prikaz će se nametnuti kao središnje sredstvo održanja privida života koji će se odvijati u potpunosti putem mrežnih sredstava u totalnom sustavu vizualizacije i virtualizacije života putem simboličkih mrežnih događaja. To je bit postvizualne kulture i konceptualno polazište kritike posthumanizma pošto potonji još uvijek promatra svu kulturu kao implicitno i bitno vizualnu kulturu.

111 Danziger, M.M., Bonamassa, I., Boccaletti, S. et al. „Dynamic interdependence and competition in multilayer network”, u: *Nature Phys* 15, 178–185 (2019). <https://doi.org/10.1038/s41567-018-0343-1>

Razlika između stvarnog života i njegove vizualizacije, između slike i svijeta efektivno ne postoji u općoj integralnosti prikaza zbilje kao čistog u-življavanja. Tome je tako jer čovjek danas doista živi u stanju “između” svjetova, a mediji više nisu posrednici već apsolutne okoline života. Problem je taj što sa pozicije “između” - onoga “između” koje ima oblik veze života i njegove vizualizacije ili slike i svijeta - ne možemo točno utvrditi postojanje niti slike, niti svijeta, subjekta niti reprezentacije, niti pokreta, itd. Nalazimo se u metastabilnom stanju koje u potpunosti odgovara definiciji *tehnosfere* kako je iznosi Žarko Paić u svojoj studiji suvremene umjetnosti u *Trećoj zemlji* kada kaže da je ova „samoorganiziranje života u formi umjetnog uma”¹¹², a njoj odgovara nova estetika kao implicitna filozofija novih medija i društvenih mreža u kojoj stvaranje ima odlike dizajna; planiranja i konstrukcije¹¹³ pomoću umjetne inteligencije i neuralnih mreža koje stvaraju sve ne-vjerojatnije vizualne sklopove i slike mišljenja. Mogućnosti treće zemlje, odnosno izlaska iz stanja “između” znači realizaciju takve prakse koja mora poprimiti oblik metodičkog ikonoklazma i apstinencije od onoga što vizualni mediji promiču kao komunikaciju ili kao oblik stvarne životnosti, odnosno pokreta i trajanja. Svi fenomeni vizualizacije putem društvenih mreža „komuniciraju” na taj način da zaobilaze ono što se doista govori tako što potiču uzimanje stava i u-življavanje u sliku onoga što je, kako je, kada je i zašto rečeno ili prikazano; mi ne vjerujemo u to što se govori jer mi želimo živjeti to što se govori, želimo se uživjeti u to što se prikazuje i na taj način sudjelovati u odnosu slika, a ne više u ikakvom stvarnom životu. Sav pokret zamijenjen je društvenim pokretima putem mreže, a stvarno kretanje zamjenjuje se društvenim angažmanom, dijeljenjem društveno relevantnih sadržaja i općim oblikovanjem svijeta koji putem virtualnih platforma vjerno odslikava idealni individualni svijet kao sliku okoliša života. Stvarnost zbivanja života koja se udaljila u infrastrukturni moment globalne mreže slika postaje efektivno nevidljiva pošto konkretna društvena organizacija svugdje govori da je za naš osoban osjećaj moralne opravdanosti dovoljno osviješteno konzumirati, reciklirati i donirati, voditi zdrave živote unutar propisanih trendova i nutricionističkih savjeta. Pa ipak, većina svjetskog stanovništva ne može si priuštiti nikakav oblik sudjelovanja u ovoj kulturi. Učinak otuđenja je posebno izražen na mjestima gdje su isti oni koji su potpuno deprivirani od kulture vizualizacija svugdje suočeni sa njenim učincima. To je slučaj društvene i digitalne isključenosti ljudi koji žive u zapadnom svijetu, a ispod ekonomske i/ili društvene granice siromaštva.

5.

Ono što je zanimljivo upravo je činjenica da u doba vizualizacije, za razliku od doba tradicionalno shvaćene vizualne kulture više nije naglasak na dijeljenu sliku proizvoda i događaja već radije na slikama vlastitih tijela i simboličkoj povratnoj vizualizaciji života kao životnog stila, odnosno stila života gdje se sam taj život više ne razumije kao u pojmovnoj mreži svijeta kao povijesti, prirode i bitka već radije kao skup potrošačkih izbora koji uvećavaju i unapređuju našu sliku te sliku vlastitog

112 Paić, Žarko, *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnost*. Litteris, Zagreb, 2015., str. 5.

113 Usp. i Paić, Žarko, „Technosphere – a new digital aesthetics?”, u: *Tvrđa. Theory, culture and art.*, url : <https://tvrđa.hr/technosphere-a-new-digital-aesthetics/> (pristup: 7.11.2021.)

svijeta. Naime, ovdje se ne radi tek o narcizmu već o općoj razmjeni slika na čiju priliku drugi žele voditi vlastiti život koji je i sam onda usmjeren još samo na odašiljanje poželjne slike o sebi. Slike nas samih, ali i naše riječi i misli kao slike, to je princip razmjene u intenzivnom stanju spektakla kao kulture vizualizacije. Sve je podređeno čistoj estetici uživanja koja prati vlastitu logiku; sve što je slika mi smatramo slikom nekoga tko možemo i sami biti. Eksplozija životnih stilova koji poprimaju oblike političkog angažmana i društveno angažiranog poduzetništva samo su neki od primjera. Cinizmu ovog vremena svojevrsno je to da ovakvu vrstu djelovanja ono kritički prihvaća pod opasnošću tabua tzv. *cancel* kulture koja ukazuje na još jedan unutarnji paradoks spektakla, a to je da totalitarizmi novog doba neće biti ni totalni niti izvanjski demokratskom poretku već samo jedna od mutacija vizualizacije u kojoj je naglasak stavljen na maksimalnoj zastupljenosti razlike koja prati samo vlastitu unutarnju logiku uživanja u određenu sliku svijeta.

Posebno je upozoravajuće da sva „progresivna” i „kritička” misao još uvijek ne uspijeva radikalno raskinuti sa paradigmom Prikaza te granice svoga angažmana određuje unutar granica svijeta virtualiziranog unutar kulture vizualizacija. Unutar tog svijeta presudnim se pokazuje razračunavanje sa unutarnjim nedosljednostima sustava spektakla, poput rodne ravnopravnosti, rasne zastupljenosti, seksualnih manjina, informacijskog kapitalizma i politike informacija i sl. koji u bitnom smislu samo razrješavaju probleme koji su nastali i koji se tiču fenomena unutar-sustava. Javni intelektualac postaje na taj način inženjerom kulture vizualizacija, on ističe, konstruira, računa i prilagođava sliku svijeta prema infinitezimalnom predlošku idealne simulacije života „okruženog očajem i strahom u mirnom središtu sreće”¹¹⁴. Jedan od najvažnijih tumača društvenog spektakla, američki filozof Mark Fisher potvrđuje ovu tezu pod nazivom ‘kapitalističkog realizma’: „čuvstva koja prevladavaju u kasnom kapitalizmu jesu strah i cinizam...one rađaju konformizam i kult minimalne varijacije...”¹¹⁵ Situacija je obavijena dvoznačnošću: dok s jedne strane i dalje neprestano radimo na stvaranju posebne, jasne i odjelite slike o sebi utemeljene na referencama vlastitih uspjeha, suradnji i dostignuća, time se u izričitom smislu svrstavamo unutar sustava vrijednosti koji potiče stvaranje slike o sebi te ujedno tu sliku isporučuje ne kao posebnu već kao jedinu vrijednost individualnog života, vrijednost koja se svugdje i neovisno o nama nameće kao obaveza unutar kulture vizualizacija, odnosno kompleksnom sustavu Prikaza. Pošto se radi o kompleksnom sustavu, s dinamičkim povratnim vezama, vidimo odakle dolazi motivacija i ispravna kritička intencija W.J.T. Mitchella da upita – u jednom od utemeljujućih tekstova suvremenih vizualnih studija – Što slike žele?¹¹⁶.

Željeli smo pokazati da Debordova teorija spektakla – kritički pročišćena i filozofski obrađena – doista predstavlja humanističku nadopunu teoriji kompleksnosti, posebice u slučaju društvene kompleksnosti i kritičke evaluacije digitalne revolucije te informatičkog kapitalizma suvremenog doba. Parafrazirajući Heideggera, koji je godinama ranije jednakomjernu revoluciju izvršio svojim fenomenološkim obrađivanjem pojma i fenomena tehnike, možemo reći da bit spektakla nije ništa

114 Debord, Guy, *Društvo spektakla*. Str. 65

115 Fisher, Mark, *Kapitalistički realizam*. Ljevak, Zagreb, 2011., str. 130.

116 Mitchell, W.J.T., *What do pictures want?*. The university of Chicago press, Chicago, 2004.

bitno spektakularno. To jest, da biti spektakla u bitnom smislu ne odgovara nešto poput pojma spektakla. Radije, radi se o Prikazu. Upravo pojam Prikaza pomiruje u sebi tendencije zapadne kulture kao progresivnom okulocentrizmu koji u svojim krajnjim konsekvencama nadilazi i sva materijalna ograničenja pogleda da bi postao temeljnim metafizičkim, odnosno kibernetičkim principom. Za obrazlaganje ove teze uveli smo dva bitna razlikovanja koja određuju mogućnosti kritike suvremenog društva s polazišta kritičke analize njegove kulture. Prvo je dakako intenzivno ponavljanje i realizacija vizualne kulture kao kulture vizualizacija u razlici spram svakog dosadašnjeg kulturnog oblika. Drugo je kritičko reevaluiranje pojma Spektakla kako se ovaj pojavljuje kod Guya Deborda. Tumačimo ga kao Prikaz, a njegovo djelo samo kao radikalnu kritiku cjelokupne zapadne kulture koja svojim okulocentrizmom dovodi do intenzivnog stanja vizualne zasićenosti koja u konačnici rezultira epistemičkim slijepilom, a u doba pandemijske krize onime što nerijetko nazivamo „infodemijom”.

U pet poglavlja ovog rada pokazali smo sljedeće:

1. Vizualna kultura predstavlja intenzitet društvene kontrole putem slika. S pojavom društvenog spektakla (kao la societe du spectacle, society of the show, društvo prikaza) društvena kontrola je intenzivirana do trenutka kada slika efektivno ovladava svim mogućnostima društvenih odnosa (rapport social, social relation)
2. Kao novovjekovna kultura, društveni spektakl nastupa sa povijesnom pojavom estetskih teorija, tendencija suvremene filozofije, pojave popularne znanosti i općeg tehnoznanstvenog razvitka odakle kritika suvremenog društva mora poći od cjelovite kritike „zapadnjačkog filozofijskog projekta”.
3. Upravo zato tokom šezdesetih godina prošlog stoljeća kritiku društva prati i kritika filozofije kao metafizike koja se pokazuje radikalno neadekvatnom da adresira suvremene fenomene slike-svijeta, svijeta slika u nastajanju i anticipacije novih oblika kontrole putem informacijske razmjene na globalnoj razini.
4. Kultura vizualizacija kao stupanj razvoja društva u kojem efikasno stvaranje i razmjena slika dominiraju svim mogućnostima i perspektivama toga društva predstavlja vrhunski izraz onoga što više nije Društvo spektakla ali u bitnom smislu jest Društvo Prikaza, upravo u smislu u kojem taj pojam predstavlja jedini ispravan prijevod temeljnog Debordova termina. Sam Debord nije mogao adresirati taj problem prevođenja pošto nije doživio vidjeti odlučni utjecaj vlastite teorije u zemljama u kojima je La Societe du Spectacle prevedeno kao Društvo spektakla odnosno Society of the Spectacle. Dapače, upravo filozofijsko tematiziranje Deborda u skladu s izvornim djelom učinilo bi mnoge komentatorske i pokušaje nadgradnje i prevazilaženja Debordove teorije u anglosaksonskom filozofskom krugu gotovo izlišnima, odnosno samo jednim od mnogih proizvoda kulture vizualizacija koja počiva na stvaranju slika-svijeta kao i onih vlastitih, diskretnih slika čije veze nas stavljaju negdje unutar poretka prikaza.

5. Pojedine posebne znanosti – poput vizualnih studija – dolaze do svojih temeljnih premisa upravo kroz određeno poimanje vizualne kulture koje se zauzima za integralno promatranje vizualnih fenomena kao temeljnih za razumijevanje velikog djela suvremene kulture. Ipak, za vizualne studije središnjim ostaje pojam i fenomen slike i slikovne reprezentacije odakle postoji nepremostiv jaz koji bi nas doveo nazad ka premisama teorije spektakla u čijem središtu stoji fenomen Prikaza (show, pokazivanja) koji nas upućuje ka kritičkom sagledavanju uvjeta mogućnosti pojave nečega poput vizualne kulture uopće, a kako bi se moglo autentično pristupiti aspektima suvremene i radikalne kritike onoga što smatramo posljedicom „zapadnjačkog filozofskog projekta koji sve promatra u kategorijama vida.”

Jedan od simptoma kulture vizualizacija – utemeljujuće uloge Prikaza¹¹⁷ u suvremenom društvu – je i globalni cinizam pošto se spektakl svugdje prezentira kroz kritički dijalog o samome sebi otvarajući mogućnosti za prevrat unutar sustava koji je u bitnom smislu samo prilagodba kapitala u stalnom pregovaranju pozicija; umjesto stvarne promjene, svi su uključeni u igru pa i sam kritički govor postaje jedna od slika koje se razmjenjuju na globalnom tržištu životnih stilova. Dapače, revolucionarni potencijalni unutar društva Prikaza u stalnom pregovaranju pozicija isporučuju se neposredno u nove oblike kulturnog, intelektualnog, odnosno kognitivnog kapitala¹¹⁸. Ukoliko se u kulturi vizualizacija radi – kao što smo pokazali – o beskrajnoj aktualnosti i apsolutnoj površnosti svih fenomena i mogućnosti djelovanja, onda i oblici radikalne kritike ove društvene organizacije moraju biti uzeti kao post-medijski, odnosno ne baviti se kritičkom analizom medija sa polazišta njihovog noviteta, već s polazišta medija kao naturaliziranog okoliša bitka te kao bitnog okvira života uopće koji je već svugdje uklopljen u svakodnevno mišljenje. Čini se da je to jedna od iskrenih intencija važnih kritičkih filozofija polovine prošlog stoljeća, iako one do danas ostaju skrivene poradi (ne)namjernih omaški i pogrešaka u prevođenju temeljnih termina, a koji povratno ista djela čine podobnim za određene uporabe dok određena čitanja u potpunosti susprežu.

117 U cjelokupnosti njegova fenomenskog nalaza, jezičkog i asocijativnog značenja, od Prikazivanja do Prikaza (duhova). U tom pogledu posebno se ističe važnost Debodova odabira termina *le spectacle* za svoj središnji pojam pošto su njegovi pojavni oblici u francuskom jeziku, svakodnevnoj, vernakularnoj i idiomatskoj uporabi veoma široki. Njegov odabir toga pojma trebao bi se razumjeti sa polazišta Heideggerove uporabe vernakularnog termina *dasein* (tu-bitak, pri-sutnost) za uvođenje novog filozofskog koncepta čija veza sa svakodnevnim životom i idiomatskom uporabom unutar jezika ostaje presudna.

118 Groz, André, *Nematerijalni rad. Spoznaja, vrijednost i kapital*. TIM press, Zagreb, 2015., str. 69. i dalje.

Literatura:

- Beller, Jonathan, *Kinematički način proizvodnje*. Jesenski i Turk, Zagreb, 2016.
- Danziger, M.M., Bonamassa, I., Boccaletti, S. et al. „Dynamic interdependence and competition in multilayer network”, u: *Nature Phys* 15, 178–185 (2019). <https://doi.org/10.1038/s41567-018-0343-1>.
- Deleuze, Gilles, *Razlika i ponavljanje*. Fedon, Beograd, 2009.
- Debord, Guy, *Društvo spektakla i Komentari uz Društvo spektakla*. Arkzin, Zagreb, 1999.
- Fisher, Mark, *Kapitalistički realizam*. Ljevak, Zagreb, 2011.
- Foust, Joshua, Artificial nostalgia and the decline of a culture, url: <https://joshuafoust.com/artificial-nostalgia-and-the-decline-of-a-culture/> (pristup: 4.10.2021.)
- Groz, André, *Nematerijalni rad. Spoznaja, vrijednost i kapital*. TIM press, Zagreb, 2015.
- Heidegger, Martin, *Doba slike svijeta*. Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1969.
- Heidegger, Martin, *Bitak i vrijeme*. Naprijed, Zagreb, 1985.
- Heidegger, Martin, *Prolegomena za povijest pojma vremena*. Demetra, Zagreb, 2000.
- Jenks, Chris (uredio), *Vizualna kultura*. Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, Zagreb, 2002.
- Joseph S. Nye, „Soft power”, u: *Foreign policy*, Br.80/1990, 153-171.
- McChesney, Robert, *Digitalna isključenost. Kako kapitalizam okreće internet protiv demokracije*. Multimedijalni institut, Zagreb, 2013.
- Mitchell, W.J.T., *What do pictures want?*. The university of Chicago press, Chicago, 2004.
- Paić, Žarko, „Technosphere – a new digital aesthetics?”, u: *Tvrđa. Theory, culture and art.*, url: <https://tvrnja.hr/technosphere-a-new-digital-aesthetics/> (pristup: 7.11.2021.)
- Paić, Žarko, *Treća zemlja: tehnosfera i umjetnost*. Litteris, Zagreb, 2015.
- Tanner, Grafton, *Babbling corpse: vaporwave and the commodification of ghosts*. Zero Publishing, New York, 2018.
- Toffs, Darren; Jonson, Annemarie i Cavallaro, Alessio (uredili), *Prefiguring cyberculture: an intellectual history*. The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 2002.
- Urry, John. “The Complexity Turn.”, u: *Theory, Culture & Society* 22, br. 5 (2005): 1–14. <https://doi.org/10.1177/0263276405057188>.
- Virilio, Paolo, *Brzina oslobađanja*. Naklada Društva arhitekata, Karlovac, 1999.
- Vuger, Dario, „Digital landscapes of the internet”, u: Purgar, Krešimir (uredio), *The Iconology of Abstraction*. Routledge, London, 2020.

From Visual Culture to Culture of Visualizations – Post-media Critique?

Abstract

In the proposed presentation we will concern ourselves with the relationship between popular science, contemporary culture and the new forms of daily life on the crossroads of historical development and the answer to the global health crisis that has pushed the social life into something that we will theme as our main thesis – the culture of visualizations. This culture itself is a part of techno-scientific development of the twentieth century from the so called technics of the observer and image science to the cyber-culture and so on. The contemporary state of affairs can not be critically understood on the basis of media theory that has been developed on the grounds of social theory and its critique of technology because the notion of existing relations between the real and the virtual, image and the world effectively disappears in the integral show of visualization.

Key words: *spectacle, show, visual culture, culture of visualizations, critique of media.*



This journal is open access and this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.