

ЂОРЂЕ СТОЈАНОВИЋ*
Институт за политичке студије
Београд

УДК 316.7:316.774
Прегледни рад
Примљен: 18.09.2020
Одобрен: 26.09.2020
Страна: 459-471

МЕДИЈСКА И ВИЗУЕЛНА КУЛТУРА: ПОСТМОДЕРНА КОНСТЕЛАЦИЈА**

Сажетак: Овај рад полази од претпоставке да се постмодернизам као културна парадигма замењује пост-постмодерним панданом. Притом, исходишни постулат те трансформације није негација постмодернизма и регресија на парадигму, рецимо, критичког реализма, већ интегрисање посмодернизма у нови метанаратив пост-посмодернистичке медијске културе и културе визуелних медија. На тој линији, критички се дискутују ауторски селектовани постмодернистички концепти за које се верује да представљају најважније атрибуте инкорприране у нови културни контекст: ризомска матрица/асемблаж теоретизације визуелних комуникација, графичка револуција, псеудо-догађаји, спектакл, хиперреалност, симулакруми, пастиш и интертекстуалност. Рад се закључује идејом да се постмодерне културе примарно манифестују преко технолошке дефинисатости појединца виртуелним/сајберпејс окружењем које је примарно визуелно изражено.

Кључне речи: постмодернизам, постмодерна култура, визуелна култура, псеудо-догађај, хиперреалност, симулакрум, пастиш, интертекстуалност

Увод

Овај рад покушава да направи један теоретски „кроки/синопсис“ за интелектуалну рекапитулацију постмодернизма. Да би то било могуће, он полази од претпоставке да је постмодернизам превасходно укореењен у култури, те да је доминантно „инструментализован“ преко масовних медија, посебно-визуелне комуникације. Онолико колико постмодернизам утиче на разумевање медија и визуелности, толико медијске и визуелне праксе одређују шта постмодернизам јесте. Уколико нам расправа о овом темату уопште оставља простор за разматрање нечега што је мисаоно толико стабилно и центрирано да би

* djordje.stojanovic@ips.ac.rs

** Овај рад је настао у оквиру пројекта “Демократски и национални капацитети политичких институција Србије у процесу међународних интеграција”, бр. 179009, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

се могло означити као природа или карактер: овај однос (медији/визелна комуникација-постмодернизам) је мање дијаложке, а више полилошке природе. Наиме, постмодернизам управо примарно делује на плану дестабилизацији фиксираности и укоренености.

Опште позната ствар је да су медији оно што је ситуирано као интервенишућа/посредујућа супстанца или агенција између објекта, послате порука, и субјекта, рецептора исте. Медији, начелно, нису објекти већ средства комуникације, те им се може прићи из историјске, техничке, културне, друштвене, капиталистичке, политичке или психолошке перспективе. За постмодернизам, осим скепсе према бинарним/хијерархизованим конструктима и ауторству *in genere*, догађаји нису стварни, они су репрезентација која замењује „стварно“ субјективно искуство са виртуелно репрезентованим искуством (Bignell 2000: 31).

Што се тиче визуелне културе, ваљало би напоменути, како се она не тиче само слика (Sturken and Cartwright 2018: 22). Реч је и о праксама које третирамо/упражњавамо у односу на виђење, те о начинима путем којих је свет визуално организиован/постављен у односу према кодовима моћи. Способност да се гледа, да будеш виђен и да видиш, да партиципираш у визуелној култури је екстремно изложена друштвеном надметању. Историјски посматрано, концепт визуелног као свевидеће, сакрализоване моћи је имао изузетну тежину/дубину. Актуелне технологије надгледања су епистемолошки прошириле тај тип резоновања и аргументације на начин да су визуелност повезале са знањем. Само онај који све види се налази у супериорној позицији да све схвати/разуме.

Исходишни „онтолошки“ постулат је и да постмодернизам као сет најдиректнијих експликативних и конструктивистичких културних метанаратива/дискурса аутоимуно диригује процесима власите интелектуалне детронизације. Може се рећи да је пасе. Исход таквог стања ствари није повратак на критички реализам, већ конституисање пост-постмодернистичког метанаратива/дискурса. Другим речима, постмодернизам се не одбацује, већ инкорпорира у нову културну парадигму.

Имајући то на уму, овај рад ће се бавити ауторском селекцијом неких од најважнијих атрибута постмодернизма у односу на теорију медијске и визуелне културе: ризомском матрицом/асемблажом теоретизације визуелних комуникација, графичком револуцијом, псеудо-догађајима, спектаклом, хиперреалношћу, симулакрумима, пастишом и интертекстуалношћу. Пре овога разматрање, рад ће јасније обрадити дистинкцију између постмодерности, постмодернизма и постмодернизације и феномен механичке репродукције.

Постмодерност, постмодернизам и постмодернизација

Направимо, пре свега, битну појмовну дистинкцију и рецимо да се (1) постмодерност одређује као концептуална „напуклина“ просветитељско-

критичке модерности повезана са појавом новог друштвеног тоталитета и њему компатибилних организационих принципа; (2) постмодернизам као садржај било ког дискурса/метанаратива (естетског, културног политичког или академског) који приписује значење, дефинише и указује на историјске посебности постмодерности, ради се о дискурзивним праксама које одражавају историјске спецификуме/посебности постмодерности; и да (3) постмодернизација означава друштвене и дискурзивне процесе фокусиране на конституисање, освешћивање и генерисање постмодерности као аутентичне историјске формације (Susen 2015; Stojanovic 2016).

Мада се овај рад бави теоретским релацијама и практичним, технолошко-теоретским реперкусијама истих на разумевање постмодерности, теорије медија и визуелне комуникације, по стању ствари могу се констатовати релевантна преклапања са теоријама и праксама постмодернизма. На тој линији, Доминик Стринати (Dominic Strinati) као пет главних одлика постмодернизма идентификује (2004: 211-216; cf. Stojanovic 2013, 2016; Stojanovic и Despotovic 2020a; Stojanovic и Ilic 2020b): (1) поништавање разлике између друштва и културе; (2) потенцирање стила/„форме“ у односу на садржај/„супстанцу“; (3) легурисање високе/елитне културе и популарне варијанте; (4) некохерентност времена и простора; и (5) детериорацију метанаратива.

Анулирање разлике између друштва и културе указује на то да су масовни медији и популарна култура постали најважније друштвене институције, социјални супстрат задужен за надгледање и обликовање других врста друштвених односа. Знакови, симболи и иконе популарне културе и медијски имажинаријуми/представе/слике дефинишу осећај и тумачење стварности, перцепцију света и само-перцепцију појединаца. Стринати (2004: 211, 212) дефинише постмодерне теорије/постмодернизам као покушај интерпретације и разумевања друштва импрегнираног/апсорбованог/сатурираног масовним медијима.

Потенцирање стила/„форме“ у односу на садржај/„супстанцу“ у први план ставља супрематију сликовно артикулисаних наратива. Ради се о форсираном конзумирању визуелних и спектукуларизованих формата зарад њих самих, без обзира на њихову вредност. Претходно подразумева потцењивање писаних садржаја који подстичу контемплативност/рефлексивност, обухватајући и неуважавање квалитета попут: интегритета, озбиљности, аутентичности, интелектуалне дубине, уметничке компетентности или чврстих наратива.

Легурисање високе/елитне/про-уметничке културе и популарне, често кич и шунд, варијанте означава одбијање дуалне модернистичке дискрепанце и креирање постмодерне комбинације/микса који обухвата оба културна пола. Више не постоји неки универзални и непроменљиви критеријум који ће служити диференцијацији уметности и популарне културе. Једно дело садржи оба атрибута на различите начине и у различитом обиму.

Некохерентност и сепарација глобалног времена и простора почива на директности и моменталности масовних медија. Интензивни међународни проток капитала, новца, информација и културних концепција нарушавају линеарну хомогеност времена и пласирају ново разумевање просторне дистан-

цираности. Постмодерност „саботира“ линеарно време модерности делујући истовремено у прошлости и будућности. Она није пуко раскидање са традицијом и модерношћу, већ и историјска деконструкција модерне прошлости зарад отварања простора новој недефинисаној будућности.

Детериорација метанаратива представља делегитимизацију, губитак веродостојности великих, свеобухватних наратива, какви су Хришћанство, марксизма или модернизма. Када је модернизам у питању ради се заправо о два метанаратива, о померању нагласка са циља делања на његова средства, исходу техничког и технолошког хипер-развоја у периоду после II светског рата (Lyotard 1984: xiii). Са једне стране, у политичкој варијанти, ради се о универзализујућем наративу чији је субјект човечанство третирано попут хероја слободе. Са друге стране, у филозофској варијанти, нагласак је стављен на производњу знања као циља по себи, што је испреплетано са претходним у смислу да се знање схвата као облик универзалне еманципације.

Механичка репродукција

Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) држи да савремене механичке технологије, услед репродуктабилности, а то се посебно односи на филм и фотографију, посредно и на графички дизајн, потпуно и „вертикално“ мењају саму природу уметности (2007: 227). Масовно уметничко репродуковање/штанцовање „милионски“ шири доступност неког уметничког дела- „отвара га“, поништавајући тако његову ексклузивност намењену повлашћеним социјалним ешалонима/класама. Ипак, за разлику од репродукције/(фото-)копије, без обзира колико она била добра/верна, оригинал располаже са присутношћу у времену и простору, са јединственим постојањем и историјом на месту где се случајно налази (Benjamin 2007: 220).

Оригинал је обележен, дистингвиран у односу на репродукције/копије, са „ауром“- мистичним/бизарним осећајем аутентичности или генуинитетности и естетске курентности, тражености или пожељности. Притом, аура никада није одвојена од ритуалних функција истања власништва/поседовања. Насупрот репродукованој уметности, дистрибуираној преко медијских технологија типа часописа или телевизије, оригинални уметничка продукција је увек спојена са ритуалним контекстом/ситуацијом/амбијентом/констелацијом, то јест са обичајима и традицијама интринсичним њеној егзистенцији (нпр. слике се гледају у галерији). Репродуктивне уметности замењују ритуалне квалитете са изложбеним панданима (нпр. за слушање музике није потребна концертна хала).

Употребна, церемонијална, „култна“ вредност оригинала је замењена репродуктабилном, изложбеном, приказном вредношћу (Benjamin 2007: 224-225). Масовност доводи до универзалне секуларизације уметности. Вредност оригиналног уметничког дела се повлачи пред вредношћу тог истог дела као робе која може бити дистрибуирана и продана као репродукција или (фото-)

копија. По Бенјамину, такво стање ствари, еманципација од ритуалног контекста ауре и власништва елита, отвара простор за масовни пласман идеја које могу бити узрок рушења или одбране од репресивних политичких режима.

На тој линији, Џон Бергер (John Berger), поред сличности у композицији, мотивима и поруци, прави дистинкцију између осамнаестовековних уљаних слика на платну и модерно поиманог публицитета/оглашавања, то јест модерних рекламних (визуелних) формата. Наиме, док су уљане слике намењене „гледаоцу-власнику“, дотле су модерне рекламе намењене „гледаоцу-купцу“. Уљане слике су оријентисане ка онима који „извлаче“ новац из/са тржишта, експлоататорским елитама, док су рекламе упућене двоструко експлоатисаном „гледаоцу-купцу“ који је и потрошач и произвођач (Berger 1972: 142). Тако се на њему дуплира профит: први пут на чињеници да је радник, други пут на чињеници да је купац.

Новац, по Бергеру, постаје кључ људских капацитета, не преко чињенице да његов недостатак води ка физичкој угрожености или у смислу да капитал гарантује превласт једне класе над другом класом, већ на начин да моћ трошења анулира безличност и постаје моћ живљења. Публицитет/рекламирање постаје тежишна тачка метаморфозе потрошње супститута/сурогат демократије, лажни избори маскирају и компензују оно недемократско у неком друштву (Berger 1972: 149). Притом, за неразвијене визуелне форме/слике/фабрикати публицитета или рекламирања манифестују утопијске симболе изобиља, док за западна друштва представљају дистипијску кочницу удаљавања од озбиљних политичких проблема. Њихово осмишљавање и дизајнирање је битно одређено овом чињеницом.

Ризомска матрицом теоретизације визуелних комуникација

Зато што визуелна комуникација манифестује област која је исход пресецања и укрштања различитих мисаоних традиција, она нема неку унификујућу/објединјујућу теорију. На тој линији, да би раздвојили тотализујуће јединство од нетотализујућег мноштва, Феликс Гатари (Felix Guattari) и Жил Делез (Gilles Deleuze) су конципирали метафору ризома насупрот метафоре „дрвета знања“ (*arbor scientiae*), ризоматског модела мишљења насупрот арборесцентном моделу промишљања (1987; Best and Kellner 1991: 97-104).¹ Овај потоњи је заснован на универзализујућем и есенцијализованом знању, систематизованим и хијерархизованим начелима, то јест гранама, и чврстом утемељењу, то јест корену.

Насупрот томе, први тендира ка искорењивању, ка деконструисању бинарне/дихотомијске логике, ка плурализацији и дисеминацији, стварању раз-

¹ Ботанички, ризом представља подземно стабло на чијим се чворовима развијају младице и корење. Чворови могу или не морају бити повезани са главном стабљиком, они се могу одвојити како би настала нова биљка. Са изумирањем старих ризома, новонастале биљке постају самосталне. Ризоматско ширење и размножавање биљака је екстремно интензивно.

лика и многострукости, те успостављању нових веза. Ризом је децентриран, детериторијализован и динамичан систем или мрежа, који своје конекције дизајнира преко случајних и неуређених линија односа. Његова структура не подразумева контролишући, центрипетални хијерархијски центар који је локализован на некој партикуларној, фиксираној територији и организован на основу неког унификујућег, једнодимензионалног принципа.

Заправо, многострукост се ствара преко ризоматске анализе. Њен предмет је концептуализован преки три врсте основних конекционих линија или веза у служби објашњења децентрираног карактера система/мреже. Прва врста су: ригидне сегментарне везе. Као линије моларности, оне имобилишу и унормљавају идентитете преко концептуалних механизма бинарних опозиција и обухватају компоненте обележене хијерархијом, стратификацијом и структурацијом (Best and Kellner 1991: 91-100). Тако су индивидуе на овом нивоу, рецимо, газде и радници, мушкарци и жене, белци и црнци или било које друге комбинације ових опозита/бинома/дијада.

Друга врста су: еластичне сегментарне линије (Best and Kellner 1991: 100). Оне представљају молекуларну динамику/кинетику удаљавања од ригидности моларности, елемент „подривања“ линеарности и стандардности/нормалности њених агрегата, те манифестацију напрелина на тотализујућим фасадама моларности. Коначно, трећу врсту представљају линије измицања/бега, то јест протока, „цурења“ или нестајања у даљини перспективе или хоризонта, као детериторијализујућих мрежних поставки које отварају подручја како пуне креативности и дезидерата, тако и урушавања и деконструкције. За разлику од молекуларне динамике удаљавања, идентитети моларности су овде изложени више расцепима него напрелинама.

Имајући претходно на уму, ризоматика се разликује од, рецимо, марксизма у томе што, поред макроаналитике или макроперспективе, истражује и молекуларне инстанце друштва, као и линије измицања (Best and Kellner 1991: 101). Од микроаналитике моћи Мишела Фукоа се, опет, суштински разликује на два нивоа. Као прво, асемблажи који творе детериторијализујуће линије су више асембалажи жеља него моћи. Моћ је „нуспродукт“ флукса жеља. Као друго, линије измицања су креативне и позитивне, а не линије отпора и контрапада.

Теоретизирање визуелног из позиције ризоматског рашчлањивања подразумева испитивање флуктоације различитих теоретских активности и истраживања усмерених на формулисање и реформулисање разнородних сензација (Moriarty and Barbatsis 2005: xv-xxii). Оно је детериторијализовано и децентрирано. Уместо да је концентрисано на филозофске корене и фундаментална начела, оно је упућена на случајне и нерегулисане сегменте. Имајући све претходно на уму, преко укрштања диференцираних групних интереса, као област и нивое комуникативне теорије, то јест као примарне чворове, можемо да одредимо: (1) визуелну интелигенцију/когницију/перцепцију; (2) визуелну писменост; (3) графички дизајн/естетику; (4) визуелизација/креативност; (5) визуелну култура/визуелну реторику/визуелну семиотику; и (6) професионалне

перформансе- фотографију/филм/ видео/ масовне медије/Интернет/ рекламирање/односе са јавношћу.

Графичка револуција, псеудо-догађаји и спектакл

По Данијелу Бурстину (Daniel Boorstin; 1992), људска способност генерисања, чувања, преношења и ширења свеприсутних слика/представа, преко различитих мулти-медијских/мулти-комуникационих канала, се може дефинисати као постмодерна Графичка револуција, као промена начина перцепције стварности. То је довело до синтетичких новина које су преплавиле наше искуство, а које можемо да одредимо као „псеудо-догађаје“. Концепт псеудо-догађаја карактеришу следећи атрибути (Boorstin 1992: 11): (1) он није спонтан, него је планиран, пласиран или потакнут; (2) пласира се првенствено, не искључиво, зарад извештавања и репродуковања, питање стварности/одигравања самог догађаја је мање значајно од тога да је сама ситуација вредна извештавања; (3) однос према објективном акту на нивоу псеудо-догађаја је двосмислен, његова интересантност произилази из те еквивокности; и (4) псеудо-догађај се обично замишља као самоиспуњавајуће пропрочанство.

Разумевање спектакла код Гија Дебора (Guy Debord; 1990, 2005) се може приказати преко трипартитне шеме (Bunyard 2018: 22-25). То подразумева његову симултану оперативност на више различитих нивоа. Први од њих се може означити као пука техничко-идеолошка визуелност/појавност/спољашност. Из овог угла, спектакл је идеолошки и медијски управљан/вођен сектор друштва у коме пажња и свест конвергирају (телевизија, рекламе, државни дискурс итд.). Гледаоци су овде „лежерно“ и „плитко“ окренути ка разматрању прохтева, реклама, моде и осталих, наизглед, „тривија“ које славе друштвени поредак. Ово је и академски и колоквијално најпопуларније/најфреквентније разумевање Деборовог дискурса.

Други план је у позадини претходне перцепције и реферира се на општу реланост спектакла *per se*, схваћене попут момента у начину производње. Овде гледаоци, због тога што је њихов друштвени ангажман руковођен и обликован првим нивоом, „дубински“ и „вертикално“ промишљају властите животе. Подређеност живљене стварности капиталистичким командама, који се одвија на другом нивоу, уводи и трећи истовремени фактор у игру. Наиме, спектакл је и однос према историјском времену, према историјској реалности, који резултује отуђењем субјекта од живљених активности. Историјски момент губи историјску агенцију, модерни капитализам генерише противречности које доводе до тога да историјско друштво сасвим одбија/одбацује историју.

Спектакл није нешто што се пре свега тиче „опсервације слика“/„визуелног садржаја“, већ конструкције услова који индивидуализују, инертизују и раздвајају субјекте. За Хала Фостера (Hal Foster), Дебор види у спектаклу 60-тих година прошлог века технолошке трансформације које је Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) антиципирао 30-тих година прошлог века (1996: 218). Једна

од главних карактеристика спектакла је дистракција. Дијалектика дистанце и контигвитета прераста у супротност стварној раздвојености замишљеној од стране имагинарних јединица. Спољна удаљеност је анулирана, будући да су периферни гледаоци директно повезани са средишњим сетом представа.

Спољна удаљеност се репродукује као унутрашњу удаљеност, повезаност са средишњим сетом представа серијски раздваја спектаторијум. Мада је нуклеус представа исти, свако од конзумента је аутентичан, појединачан у својим фантазмагоријама спектакла. Овај тип раздвајања је потка свих социјалних раздвајања (класних, расних или полних). Дијалектика између дистанце и контигвитета, конектованости и дисконектованости се у оквиру спектакла манифестује и симулатним присуством виртуелне/сајберспејс психотехнолошке близине неким дешавањима и геополитичке/физичке удаљености од истих (нпр. компјутерска технологија).

Хиперреалност и симулакруми/пастиш и интертекстуалност

По Жану Бодријару (Jean Baudrillard), који разликује три реда симулација, постмодерна друштва су друштва хипер-реалности и симулакрума, прецизније- симулација трећег реда (1983:). Први ред се односи на „еквивалентно“ означавање, на знакове који имитирају објективне ствари, реалност је креирана/конструисана путем репрезентације (нпр. мапе или слике). Знак, дакле, представља одраз елементарне стварности. Други ред се односи на репродукцију, знак се односи на знакове који имитирају објективне ствари, репрезентација реалности првог реда је репродукована преко механичких технологија (нпр. фотографија или филм). Овде долази до камуфлирања/изобличавања/„денатурирања“ стварност.

У трећем случају знак више не репрезентује објективне ствари, већ камуфлира одсуство стварности (нпр. Дизниленд). Не постоји веза између реалности и репрезентације, већ хиперреалност. Дизниленд, је наравно, чиста фантазмагорија, али, истовремено, он утиче на нас да верујемо како је све остало стварно, хупереалност је исход симулираних представа/слика- симулакрума. Симулакрум не поништава реалност него разлику између слике и знака, знак постаје своја сопствена стварност. Ерго, прикривати Ништа, значи употребити симулацију за формулацију симулакрума, па је прикривање Ничега еквивалент симулације.

За Бодријару, модерност више не располаже са капацитетима да продукује оне коначности и референте, типа прогреса или хуманости, који су представљали неодвојиви део европске концепције просветитељства (Baudrillard 1983: 9-13). Када стварност више није оно што је била, када можемо констативати њено одсуство, или носталгија задобија свој потпуни смисао или све води ка паничном генерисању стварног, култура тендира ка томе да се утемељи преко опресивне симулације хиперреалности (једне „измаштане“ стварности која захтева да буде Једина).

У том смислу, постмодерна култура не познаје бифуркацију на стварно и нестварно, на истиниту или лажну репрезентацију. Она метаморфозира у „мање или више“ пријемчљиву симулацију ослобођену „тежине“ реалног, која прожима целину здања репрезентације као нешто што је по себи симулакрум, слика или, прецизније, њен привид, као истина да ван ње саме нема неке друге истине на коју се реферира. Пошто постмодерна култура није више дисциплинована, условљена или „уцењена“ са ничим што би се могло регистровати ван ње саме, она раскида са репрезентацијом *per se* и постаје неспутана у конструисању измишљеног универзума без икакве тачке себи екстерног ослоња.

Додајмо да темати примордијалних/архетипских људских прича, то јест митова, по Ролану Барту (Roland Barthes), и даље веома ефикасно прожимају поп-културну нарацију (1972). Митове можемо дефинисати као наративе чији божански, херојски или разноврсни мистични ликови и следствени метафизички заплети и светови стоје у истој динамичкој равни са стварним светом. Употреба митских тема, мотива и компоненти у медијској репрезентацији је широко распрострањена, те је често сусрећемо у филмовима, телевизијским програмима, огласима и рекламама. Другим речима, митови имају значајну позицију у формулисању и реформулисању друштвеног живота, те његових ритуала, церемонија и институција. Додајмо још да Барт сматра да природна стварност није априорно шифрована, већ да је апостериорно кодира њена репродукција, визуелна слика, која јој намеће и специфично културно значење/симболику. У том смислу, визуелни медији не рефлектују стварност, они је конструишу (Barthes 1980: 282-283).

За Фредрика Џејмсона (Fredric Jameson), постмодерна култура је репликација/репродуковање логике, која преко тотализујућег модернизма (нпр. ултра-индустријализације, научног и технолошког прогреса, супрематије рационализације итд.), служи глобалном конзумерском капитализму, те форсира процесе нестајања индивидуалног субјекта/оригиналности и личног стила замагљујући границе између уметности и комерцијалних формата (1991; 1998). У том смислу, он заговара концепт пастиша, који се разликује од пародије, као технике мимикрије, од пародичног карикирања/травестије стварности и неповредивости генинитетне форме. Наиме, плагијаристички пастиш негира егзистенцију изворног облика који опонаша. Тако, илустрације ради, апсурдно пародирана „Мона Лиза са брковима“ је нешто сасвим друго од, рецимо, пастиша Мона Лизе која ради селфи са мобилним телефоном, има наочари за сунце и шналу за косу, те измењену позадину оригинала.

Под транстекстуалношћу подразумевамо текстуалну трансценденцију текста, све оне факторе који, транспарентно или латентно, утичу на формулисање односа једног са другим текстом(вима), то је све оно што је на овај или онај начин повезано са неким специфичним текстом (Genette 1997: 1). Можемо идентификовати пет типова транстекстуалних односа (Genette: 2-7): (1) интертекстуалност- истовремено кохабитирање или копрезентност два или више текстова у самом тексту (интертекстуалност генерише значај, док се линеарно читање „бави“ значењем, обухвата плагијаризам, цитете и алузије); (2) паратекстуалност- укључује све лиминалне ствари и конвенције унутар (перитекст-

насловне, поднасловне, предговоре, поговоре, посвете и сл.) и ван (епитекст-приватна и јавна историја штива) односног текста, које посредују текст или књигу читаатељу; (3) метатекстуалност- тоталитет коментара у односу на коментарисани „текст-исходиште“; (4) хипертекстуалност- (над)наметање каснијег текста Б (хипертекста) оном ранијем, тексту А (хипотексту), нпр. имитација, пародија или пастиш; и (5) архитектстуалност- повезаност текста са различитим врстама дискурса које репрезентује. Све у свему, интра-текстуалност језика, дискурса *per se*, је израз његове интринсичне интертекстуалности, дискурса у односу према другим дикурсима, и екстра-текстуалности, дискурса у односу према недискурзивном.

По Михаилу Бахтину (Mikhail Bakhtin), текст „постоји“ само у контакту једног са другим текстом, у дијалошком контексту који отвара за разумевање и атериорни и постериорни текст (Bakhtin 2010: 162), али, притом, не долази до нарушавања текста од стране текстуалног миљеа. Притом, не треба сметнути с ума да интертекстуалност опстаје у етернизованој садашњости, јер постмодерност анулира сваки аутентични осећај прошлости. Прошлост је носталгична, романтизована артистичком презентацијом историје и ван стварног домашаја, подложна властитим имагинаријумима и стереотипима.

Међутим, екстремна флуидност електронске комуникације, у форми текстуалности дигиталних мрежа, мења такву конјункцију појавом ретекстуализације: текстови не само да „постоје“ у контакту са другим текстовима, него бивају и преобликовани (Erstein 2012: 70-71). Долази до формулисања појма текстоида, виртуелног „номадског“ текста који егзистира само оптиком читаоца, који је сада и једини/искључиви аутор истог.

Технолошка перспектива у тумачењу медија се огледа на начин да се специфичном медију приписују својства која доводе до одређених друштвених и културних последица (Bignell 2000: 193, 194). Писање, машина за куцање, филм, телевизија и компјутери омогућавају друштвене и културне трансформације пре на основу технолошког и културног модуса него на основу свога садржаја. Технолошка агенција укида разлике потребне за дистанцирање између себе и другог, медија и поруке, стварног и репрезентације, укида се могућност алијенације/диференцијације: човек и машина постају једно.

Закључак

Субјективно искуство постмодерне културе се, заправо, базира на технолошком измештању индивидуе у виртуелно окружење које је примарно визуелно изражено, постављено и конструисано. Пост-постмодернизам, као касна или висока „транс“ фаза постмодерности (Erstein, Genis and Vladiv-Glover, 1999; и Nealon, 2012), као захватање, обухватање и надилажење како модернизма тако и постмодернизма, пре је „прелазак“ на нешто „двоструко ново“ него „регресивни“ повратак на „старо“ или, пак, на комбиновање полова дијаде „ново-старо“. Високи, касни или пост постмодернизам не подразумева маргинализовање или негацију базичних карактеристила постмодернистичке културе.

У складу са тим, Ален Кирби (Alen Kirby) пост-постмодернистичку културну опцију означава као дигимодернизам, а повезује је са импетусом нових технологија (2009: 1). Дигимодернизам је произашао на компјутеризованом тексту обележеном незавршеношћу/континуитетом, случајношћу, променљивошћу и социјалним ауторством које је анонимно и вишеструко, то јест цртама инфантилизма, уверљивости, персистентности и привидне реалности. Дигимодернистички формат текста подразумева да конзумент текста, читатељ или гледалац, интерферира текстуално или физички додајући видљиве садржаје

Нагаласимо на крају, активно учествовање на виртуелној сцени, то јест у оквиру компјутерски посредованог амбијента, обезбеђује могућност изузећа од надгледања тела у објективном свету на начин да виртуелно тело и идентитет могу бити јавно практиковани у виртуелном компјутерском сајберспејс свету. Једна од најпривлачнијих особености виртуелне комуникације јесте да тело, кибернетски одраз у огледалу или аватар, не мора никада да се „одистински“ појави за остале учеснике у интерлокуцији. Таква опозитност физису заправо представља капацитет за дискредитовање либераторских обећања виртуелне комуникације.

Литература:

1. Bakhtin, Mikhail (2010) *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
2. Barthes, Roland (1972) *Mythologies*. New York: The Noonday Press.
3. Barthes, Roland (1980) „Rhetoric of the Image,“ in Trachtenberg, Alan (ed) *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, pp. 269- 285.
4. Baudrillard, Jean (1983) *Simulations*. New York: Semiotext(e).
5. Berger, John (1972) *Ways of Seeing*. London: Penguin and the BBC.
6. Benjamin, Walter (2007) The work of art in the age of mechanical reproduction, in Arendt, Hannah (ed) *Illuminations*. New York: Schocken Books, pp. 217-253.
7. Best, Steven and Kellner, Douglas (1991) *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. London: Macmillan Education.
8. Bignell, Jonathan (2000) *Postmodern Media Culture*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
9. Boorstin, Daniel J. (1992) *The Image: A Guide to Pseudo-events in America*. New York: Vintage Books.
10. Bunyard, Tom (2018) *Debord, time and spectacle: Hegelian Marxism and Situationist Theory*. Leiden: Brill.
11. Debord, Guy (2005) *Society of the Spectacle*. London: Rebel Press.
12. Debord, Guy (1990) *Comments on the Society of the Spectacle*. London: Verso
13. Deleuze, Gilles and Guattari, Felix (1987) *A thousand plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
14. Epstein, Mikhail, Genis, Alexander and Vladiv-Glover, Slobodanka (1999) *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*. New York: Beghahn Books.
15. Epstein, Mikhail (2012) *The Transformative Humanities: A Manifesto*. New York: Bloomsbury.

16. Foster, Hal (1996) *The Return of the Real: the Avant-garde at the End of the Century*. Cambridge: The MIT Press.
17. Genette, Gerard (1997) *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
18. Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
19. Jameson, Fredric (1998) *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983-1998*. London: Verso.
20. Kirby, Alan (2009) *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum.
21. Lyotard, Jean-Francois (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
22. Moriarty, Sandra and Barbatsis, Gretchen (2005) „Introduction: From an Oak to a Stand of Aspen: Visual Communication Theory Mapped as Rhizome Analysis,“ in Smith, Ken, Moriarty, Sandra, Barbatsis, Gretchen and Kenny, Keith (eds) *Handbook of Visual Communication: Theory, Methods, and Media*. London: Lawrence Erlbaum Associates, pp. xi-xxii.
23. Nealon, Jeffrey (2012) *Post-Postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford: Stanford University Press.
24. Stojanovic, Djordje (2013) „Трактат о постмодернизму, друштву и политици: Quaecumque ab X dicta essent, commentitia esse / Treatise on postmodernism, society and politics: Quaecumque ab X dicta essent, commentitia esse.“ *Srpska politička misao*, 41(3): 11-56.
25. Stojanovic, Djordje (2016) „Постмодернизам у друштвеним наукама: стање парадигме / Postmodernism in the social sciences: state of paradigm“, у „Postmodernizacija srpske nauke: politika postmoderne/politika posle postmoderne“, ur. Ђорђе Стојановић и Мишко Шуваковић, posebno izdanje, *Srpska politička misao*: 5–35. doi: 10.22182/spm.specijal2016.1.
26. Stojanović, Djordje. i Despotovic, Ljubisa (2020) „Despektularizacija društva spektakla: politike zadobijanja izgubljene istorije/Despectacularization of Spectacle Society: Reclaiming Politics of Lost History“, *Kultura polisa- časopis za negovanje demokratske političke kulture*, godina XVII, broj 42: 53-66.
27. Stojanović, Djordje i Ilić, Vladimir (2020) „Strukturalizam i post-strukturalizam: teoretske tenzije i dimenzije/Structuralism and Post- Structuralism: Theoretical Tensions and Dimensions“, *Srpska politička misao*, XXVII, 67(1): 37-60.
28. Strinati, Dominic (2004) *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Routledge: London.
29. Sturken, Marita and Cartwright, Lisa (2018) *Practices of Looking: An Introduction to Visual culture*. Oxford: Oxford University Press.
30. Susen, Simon (2015) *The „Postmodern Turn“ in the Social Sciences*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
31. Vermeulen, Timotheus and Akker, Robin van den (2010) „Notes on Metamodernism.“ *Journal of Aesthetics and Culture*, 2: 1–14.

MEDIA AND VISUAL CULTURE: POSTMODERN CONSTELLATION

Summary: This paper starts from the assumption that postmodernism as a cultural paradigm is being replaced by a post-postmodern counterpart. At the same time, the initial postulate of this transformation is not the negation of postmodernism and regression on the paradigm of, say, critical realism, but the integration of postmodernism into a new metanarrative of post-postmodernist media culture and visual media culture. Along this line, the paper critically examines the author's selected postmodernist concepts that are believed to represent the most important attributes incorporated into the new cultural context: rhizome matrix/assemblage of visual communication theorizing, graphic revolution, pseudo-events, spectacle, hyperreality, simulacra, pastiche and intertextuality. The paper concludes with the idea that postmodern cultures are primarily manifested through the technological definition of the individual through a virtual/cyberspace environment that is primarily visually expressed/constructed.

Key words: postmodernism, postmodern culture, visual culture, pseudo-event, hyperreality, simulacrum, pastiche, intertextuality

