

КУЛТУРА ПОЛИСА
УДК 141.78:130.2
ПНР

БОРАН ЈОВАНОВИЋ
Департман за новинарство
Филозофски факултет
Ниш

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА СЛИКА

Сажетак: Постмодернизам, као првац у култури, пледира идеју да са њим завршава културно и уметничко стваралаштво. Како је то стил без стила, стваралаштво без страсти, које инсистира на фрагментацији света и свести, предложак је неолибералној идеологији која настоји да хомогенизује разноврсност. Постмодернистичка слика, свуда присутна, све надгледа, сугерише значења и уједначава смисао. Живот постаје симулација, а слика парадигма према којој се он организује и одвија.

Кључне речи: постмодернизам, слика, фотографија, култура, смисао

Уколико је *постмодернизам* стекао право грађанства, а је-сте јер се већ неколико деценију користи и у стручној литератури, поставља се питање колико је адекватан? Скептицизам произилази због тога што елементарна логика указује да уколико је нешто „пост” оно не наступа само после нечега, већ је и нешто што даје до знања да је оно што му је претходило окончано, исцрпљено и анхроно. Да ли то значи да је са инаугурацијом постмодернизма на светској културној сцени *модерна* изгубила, не само предмет интересовања, већ и моћ изражавања? Дакле, ова енклитика аподиктично (ако не и арогантно) уверава да након онога што је „пост”, у ономе што јој је претходило више нема ничега новог. И не само то него и да је после нечега што већ слови као „пост” те-

шко, или готово, немогуће у будућности створити било шта што ће егзистирати и након њега. То би могао да буде само још *пост - постмодернизам*. Али оваква неприкладна таутологија и сама пледира да је са постмодернизмом дотакнут плафон културног и уметничког стваралаштва и да након њега више ничега нема у људским рукама.

Када се крајем шездесетих година, прошлог века, из апстрактне и елитистичке модерне уметности издвојило нешто што је добило назив *Нова осећајност* срушене су баријере између класичне и популарне уметности, елитне и медијске културе, аутора и аудиторијума. Ако су *просветитељство* и *ренесанса* на културу гледали као на основни покретач човечанства, а *романтизам* у уметнику видео божанског епигона, *модернизам* у креативности тражио најцелисходнији отпор отуђеној цивилизацији, сада се појавио правац у култури који заступа тезу о фрагментарном субјекту и свету. Тој слици света, као свеукупној фрагментарности, одговара један произвољан стил, који се нашао између свих осталих стилова, или онај, како сматра Фредерик Дџејмсон (Frederic Jameson), који је донео крај стила. Наиме, ако се на основу укуса потврђује класна диференцијација на симболичком нивоу, како тврди Пјер Бурдије (Pierre Bourdieu), тамо где нема класа, а постоје само издвојени појединци, нема ни укуса. Појединци чак и:

„ (...) као масе они губе свој људски идентитет и квалитет, пошто су масе у историјском времену исто што и гомила у простору: мноштво људи неспособних да се изразе као љуска бића, јер један према другом нису у односу ни као појединци, ни као припадници заједнице. Заправо они нису уопште у односу *један према другом* већ према нечему далеком, апстрактном, нељудском: фудбалској игри или распродаји у случају гомиле, систему индустријске производње, партији или држави, у случају маса”. (Мегдоналд, 2008: 62)

Овај насумични (парцијални) еклектицизам атомозованог појединца сумња у постојање објективног света, па и објективног мишљења, у универзалне вредности и идеју целовитости и тако се декларише против свега чему је дотадашња култура тежила. Тој:

„Новој културној политици различитости својствени су: разбијање монолитног и хомогеног у име разноликог, мноштвеног и хе-

терогеног; одбацивање, апстрактног, општег и универзалног због конкретног, специфичног и посебног; историзација, контекстуализација и плурализација окретањем ка неизвесном, привременом, променљивом, експерименталном, покретном и мењајућем.” (Вест, 2008, 423-424)

Или како то истиче професор Мирољуб Милановић објашњавајући карактер посмодерне прозе:

„Постмодерна је рехабилитовала све технике приповедања, од потетске прозе, цитата, документа, до појмова из суб-културе и других уметности а све у циљу постизања уверљивости који је њен једини прави циљ. Јер, ако се свет у својим појавним облицима често открива као лажан, текст који тако настаје мора да буде истинит. Отуда је текст основа на коме почива постмодерна. Језик по постмодернистима, може да изневери. Невоља је у томе што и текст почива на језику, тачније, он је његов темељ.” (Милановић, 2008: 84 – 85)

Међутим, култура, која је увек разграђивала и померала границе цивилизације, никада није била упућена према њеном потирању, већ ка њеном мењању.

„Учествовање у карневалу постмодернизма је забавно, и омогућава нам да се понашамо промискуитетно, занемарујући уобичајена правила и конвенције лепог понашања у потрази за новим правилима и конвенцијма, или у жељи да сва правила и конвенције у потпуности одбацимо”. (Келнер, 2004: 89)

И у томе нема ничега изузетног, нити новог. Конвенције меинстрим културе почињу да се руше с првим и честим променама моде још почетком XVI века. Затим су *Фовисти* приликом свог првог јавног наступа толико згрозили критику тако да их је она великодушно частила називом *Fauves* (дивље звери). Ни *Дадаизам* (*дада*- дрвени коњић) није много марила због свог погрдног имена. Она је, једноставно, желела да покаже како су све вредности дотадашње културе обесмишљене и да више нема ничега светог. Ни *Поп-арт* није скривао симпатије према култури ниских и припростих укуса, стварајући уметност из вулгарних и баналних светова. *Панк* је проговарао гласовима антиестетике и светом парадирало истичући симболику ружног. Затим *Кемп*, који Сузан Зонтаг (Susan Sontag) види као кореспонденцију са извештаченим, афектацијом, претеривањем и иронијом, а у све је ук-

ључен висок степен театралности и трарвестије, и сам стиче право грађанства. Као и *Сајберпанк* који спаја субкултуре високе технологије са приземном уличном културом. Можда због свог тог наслеђа „постмодерна побуна” укључујући:

„од опскурности и сексуалне експлицитности до отвореног испољавања друштвеног и политичког пркоса који превазилази све оно што се могло замислити у најекстремнијем развијеном модернизму – не скандализују више никога и не само да се прихватају са највећим могућим разумевањем, него су постале институционализоване и саставни део званичне културе западног друштва”. (Джејмсон, 2008: 493)

Конечно, изгледа да је, како тврди Селесте Олалкиаго (Celeste Olalquiaga), модерна технологија направила конфузију између простора и времена и тако срушила конвенције које су јасно разграничавале фантазију од реалности, стварајући, истини за вољу, један веома споран сазнајни простор, назван *симулакрум*. То је култура сазнавања у којој се знања стичу без систематичности и разврставања и из извора који више цене сензацију од објективности. Ту је рецепијент, као примећује Мишел Фуко (Michel Foucault) „објект информације, али никако субјект у комуникацији” (Фуко, 2008: 210). Том објекту информаце, који је стално изложен налетима нових сазнања, модних трендова, медијских фантазмагорија, гламурозном фарисејству, техници перфектно монтираних слика и флешева укидају се фиксирана значења. Бинарне опозиције под којима се вековима развијало западно мишљење деконструисане су и обесмишљене. Сада са друге стране лажи, на пример, не стоји истина, на другом полу од мушкарца није жена, добро не искључује зло, као што ни лепо нема већу вредност од ружног. Свет се више не дели манихејски на царство светла и мрака, већ се састоји из модалитета и нијанси. Утолико је могуће Фаустовски трагати за истином склапајући савез са Луцифером (светлоносцем), који је као поглавар свих анђела имао задатак, да у Божје име (дакле у име светла и правичности) подстиче одрастање људског рода, тестирајући и искушавајући га.

Са постмодернистичким запоседањем уметничке и културне сфере и слика је, као значајан сегмент људске аперцепције и психичке рефлексије, у многоструку променила нарацију, а тиме и експресију аутора и импресије гледаоца.

Од Нарциса, који се видевши свој лик у потоку тако заљубио у себе да је од чежње за собом умро, до савремених заљубљеника у слике, људи су покушавали да „ухвате и сачувају” свој варљиви и краткотрајни чулни свет. Како им је виђено измицало и није могло да послужи као трајнији аргумент о стварности они настоје да га овековече и другима предоче. Отуда потреба прауметника да угљеном појачава линије на пећинским зидовима како би и други видели његово умеће у проналажењу симбола од значаја за живот заједнице. Када је Нисефор Ниепс (Joseph Nicéphore Niépce), и нешто касније (1839. године), Луј Дагер (Louis Daguerre) овековечио своју улицу пред човечанством се отворила неслућена могућност нових видика. Фотографија је знатно променила његову перцепцију и рецепцију, утицала на промену ставова и вредносних симбола. Све што је рука уметника вековима и мукотрпно покушавала да дочара као стварност, фотографија је дочаравала брже, јефтиније, веродостојније. Али иако је успела да „ухвати” минуциозну и кристално јасну слику стварности остала је само делимично успешна у приказивању перспективе. Наиме, оно што су млетачки сликари успели да дају свету као понирање у дубину простора, фотографија бележи само површно, јер је њена приказивачка моћ ограничена чулом вида. Слика – уметник покушава да гледаочева чула продужи тако да продру и у дубине простора које око није у стању да забележи. У тим пределима чулног света добро се сналази једино гледаочева душа. Уколико је довољно сензибилна онда је у прилици да комуникацију измести из спољњег и видљивог света реалности у унутрашње и невидљиве лавиринте чула. Фотографија ретко када може да подстакне такву комуникацију, а и када се усуди да кореспондира са оним што није пуко приказивање стварности то се најчешће остварује као пука нарација виђеног. Ту виђено има задатак да подстакне чулно. У сликарству (поготово савременом) чулно покушава да створи могућу слику виђеног. Умешност да се нешто види као несугерисана (ненаметнута) слика подразумева потпуну слободу игре асоцијација и смислова. С друге стране, фотографија функционише као сама стварност и онда када је измешта и декомпонује слику њених смислова. Другим речима, она (као и строга телевизијска слика) дисциплинује мишљење. А дисциплина се намеће као нетрагалачки поступак, понекада и као одговор

на несигурност и комплекс. Отуда је довољно имати слику (представу) нечега или некога и остати крај фото-албума или у соби испред малог екрана. Ипак, фотографија се не одриче настојања да ухвати и оно што је неухватљиво: да заустави време, овековечи лепоту, ухвати покрет, гег или гримасу. Тиме измиче дефиницији да је само реконструкција онога што је заиста било.

Она је, отуда, дио меморије и подстицај за поновне, можда сјетне, афективне тензије. Што је некада било – поново је ту. Све је како је било. И ништа није као што је било” (Божовић, 2006:310)

То значи да је фотографија способна да створи реминисценције, а са њима и сасвим нове емоције. Уз то, она није само слика модела, већ је и слика аутора, његове воље, интереса, потребе, игре... Свакако да је тако у прилици да несвесно или свесно обмањује, јер се суочава са гледаочевим несвесном и нагонском перцепцијом која извире из његовог искуственог наслеђа. Дакле, фотографија није само запис, већ је и текст којег треба декодирати и апсорбовати. Зато она „служи као моћно средство којим се преносе друштвено пожељни облици понашања” (Божовић, 2006: 316)

Ако је дисциплиновање постало у XVII и XVIII веку, како примећује Фуко, омиљена вештина управљања људским телом која „понекад захтева ограђен простор, издвајање неког места које ће бити специфично у односу на сва остала и затворено као свет за себе” (Фуко, 2008: 191) онда се тиме постмодернистичка улога слика поприлично објашњава.

Сама фотографија настоји да прикаже, углавном, издвојена места која су специфична у односу на сва остала.

Филмска слика се гледа у замраченом простору где гледалац има илузију да је издвојен од других и да је једино он у позицији да ужива у војерској привилегији посматрања туђих светова.

ТВ слика, неуротичном нарацијом и брзом променом, атомизује њене посматраче не допуштајући им да међусобно контактирају и комуницирају. Уколико и комуницирају њихови су контакти паушални, плитки и економично уситњени.

Виртуална слика компјутера просто гута своје поклонике чинећи их прилично неспособнима за сналажење у реалном животним ситуацијама.

Фрагментирани појединац који је у прилици да се стално сусреће са сликама туђих живота, туђим мушкарцима и женама, непознатим и далеким просторима, неће осећати само да су слике преплавиле свет, већ и да је читав свет покривен сликама. Вероватно се због тога понекад и несвесно запита због чега би он био изузет из тог колоплета? Међутим, како, „није мала невоља туђим очима видјети себе (...)” (Божовић, 2006: 323) човек природно покушава да заштити сопствену голотињу, јер како примећује Фуко: „Видљивост је колопка”. Према виђеном се успоставља однос, став, оно може да се вредније или оповргава. Оно може да буде предмет процена, планова, аспирација... Оно је потенцијално у власти онога ко то види, а посебно уколико је посматрач невидљив. Невидљивост не искључује посматрача, јер је његово присуство стално наговештавано. То што је невидљиво, а присутно, успешно индукује мистерију и мит, јер како примећује Барт (Roland Barthes) целовита би слика искључила мит. Отуда „је опасно разоткривати слике, јер оне крију да нема ничега иза њих”. (Бодријар, 2008: 473) Али како политичка власт највећим делом опстаје захваљујући сопственој митологизацији, фикцијама и пасликама¹, она покушава, због сопствене несигурности, што сигурније да контролише све делове стварности.

„Да би се таква власт вршила она мора да располаже инструменталног, свеобухватног, свеприсутног надзора који све чини видљивим, под условом да себе учини неприметним. Он треба да бузде попут погледа без лица који читаво друштвено тело претвара у перцептивно поље: хиљаде очију распоређених свуда, покретана и увек будна пажња, широка хијерархизована мрежа (...)” (Фуко, 2008: 221)

Од када је, 1791. године, Дžереми Бантам (Jeremy Bentham) пројектовао *Panopticon*², преко Орвелове (George Orwell) 1984., па до мега ТВ пројекта *Велик брат*, човечанству је стално сугерисана идеја о његовим невидљивим проматрачима. Што је оно више

¹ Паслике су „визуелне појаве у свести које се јављају непосредно после опажања неког предмета када се затворе очи, неправде слике” (Хоркхајмер, 2008:83)

² Затворска кула према којој су биле окренути прозори осветљених челија. Овај систем је у свести затвореника стварао осећај да су стално надзирани од стране невидљивог чувара и тако је обезбеђивао аутоматско функционисање власти.

било изложено сликама постајало је свесно тога да је и само постајало слика. С друге стране, хиперпродукција слика није изоштравала, већ је смањивала способност вида. Због енормне и сталне изложености сликама у пасликама се виђено меша, преплиће и очевидац више није у стању да разлучи шта је заиста виђено, а шта је његова фикција.

„ (...) ера симулација, дакле, започиње извесном ликвидацијом свих Референцијала, или – што је још горе: њиховим вештачким васкрсавањем у системима знакова, материја спроводљивог од смисла који се нуди свим системима еквиваленција, свим бинарним опозицијама, свакој комбинаторској алгебри. Не ради се више о имитацији, ни о дуплирању, па чак ни о пародији. *Ради се о замењивању стварног његовим знацима*, (курзив З.Ј.) то јест, о једној операцији одвраћања од сваког стварног процеса његовим операторним двојником, метастабилном, програматском, непогрешивом означавајућом машином, која нуди све ознаке стварног и остварује кратке спојеве, свих његових перипетија” (Бодријар, 2008: 471)

Постмодерна слика ништа друго и није већ стална произвођа симулација. Њеној мозаичној природи инхерентне су савремене фотографије, филма, ТВ емисије, спотовска продукција, модерна плакат и компјутерска анимација.... Разједињеност тих слика не индукује само атомизованост аудиторјума, већ и апострофира разноврсна али истоветна или слична значења. Та „разноврсна” слика уствари је затворена пројекција смислова. Њој се прикључује и постмодернистичка архитектура, са карактеристичним фасадама затамњених стакала. На њима посматрач види све осим самог здања. Тамна фасада не допушта да поглед (а ни мисао) продру унутра. Одрас слике спољњег света на њој проматрача задржава на дистанци. Он види свој лик на стаклу али не види оне који, скривени њим, виде њега. Ту је комуникација прекинута, а информација је привилегија („наоружана тајна”) анонимних господара. У свету информатичке културе, где су улоге субординиране и јасно подељене, постмодернизам, дакле, није само анархична компилација стилова већ је и одраз дух времена који влада. Сталном заменом смислова, или заменом стварности њеним јасно одређеним знацима, одузима се субјектима стварна могућност

њеног полицентричног тумачења. А тамо где постоји само једна истина опасно се отвора Пандорина кутија диктата.

Како је постмодерна слика у својој мимикричности и разноврсности, заправо, мноштво истоветности, тако и културни хибриди не упућују свест према различитостима, већ ка хомогенизацији разједињених индивидуалности. На тај начин постмодерна слика се прикључује неолибералној идеологији, која кроз привид слободе, ствара систем једнозначности и једноличности. Он не подстиче (раз)мишљање, већ инсистира на сагласности. Међутим, како запажа Хана Арент (Hannah Arendt) дуготрајно испирање мозга (brainwashing) подгрева својеврсан цинизам који резултира апсолутним одбијањем да се поверује у ма какву истину без обзира колико она била чињенички утемељена. Замена чињеничке истине лажима не своди се на то да се сада лажи прихватају као истина, а истина представља као лаж, „већ у томе што ће бити разорен разум којим се оријентишемо у савременом свету”. (Арент, 1994: 58) Разорен разум је сагласан са постмодернистичким агностицизмом. Међутим, уколико је немогуће сазнати објективну стварност онда су све и свачије истине могуће и немогуће. Истина више не егзистира као свеобухватно сагледавање свих делова и са свих страна. Она постаје лична, парцијална. Сви су у праву и нико није у праву и живот се одвија искључиво као индивидуална перцепција појединих датости, јер објективног света и нема. Али, ако објективног света нема како се онда односити према стварности као таквој? Ако ње нема недостаје и став (јасно дефинисан положај) према њој па се губи делатни однос према стварности, а тиме и способност да се она мења. А грешке „проистичу из презирања искуства, неспособности или непостојеће спремности да се стварност испитује, да се из ње учи и да се тако долази до релативно разложних и релативно тачних искуствених судова” (Арент, 1994, 105). Уместо тога, у животу који и сам постаје симулакрум, одиграва се замена живота сликом и одговори на животна питања траже се у аналогним сликама које те слике пружају и сугеришу.

Литература:

- Арент Хана (1994) *Истина и лаж у политици*, Београд: Филип Вишњић.
 Божовић Ратко, (2006) *Лудости ума*, Београд, Чигоја.
 Даглас Келнер, (2004) *Медијска култура*, Београд: Цлио.
 Дарковски Кирил, (1974) „*Масова култура*” и идеологија, Софија: Партиздат.
 Ђорђевић Јелена, (2008) *Студије културе(зборник)*, Београд: Службени гласник.
 Барт Ролан, *Мит је говор*.
 Бодријар Жан, *Симулакруми и симулација*.
 Бурдије Пјер, *Класни укуси и животни стилови*.
 Вест Корнел, *Нова културна политика различитости*.
 Мегдоналд Двајт, *Теорија масовне културе*.
 Олалкиаго Селесте, *Пролог за Мегалополис*.
 Фуко Мишел, *Надзирати и кажњавати*.
 Дџејмсон Фредерик, *Постмодернизам или културна логика касног капитализма*.
 Зонтаг Сузан, (1983) *Болест као метафора*, Београд: Едиција Печат.
 Јовановић Зоран, (2005) *Моћ привида (масовна култура као идеологија)*, Врање: Учитељски факултет.
 Милановић Миролуб, (2008) *Пола века ћутања*, Пожаревац: Браничево.
 Хебдиц Дик (1980) *Поткултура: значење стила*, Београд: Печат.

Postmodernistic picture

Summary: Postmodernism, like direction in the culture, difense an idea that with it, ended curtural and artistic work. It's style without style, a work of art without passion. Postmodernism insists on the fragmentation of the world and conscious. It's introduction to neo liberal ideology which insists to homogenize variety. Postmodernism picture is everywhere around, watches over everything, suggests the meanings and equalizes sense.

Life because simulation and the picture paradigm according to aganites and involves.

Key words: postmodernism / picture / phptgraph / culture / sense.