

DIVNA VUKSANOVIĆ¹

Fakultet dramskih umetnosti, Univerzitet u Beogradu

ESTETIKA MEDIJA: KRITIKA KULTURE SPEKTAKLA VS. NOVE UMETNIČKE PRAKSE

Mami i tati s ljubavlju...

Sažetak: Shvatanje sveta medija kao totalnog spektakla, u deborovskom duhu radikalizma, ne ostavlja prostor za tumačenje onoga što se (hipotetički) nalazi izvan oblasti medijskim putem proizvedene kulture. U sličnim okvirima, ovaj svet moguće je tumačiti i kao monadnu strukturu percepcija „bez prozora”, nalik Lajbnicovom matematičkom univerzumu konstruisanom još u 17. veku, a što je omogućila *ars combinatoria*; ovakva viđenja sveta medijske kulture prvenstveno se odnose na današnju zapadnoevropsku civilizaciju koja u sve većoj meri postaje zajednica tehnološkim putem generisanih vidova spektakla, što ispunjavaju gotovo celokupnu kulturalnu paradigmu našeg doba. S ovim u vezi, postavlja se pitanje s kog stajališta bi, u takvom jednom interpretativnom kontekstu, bilo moguće izvesti kritiku medija, a da je ona, pri tom, utemeljena u estetici, s jedne strane, i fluidnim izdancima savremene medijske kulture, s druge strane?

Drugim rečima, kako je moguća kritika u tzv. postmodernom dobu? Prefiks ‘post’, kao u slučaju Manovičeve interpretacije kulture viđene u obliku gigantskog softvera koji se popunjava i definiše podacima (“big data”), ne garantuje iskorak iz oblasti delovanja medijske sfere i upravljanja podacima, već je takoreći imanentno definiše *post mortem*. S obzirom na naznačenu situaciju, postavlja se, nadalje, slično pitanje – kako je moguće izaći iz monadnog horizonta kulture spektakla? Postoji li neki događaj koji je uslovio post-stanje u odnosu na prethodni ciklus razvoja tzv. medijske kulture, koju, u krajnjem ishodu, možemo tretirati, kako je rečeno, kroz pojmovne odrednice ‘monadologije’ i ‘društva spektakla’, te kako prevazići hibernirano stanje na koje se referiše upotrebom postističke interpretacije sveta umetnosti, kulture i estetike? Otuda je osnovna intencija teksta sračunata na potragu za alternativnim potencijalima savremene informatičke ere, a s obzirom na vladajuće estetike, medije, umetnost i kulture našeg vremena.

Cljučne reči: estetika, mediji, kultura, društvo spektakla, monadologija

Estetika medija, kao relativno nova naučna disciplina, uživa dvostruki status. S jedne strane, reč je o znanjima koja se izvode iz opšte estetike, pa bi, u odnosu na nju, estetika medija svakako bila zasebna primenjena disciplina. S druge strane, estetiku medija sve češće srećemo unutar interdisciplinarnih

¹ E-mail adresa autorke: vuksanovic.divna@gmail.com

istraživanja filozofije medija, čiji je ona intrinzični deo. U obe pomenute situacije, estetika medija trebalo bi da predstavlja onaj domen estetičkih (filozofskih) istraživanja čiji je osnovni predmet tzv. medijska kultura. A kako je medijska kultura jedan naročiti vid kulturalne prakse, postavlja se pitanje kakva estetička istraživanja odgovaraju aktuelnim medijskim, odnosno kulturalnim i umetničkim praksama? Najčešći odgovor na ovo pitanje jeste taj da se estetika medija ne bavi specifičnim medijima u smislu njihovog konačnog određenja, fiksiranja i razgraničenja, već je u sklopu njenih istraživanja reč o pretpostavljenoj, unakrsnoj medijalnosti (*cross-mediality*)², pri čemu se gube granice između pojedinačnih medija, a medijski prostor nužno tretira fleksibilno. Ovo se posebno odnosi na iščezavanje razlika između tradicionalnih i novih medija, kao i na diferenciranje što se zbivaju unutar polja delovanja interneta, društvenih mreža, kao i medija koji se koriste u umetničke svrhe.

Naše je mišljenje, ovim povodom, sledeće. Raznovrsnost medija današnjice, koja se kreće u rasponu od tzv. tradicionalnih, pa sve do interneta i novih medija, zahvaljujući tehnološkim inovacijama i napretku, svakodnevno se umnožava. Promene koje se događaju u oblasti medija i komuniciranja u toj meri su brze i složene da je teško i zamisliti disciplinu koja bi te promene precizno evidentirala, a kamoli teorijski reflektovala tako da ukazuje na nekakav nepromenljiv korpus znanja ili makar teorijski definisanih uvida i problema u oblasti medija. Dakle, ukoliko bi estetika medija pokušala da utvrdi činjenično stanje, analizuje, problematizuje, kritikuje aktuelnu medijsku praksu koja prati tehnološki rast i razvoj – a sa stanovišta polaznih estetičkih ideja o čulnom saznanju, umetnosti i sl. – teško da bi mogla sistemski da zahvati svoj predmet, te čvrsto odredi uporišta, ciljeve i istraživačke metode.

Nadalje, estetika medija nije u sebi jedinstvena, ni po predmetu, ni po metodama istraživanja. Ona je, zapravo, samo uslovno označena kao posebna oblast istraživanja, kako bi se razlikovala od teorije medija i očuvala svoju matičnu relaciju s filozofijom. Istovremeno, estetika medija ima zadatak da konstantno redefiniše svoj predmet i, saobrazno tome, metode istraživanja, jer joj predmet nije *a priori* dat, već se gotovo svakodnevno generiše ili „updateuje”. Takođe, u pogledu pristupa čulnoj stvarnosti koja je tenhičkim putem generisana, kao i njenih efekata na umetnost, kulturu i društvo, estetika medija pokazuje interpretativnu kolebljivost. Stoga ćemo ovde, u najkraćim crtama, nastojati da pokažemo dva uzajamno suprotstavljena stanovišta koje estetika medija zauzima u odnosu na tehnologiju, kulturu, umetnost i društvo u kome deluje. Prvo se odnosi na kritiku tzv. „društva spektakla”, koje je posledica dejstva tehnologije, kapitala i industrije zabave ujedno, dok drugo pret-

² <https://www.vu.nl/en/study-guide/2017-2018/exchange/index.aspx?view=module&origin=51170867x50989856&id=51402756>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

postavlja skraćenu analitiku umetničkog i kulturalnog delovanja u okvirima novih tehnoloških paradigmi, a što bitno menja prirodu umetnosti, te ukazuje na nove vidove upotrebe medija kao sredstva umetničkog komuniciranja. Između ova dva stanovišta, kako se već na prvi pogled vidi, postoje ogromne razlike; ali one (dakle, razlike), u isto vreme, probijaju obe ove interpretativne paradigme i osvajaju problemski prostor između njih. Ukratko, estetika medija, kao primenjena disciplina, balansira između najmanje dva različita pristupa medijskoj kulturi, zahvatajući u mnoštvo empirijskih pojedinosti koje odlikuju promenljivi svet savremenih medija.

Zašto? Najpre, u našem dobu, granice između samih medija nepostoje ne su i porozne; štaviše, mnogi savremeni fenomeni mogli bi da se podvedu pod dejstvo i/ili uticaje medijske sfere. Drugo, često je i sama stvarnost medijski posredovana, čime se potiru ili zamagljuju granice ne samo između medija u odnosu na druge medije, nego i u odnosu na samu stvarnost. Nova ideja povesti je, takođe, mahom medijatizovana; jezik, u svom standardnom vidu, najčešće biva potisnut medijskim slikama. Upotrebom marketinga i drugih komunikativnih strategija, sadašnjost pa i budućnost, jednim svojim delom postaju medijski proizvod, odnosno simulacija i konstrukt. Takoreći da nema oblasti ljudskog života, pa i života u celini uzevši, koji nije dotaknut medijskim posredovanjima. Šta uopšte danas ostaje izvan domena medijskih posredovanja? Takozvana post-medijska estetika (Manović /Manovich)³ gotovo retorski postavlja ovo pitanje, baratajući sintetizovanim bazama podataka i kulturalnim softverima.

Nešto starije tumačenje, odnosno shvatanje sveta medija kao sveobuhvatnog spektakla, mišljenog u deborovskom kritičkom duhu⁴, takođe ne ostavlja

³ Esej o post-medijskoj estetici Manović započinje uvidima da je poslednjih decenija 20. veka, zahvaljujući kulturalnom i tehnološkom razvoju, došlo do bitnih promena u umetničkim praksama i da su te transformacije vezane za domen medijskih komunikacionih praksi: "In the last third of the twentieth century, various cultural and technological developments have together rendered meaningless one of the key concepts of modern art – that of a medium. However, no new topology of art practice came to replace media-based typology which divides art into painting, works on paper, sculpture, film, video, and so on. The assumption that artistic practice can be neatly organized into a small set of distinct mediums has continued to structure the organization of museums, art schools, funding agencies and other cultural institutions -- even though this assumption no longer reflected the actual functioning of culture." Lev Manovich, "Medium in Crisis", u: *Post-media Aesthetics*, na stranici: <https://pdfs.semanticscholar.org/a753/4122e-cb3fefdb775dfea546cf1f331419f50.pdf>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

⁴ Već u uvodnoj rečenici Deborovog *Društva spektakla*, iznesena je tvrdnja o novim uslovima proizvodnje koji stimulišu akumuliranje medijskih pojava („prizora“): „U društvima u kojima preovlađuju moderni uslovi proizvodnje, život je predstavljen kao ogromna akumulacija prizora. Sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, udaljeno je u predstavu.“ Guy Debord, *Društvo spektakla*, Porodična biblioteka br. 4, drugo izdanje, radna verzija, 2017. Na stra-

prostor ni za šta izvan oblasti medijskim putem proizvedenog (društva) spektakla – bar kada se misli na zapadnoevropsku civilizaciju. Mediji danas gotovo u potpunosti premrežavaju različite oblasti ljudskog života, a, uz to, u perspektivi i konvergiraju vodeći ka nekakvoj totalnoj predstavi za koju je pitanje da li će uopšte imati podmet, odnosno nešto na šta bi referisala u realnosti. Delovanje medija shvaćeno je kao sveobuhvatno, a život bez njih kao nezamisliv. Da bi se istupilo iz sveta medija, neophodna je distanca: bilo prostorna, bilo vremenska, bilo misaona (kritička). No, kako misliti medije ili upotrebiti mišljenje mišljenja medija u eri totalitarne vladavine medijskog posredovanja – prizora ili predstave? Kako izbeći mišljenje kao akumulaciju i kvantifikaciju – pitanja su koja pokreću Debor (Debord) i situacionisti u drugoj polovini 20. veka.

U skladu s aktuelnim zbivanjima u oblasti medija, smatramo da je značajno postaviti i sledeća pitanja: s kog stajališta bi danas bilo moguće izvesti kritiku medija, a da je ona, pri tom, utemeljena u estetici, s jedne strane, i fluidnim izdancima savremene medijske kulture, s druge strane? Imaju li medijska i/ili post-medijska estetika bilo kakvu mogućnost (moć) da to čine? Prema našem uverenju, takav potencijal trebalo bi da bude otvoren kao inovativna paradigma unutar filozofije medija, discipline koja uspostavlja kritički odnos prema mnogobrojnim mišljenjima/teorijama medija, čime se, istovremeno, procesualno samoutemeljuje. Međutim, različiti su pristupi u sagledavanju uloge kulture i umetnosti s obzirom na moguću kritiku sveta medija, pa i društva u celini. Dok Debor, situacionisti i britanski teoretičari kulture i medija poput Fiska (Fiske), na primer, zagovaraju ideju umetničke kritike medija, bilo strateški ili taktički, teoretičari umetnosti koji promovišu koncept post-medijske estetike i novih umetničkih digitalnih praksi kao da hotimično odustaju od kritike kao instrumenta potencijalne izmene kulture i društvene stvarnosti, hipostazirajući moć novih tehnologija, što je tipičan stav, recimo, za Manovića i inženjere-praktičare silicijumske doline.

U smeru željenih izmena, Debor i Fisk sugerisali su izvesna rešenja, uspostavljajući razliku između strateške i taktičke upotrebe kritike medija, dok su Manovič i njegovi teorijski istomišljenici od takvih ideja, čini se, unapred odustali, baveći se detekcijom postojećeg stanja, te projektovanjem budućnosti. U svrhu dokazivanja navedenog, ističemo, ovom prilikom, Deborov stav o strateškoj kritici i pretenzijama na revolucionisanje ne samo sveta medija, već čitave stvarnosti: „Ideja ‘strateške kritike’ (...) koja predmet svog osporavanja zahvata iznutra, bliska je, ujedno, i radikalnim kritičkim postupcima, što ne završavaju isključivo u medijima kritičkih refleksija, nego preten-

duju na revolucionarnu izmenu svog predmeta. (...) Otuda svi radikalni mediji i umetnički pravci, bez obzira na pojedinačni 'predmet' kritike (...) načelno dovode u pitanje socijalni kontekst u kome se vrše određene kritičko-refleksivne radnje."⁵ Da podsetimo, ideju strateške kritike Debor je preuzeo iz arsenala vojnih doktrina, tačnije od Klauzevica (Clausewitz), odnosno iz dela *Pohod na Francusku* iz 1815. godine⁶, razrađujući je u funkciji realizovanja ideje revolucije u našem vremenu.

Osim strateške kritike, na medije, kao i na svaki drugi predmet estetičkih i filozofskih izučavanja, moguće je primeniti i kritiku definisanu kao „taktičko” sredstvo borbe: „o kritici je moguće razmišljati i na osnovu elemenata koji nisu do kraja strateški proračunati, nego se kreću u domenu 'taktičkih' potencijala borbe za prevlast i moć.”⁷ U tom smislu, Fisk se u svojoj *Popularnoj kulturi* poziva na situacioniste (De Serto /de Certeau/), koji su inspirisali savremenike na različite vaninstitucionalne akcije koje je trebalo da dovedu u pitanje osnove društva spektakla: „De Serto”, piše Fisk, „koristi vojničku metaforu da bi objasnio prirodu te borbe; on govori o strategiji moćnih, koji koriste svoje velike, dobro organizovane snage, a suprotstavlja im se promenljiva taktika slabih. Ta taktika zasniva se na uočavanju slabih tačaka u snagama moćnih, da bi se one napadale onako kako gerilski borci uporno opsedaju i napadaju okupatorsku vojsku. Gerilska taktika je veština slabih: oni nikada ne napadaju moćne u otvorenoj borbi, jer bi to značilo prizivanje poraza, već odražavaju svoje suprotstavljanje unutar i nasuprot društvenog poretka kojim vladaju moćni.”⁸ Bilo da je reč, načelno uzevši, o upotrebi kritike za ostvarenje strateških revolucionarnih ciljeva ili taktika kojima se podriva vladajući sistem vrednosti koji produkuju mediji, situacionisti, Debor i Fisk veruju u kritiku kao ono oružje koje savremenoj umetnosti, uz podršku angažovanih estetičkih teorija, omogućava da bitno izmeni postojeći poredak stvari.

Nasuprot ovome, prefiks 'post', kao u slučaju Manovičeve interpretacije estetike medija (tzv. "post-medijska estetika"), ne anticipira nikakav iskorak iz oblasti delovanja medijske, odnosno kulturalno-umetničke sfere, već je imanentno definiše takoreći *post mortem*, uključujući je u postojeći *circulus* vlastite nedelotvornosti da se nešto više kaže i učini povodom zatečenog stanja, a u odnosu na empirijsku vremensku odrednicu koja sledi nakon realizovanja medijske estetike. Da li se, pri tom, ona (post-medijska estetika) iscrpl-

⁵ Divna Vuksanović, „Kritika i moć medija“, u: *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja štampa, Beograd 2007, str. 110. i 111.

⁶ Vid. Isto, str. 110.

⁷ Isto, str. 111.

⁸ Džon Fisk, *Popularna kultura*, Clio, Beograd 2001, str. 27. i 28.

juje u svom predmetu istraživanja ili je, pak, nešto više od pukog stanja koje je nastupilo posle medijske estetike? Postoji li neki „događaj” koji je uslovio ovo post-stanje, a u odnosu na prethodni ciklus razvoja medijske kulture, koju, u krajnjem ishodu, možemo tretirati, kako je već rečeno, kroz pojmovnu odrednicu ‘društvo spektakla’?

Da bismo objasnili zatečeno stanje, usmerićemo pogled unatrag. Jedna od naših polaznih pretpostavki jeste ta da medijski svet uveliko podseća na matematički (tehnički) konstruisani sistem monada, odnosno percepcija, onako kako ga je opisao Lajbnic (Leibniz) u 17. veku. To, međutim, ne znači i udaljavanje od Deborove ideje društva spektakla; jedna od intencija jeste, zapravo, ta da se osvetle strukture, procesi i mehanizmi delovanja društva spektakla, posredstvom ključnih principa i mehanizama po kojima deluju nove tehnologije. Ovo vredi tim pre što područje medijatzacije danas nije vezano isključivo za svet medija, već taj univerzum teži da se proširi i, na izvestan način, poistoveti sa samim životom („spektakularizovanje života”). Savremeni mediji, dakle, pokazuju tendenciju penetriranja u sva područja života i društvene stvarnosti: zbir „malih percepcija” poteklih iz domena delovanja medija, po našem mišljenju, neprekidno raste, preplavljujući svakodnevicu. „Male percepcije” mogu se naći kako u različitim naukama (medicina, biologija, fizika, i dr.), tako i u umetničkoj, političkoj i, najšire gledano, društvenoj praksi našeg doba. Pozadinu ovog procesa maksimalizovanja spektakla i usitnjavanja i dekomponovanja percepcija čini savremeni kapitalizam, sa njegovom specijalizacijom rada i globalizovanjem tržišta (opažanja).

O dijalektičkom jedinstvu procesa sjedinjavanja i razdvajanja (misli se, između ostalog, i na opažanje), Debor govori kao o udvajanju koje je, u svojoj osnovi, klasnog porekla: reč je o suprotstavljanju između proletarijata i buržoazije, koje je, kao sukob različitih sila što vode u suprotnim smerovima, zahvatio čitavu medijsku sferu: „Spektakl je u isto vreme ujedinjen i podeljen, kao i samo moderno društvo. Svako pojedinačno jedinstvo zasniva se na nasilnim podelama. Ali, u spektaklu i sama ta kontradikcija dolazi u sukob sa svojim izokrenutim značenjem: podele koje predstavlja su izraz opšteg jedinstva, dok je jedinstvo koje predstavlja izraz opšte podeljenosti.”⁹ Drugim rečima, i sam spektakl je dijalektička tvorevina koja svoje jedinstvo gradi na sukobima unutar oblasti dejstva vrhovnog spektakla. Spektakl je sav u dihotomijama i na njima zasniva svoj nestabilni identitet. Naredno pitanje koje se otuda nameće jeste – kako savremeno društvo spektakla dovesti u relaciju sa

⁹ Guy Debord, *Društvo spektakla*, Anarhistička biblioteka, Beograd 1967, str. 24, pdf, na stranici: <http://vulovic.rs/bvstudy/mmk/pdf/guy-debord-drustvo-spektakla.pdf>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

monadnim univerzumom Lajbnicovog sistema percepcija i zbog čega je to danas važno?

Referišući na sam izvor, odnosno na originalni Lajbnicov rukopis *Monadologija*¹⁰, moglo bi se zaključiti da monadni svet teleološki pretenduje na jedinstvenost i celovitost, koju ujedno predstavlja samoprozirna kompozitna monada. No, pojedinačne percepcije kod Lajbnica niti imaju „prozore“, niti samosvest, njihova ontologija je njihovo percipiranje (i ogledanje). Poređenja radi, za savremeni svet obično se kaže da teži idealu transparentnosti, što se naročito odnosi na težnje koje se ispoljavaju u vezi sa političkim životom („političko nesvesno“), koji bi valjalo da je podržan tzv. transparentnim (demokratskim) procedurama. Čest je slučaj da se transparentnost postiže ili „otkriva“ putem mehanizama medijskih posredovanja, što očito povezuje aktuelni trenutak sa monadološkim konceptom Lajbnicovog matematički ocrtanog (saznajnog) univerzuma.

Slično, pojam transparentnosti dovodi se u relaciju i sa procesima dematerijalizovanja umetnosti, te, naporedo s tim, i merkantilizovanja svega postojećeg, o čemu detaljno piše Bodrijar (Baudrillard) u studiji *Prozirnost zla*.¹¹ Naime, u njegovim interpretacijama sveta transparentnost korespondira sa transestetskim iskustvima koje autor, između ostalog, opisuje na sledeći način: „Govori se o dematerijalizaciji umetnosti minimalnom umetnošću, konceptualnom umetnošću, efemernom umetnošću, anti-umetnošću, čitavom jednom estetikom prozirnosti, nestajanja i razovaploćenja, ali se u stvarnosti estetika svuda materijalizuje u operativnoj formi. Umetnost je uostalom zato i prinuđena da se pravi minimalnom, da igra svoje vlastito nestajanje. Ona to čini već jedan vek, po svim pravilima igre. Ona pokušava, kao sve forme koje nestaju, da se udvoji kroz simulaciju, ali će se uskoro sasvim ukloniti, ostavljajući mesto za ogroman veštački muzej i pomamnu reklamu.”¹²

Proces dematerijalizovanja umetnosti, njenim ulaskom u medijsko polje delovanja, na umetnost i nove medijske teorije, pa i estetiku medija utiče dvostruko. Najpre, koncept umetnosti se, kako u teoriji tako i u praksi, delimično menja, izmenom interpretativne paradigme – od moderne ka post-modernoj umetnosti. Takođe, nove umetničke prakse tumače se, u prvom redu, kao medijske prakse (*New Media Art*), što u ranijim vremenima nije bio slučaj, pošto su mediji sagledavani prvenstveno sa stanovišta komuniciranja, a ne umetničkog izražavanja. Primera radi, Grinberg (Greenberg) je, u tom pogledu, vrlo decidan. On, naime, tvrdi da još od 40-ih godina prošlog veka

¹⁰ Gotfrid Vilhelm Lajbnic, *Načela prirode i milosti utemeljena na umu – Monadologija*, Sv. Si-meon Mirotočivi, Vrnjačka Banja 1989.

¹¹ Žan Bodrijar, *Prozirnost zla*, Ogled o krajnosnim fenomenima, Svetovi, Novi Sad, 1994.

¹² Isto, str. 19.

upravo „medijska specifičnost” odvaja savremenu umetnost (*Modern Art*) od ranijih umetničkih formi izražavanja.¹³ Ovo tumačenje delimično je suprotstavljeno stavu Rozalinde Kraus (Krauss)¹⁴ o tome da savremeni umetnik treba da „izmisli”, odnosno osmisli svoj vlastiti medijum izražavanja, kako bi bio prepoznat kao stvaralac. Ukoliko je, pak, taj medij unison (recimo, digitalni medij), onda, prema Grinbergovim shvatanjima, čitava savremena umetnost – ako je odista savremena – deluje u istom mediju, napuštajući svoje ranije „materijale” i njima odgovarajuće tehnike i oblike izražavanja.

Vratimo se za trenutak bodrijarovskom diskursu: nestankom tradicionalne ontologije, nestaje i njoj odgovarajuće estetsko (umetničko) iskustvo, koje biva zamenjeno „operativnim formama”, pravilima igre i procedurama digitalnih medija. Time se estetsko, shvaćeno i kao percepcija i kao recepcija, uklapa u prozirni (simulirani) svet koji tehnološkim putem proizvode mediji, sistemski radeći isprva na ontološkom dvojništvu, a potom i na kompletnoj zameni ontologije operativnim procedurama sveopšte interakcije koja prozire, nadzire i kontroliše vlastite procese opažanja. Umesto da podražavaju i odražavaju biće, mediji ga, u stvari, prividno udvajaju, a zatim obavljaju i zameću bića prividom koji omogućuje estetika, i to tako što medijskim posredovanjima zaklanja biće koje nestaje. Tako mediji ne samo što „prenose život” u jedan drugi prostor, već ga i beskrajno reprodukuju, što rezultira procesima supstituisanja supstance procedurama (samo)opažanja.

No, proširenje percepcija na ne-medijski svet, tj. ono područje koje je rezervisano za praksu, shvaćenu u tradicionalnom smislu reči (ekonomija, etika, politika), odnosno na sve što spada u, šire gledano, životnu praksu, *novum* je današnjeg vremena. Jer, posredstvom delovanja savremenih medija kao da se sve pobrojane prakse zajedno ulivaju u nekakav jedinstveni sistem interakcija: ekonomske transakcije neretko se obavljaju u elektronskom obliku, e-poslovanje postaje svakodnevnica, elektronski izbori postepeno zamenjuju klasične, korisničko ponašanje na mrežama tretira se kao deo primenjene etike, itd. Na taj način se komuniciranje putem medija „infiltrira” u život izvan medijske sfere, shvaćene u užem smislu pojma. Slično se dešava i u domenu umetničkog stvaralaštva, što uglavnom registruju savremene estetičke teorije.

Interesantno je, ovim povodom, preispitati na koji se način medijska estetika „uklapa” u svakodnevni život i kako supstituiše, odnosno u sebe uvlači gotovo celokupnu praksu ljudskog ponašanja i življenja. U knjizi o medijskom životu i medijatazaciji života, što su, zapravo, dve dijalektičke strane jednog te istog procesa interagovanja, iznosi se tvrdnja da, za razliku od prethodnih vre-

¹³ Alessio Chierico, “Medium Specificity in Post-Media Practice”, na stranici: http://www.academia.edu/30274166/Medium_Specificity_in_Post-Media_Practice, pristupljeno: 29. 08. 2018.

¹⁴ Isto.

mena, kada su mediji evidentno „kolonijalizovali” svakodnevicu osvajajući je deo po deo, njihov današnji upliv na svakodnevni život nije direktno opažljiv, odnosno vidljiv; ovo, pre svega, zbog dejstva procesa medijske konvergencije, kao i mobilnosti.¹⁵ Štaviše, mediji i medijski uticaji na život, pa i na umetnost današnjice su, takoreći, „nevidljivi”. Kako je poznato, međutim, estetika uglavnom postavlja pitanja u vezi sa onim što je čulno opažljivo. Otuda je za promišljanje novog doba i njegovih transformativnih procesa koji se događaju u vezi s poljem čulnosti i njene medijalizacije možda primerenije govoriti o tzv. post-medijskoj estetici, koju smo ranije pominjali. U načelu, Manovič smatra da tradicionalni pojam medija nije upotrebljiv za opis i analizu realiteta savremene kulture i umetnosti, te da, u tom smislu, ne treba podleći inerciji.¹⁶ Ipak, postavlja se pitanje na čemu se temelje ovakve tvrdnje i da li savremeni svet medija treba posmatrati kao rezultantu kontinuiranog delovanja medija ili pak kroz prizmu raskida s tradicionalnim shvatanjima medijske kulture. Diskontinuitet s tradicijom, za koji se Manovič zalaže, onemogućava tumačenje aktuelne medijske situacije na osnovu stare paradigme, uvodeći nova interpretativna pravila koja vrede za nove medije, te hibridne tvorevine umetnosti i savremene tehnologije.

To, ujedno, povlači sobom definisanje nove estetičke terminologije, koja je relevantna za oblast delovanja medijske kulture, ali i posve drukčije poimanje stvari, kako unutar sveta medija, tako i u prostoru savremene umetnosti, kulture i životne prakse. Najefektniji dokaz za to jeste pojam “post-medija” koji referiše kako na svet nakon pojave tzv. novih medija, tako i na najra-

¹⁵ “In 20th-century discussions about the colonization of the lifeworld by the systemworld (and vice versa), the ongoing mediatization of everyday life has gone barely noticed, to the extent that media are so pervasive and ubiquitous that they disappear. It is exactly the invisibility of media – their disappearance into natural user interfaces, the vanishing of concrete uses through convergence and portability, and their evaporation as the infrastructures of everyday interactions – that alerts us to their profound prominence.” Vid. Mark Deuze, “Media Life and the Mediatization of the Lifeworld” (“Introduction”), u: *Mediatized Worlds* na stranici: https://www.researchgate.net/publication/304818694_Media_Life_and_the_Mediatization_of_the_Lifeworld, pristupljeno: 29. 08. 2018.

¹⁶ “These are just some examples of how traditional concept of medium does not work in relation to post-digital, post-net culture. And yet, despite the obvious inadequacy of the concept of medium to describe contemporary cultural and artistic reality, it persists. It persists through sheer inertia – and also because to put in place a better, more adequate conceptual system is easier said than done. So rather than getting rid of media typology altogether, we keep adding more and more categories: ‘new genres,’ interactive installation, interactive art, net art. The problem with these new categories is that they follow the old tradition of identifying distinct art practices on the basis of the materials being used – only now we substitute different materials by different new technologies.” Vid. na personalnom blogu: Lev Manovich, *Post-media Aesthetics*, 2001, pdf, na stranici: <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

znovrsnije modalitete stvaralaštva i recepcije savremene umetnosti. Nešto kasnije, u širu upotrebu, a posredstvom *mainstream* medija, ulazi i pojam post-istine, koji relativizuje kompletnu medijsku epistemologiju, dejstvujuću na planu odnosa prema informacijama; kao i u polju političkog delovanja, „pokrivenog” medijima. Praksa života savremenog polisa i kulture time gubi i svoj poslednji tradicionalni oslonac u istini. A šta dalje preostaje? Definisali bismo to jednom rečju – tehnologija.

U svrhu preciznijih pojašnjenja, valja podsetiti na činjenicu da navedena pojmovno-terminološka tranzicija – koja se događa u svim vrednosnim pravcima – započinje upotrebom sintagme „postmoderno stanje” (Liotar), te, nadalje, termina – ‘postmoderna umetnost’ i, naposljetku, ‘postmoderno doba’ ili epoha koja sledi posle moderne ere. Sve ovo, a posebno kovanica ‘post-medija’ (misli se na novu umetnost, posredovanu savremenim komunikacionim tehnologijama), vezuje se za duh vremena ili preciznije – za socio-kulturalne uticaje na sredstva izražavanja i komuniciranja u našem vremenu.¹⁷ Kako god da se ovo protumači, postavlja se pitanje kontinuiteta teorije/teorija koje pomenute izmene treba da prati/prate, analizira/ju i kritički dovodi/e u pitanje.

Hoćemo li, dakle, Lajbnicovu, Deborovu i Manovičevu estetsku paradigmu videti kao jedinstvenu ili kao mnoštvo mogućih svetova interpretacije? Šta je to moderno (tradicionalno), a šta post-moderno u svetu medija i kako to utiče na umetnost i političku praksu savremenog sveta? Kako god ih tumačili, priroda naznačenih promena vezuje se za medije i nove tehnologije, koji su, pored kapitala, osnovna transformativna sila današnjice: bilo da ona opažanje/tumačenje pretvara u konvergentne svetove mikro-percepcija, nestabilne koordinate spektakla ili jedinstveni softver za reinterpretiranje svega postojećeg. Po našem mišljenju, sve ove teorije i njima odgovarajuće prakse sadejstvuju kao jedna fleksibilna i nepotpuna teorija-praksa našeg doba. Ono što, pri tom, valja naglasiti, jeste da ona, čak i tako nepotpuna i sebi nedovoljno prozirna, teži totalitarnom zahvatu nad postojećom stvarnošću. Istovremeno, rasparčana je na mnoštvo takoreći nevidljivih, usko specijalizovanih praksi koje su, za razliku od onih starih, karakteristične po tome što su uglavnom posredovane medijima. Dakle, nove medijske, umetničke i, uopšte, estetske prakse, koje svojom artificijelnošću nastoje da obuhvate celinu savremenog života, nešto su sasvim drugo ne samo u odnosu na tradicionalni starogrčki pojam prakse,

¹⁷ “A concept of postmedia that takes all these strata into account would prove a useful key to the art of the present. It is significant to mention, for instance, how Nicolas Bourriaud identifies the socio-cultural impact of the new technologies as one of the points of departure for analysing contemporary art.” Domenico Quaranta, “The Postmedia Perspective”, *Rhizome*, Jan 12, 2011. Na stranici: <http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

nego i na onaj savremeni, Marksov (Marx), koji predviđa realizaciju teorije revolucionarnim putem.

Na osnovu rečenog, postavlja se pitanje kako se danas mogu ostvariti teorije, posebno estetička, i koje i kakve prakse odgovaraju njihovoj, odnosno njenoj realizaciji. Poći ćemo od pretpostavke da postoji bar nešto što je zajedničko za moderne i post-moderne teorije, kao i njihove diskontinuirane prakse (mogućeg) ostvarenja. Prema našem uverenju, zajednički imenitelj ovih teorija jeste društveno-ekonomski okvir u kome se one događaju. Ciljamo, naravno, na kapitalizam. Dakle, kako se teorije, a pogotovo prakse, ne događaju u nekom od društva izolovanom prostoru, može se zaključiti da pomenute teorije egzistiraju, strukturalno gledano, u relativno sličnom „prostoru” kapitalističkih društveno-ekonomskih odnosa. To vredi kako za Lajbnicovu *Monadologiju*, tako i za Marksove *Teze o Fojerbahu*, te Deborovo *Društvo spektakla*, Bodrijarovu teoriju simulacije (simulakruma), te Manovičevu koncepciju kulturalnih softvera. Razlika postoji samo u stepenu razvijenosti kapitalističkih produkcionih odnosa, a nju donose upravo nove tehnologije.

Ono što navedene teorije čini prividno različitim jeste naročiti odnos prema praksi, koji je sagledan bilo dijalektičko-kritički (pa, otuda, i alternativno) ili statičko-metafizički. Na osnovu kriterijuma dijalektičnosti, odnosno nedijalektičnosti, nabrojane teorije se mogu razvrstati na angažovane, i to u smislu pretenzija na radikalnu, odnosno revolucionarnu izmenu postojećih društveno-ekonomskih sistema ili praksi (Marks i Debor), ili na one teorije koje su logistička podrška vladajućem (kapitalističkom) sistemu vrednosti – sagledano u opsegu od ideje predestiniranosti, do tehnoloških distopija (Bodrijar) ili raja (Manovič). Ključna reč koja, po našem razumevanju ocrtae problematike, razdvaja ove teorijsko-praktičke svetove jeste termin ‘revolucija’.

Nesumnjivo je da je Marksova teorija *praxis*-a – koju su docnije preuzeli frankfurtovci, a u estetici je favorizovao Adorno (Adorno), pri čemu se ovde precizno misli na težnju realizovanja estetičke teorije – sistemski izložena misao koja u sebi sadrži zametak revolucionarnih procesa i aktivnosti. Prema Koršovom (Korsch) mišljenju, na primer, marksizam nije bio samo nauka o društvenom razvoju, već je predstavljao svojevrsnu „teorijsku ekspresiju revolucionarnih procesa”¹⁸ koji ne mogu zaobići politiku, ideologiju, religiju, kulturu, državu. Ova teorija, istorijski proistekla iz Marksove 11. teze, do kraja je u sebi očuvala, kako u delima Marksa i Engelsa (Engels), Lukača (Lu-

¹⁸ “The real contradiction between Marx’s scientific socialism and all bourgeois philosophy and sciences consists entirely in the fact that scientific socialism is the theoretical expression of a revolutionary process, which will end with the total abolition of these bourgeois philosophies and sciences, together with the abolition of the material relations that find their ideological expression in them.” Karl Korsch, *Marxism and Philosophy*, Monthly Review Press, New York, 1970, str. 69.

kacs), Gramšija (Gramsci) i frankfurtovaca, tako i jugoslovenskih „praksisovaca”, revolucionarnu misiju i supstancu. Ona je tokom 60-ih godina prošlog veka, između ostalog, bila vidljiva i delatna zahvaljujući Deborovoj kritici sveta medija i društva spektakla. Međutim, i a-dijalektične teorije koje smo ovde samo ovlaš pomenuli, održavaju relacije s temom i idejom revolucije. No, ta ideja nije vezana za marksistički koncept korenitih promena društva, odnosno klasnih odnosa, već upućuje na civilizacijski napredak i koncepcije naučnog i tehnološkog progressa koje uz to idu. Čini se, naime, da je nova tehnološka revolucija upravo učvrstila postojeće teorijske podele, a u smislu poželjnih ishoda „napredovanja” teorija koja su praktičkog karaktera. Jer, digitalna revolucija, čini se, predstavlja tačku prevrata u odnosu na celokupni sistem interpretiranja sveta medija, života i savremene umetnosti. A ovaj preokret, nadalje, upravo odgovara ideji nevidljivog delovanja medija koji dovode u pitanje temelje nekadašnje ontologije.

Posmatrano u oblasti umetnosti, promene su vrlo očigledne. Naime, bez obzira na to da li se savremena umetnost interpretira iz ugla Moderne ili Post-moderne, post-medijska estetika savremene umetničke prakse tretira gotovo isključivo u odnosu na svet medijskih interakcija i posredovanja; mediji su, zapravo, glavni orijentir za tumačenje jedne nove paradigme u kojoj se događa savremena umetnost; ali ne bilo koji mediji, već, pre svega, digitalni mediji. Jer, post-medijska estetika evidentira razliku koja nastaje u svetu umetnosti, a koju proizvode prevashodno digitalni mediji. Gubitak materijala tradicionalne i moderne umetnosti supstituiše se procesima digitalizovanja; ontologija umetnosti prerasta tako u prakse digitalnog interagovanja. Time se, *de facto*, gubi jasna razlika između medija (komuniciranja) i (medija) umetnosti; tj. modernističko pojmovno razlikovanje medija i umetničkih medija, aktuelno se dovodi u pitanje. Novonastalim procesima pogoduje i heterogeni kontekst post-medijske kulture, u kome se pojavljuje čitav niz medija kao delatnih, pri čemu je među njima vrlo teško uspostaviti razliku.

Jedan broj savremenih teoretičara umetnosti ovaj kontekst, odnosno (revolucionarno) novu paradigmu za stvaranje, recepciju i kritiku umetnosti naziva post-medijumskim stanjem (*post-medium condition*),¹⁹ ovde, dakle, nije reč o stanju nakon medija, već medijuma, koji je u potpunosti izgubio specifičnost i dematerijalizovan je, bar kada je reč o digitalnoj umetnosti. Digitalno je, u slučaju digitalne umetnosti, jedini medij njene realizacije u kome faktički iščezavaju svi drugi mediji. Jer, da podsetimo, digitalna umetnost je svoja vlastita (i jedina) praksa. To znači da su forma i sadržaj u odnosu koincidiranja,

¹⁹ Vid. u tekstu: Alessio Chierico, “Medium Specificity in Post-Media Practice”, na stranici: https://www.researchgate.net/publication/311440533_Medium_Specificity_in_Post-Media_Practice, pristupljeno: 29. 08. 2018.

pošto ne postoji nikakav materijalni sadržaj koji bi bio predstavljen izvan digitalnog umetničkog izraza, a ni takva forma koja bi digitalni sadržaj mogla da predstavi u nekom drugom mediju i obliku.

Nove umetničke prakse bile bi, u ovom kontekstu sagledano, prepoznatljive kao dvostruka novina: u pogledu (digitalnih) medija u kojima umetnost pronalazi svoj izraz, i kao *novum* unutar samog medija, koji zadaje drukčije parametre umetničkog izražavanja u odnosu na dosadašnje umetničke radove. Praksa bi, u takvim slučajevima, bila isključivo vezana za artistske intervencije unutar polja delovanja digitalnih medija. Njen bi domet, dakle, bio digitalni svet, a osnovne intencije promene unutar njega, i to umetničkim sredstvima, koja su istovremeno i medijski posredovana i realizovana u tehnološki kreiranom prostoru. U ovakvim slučajevima, umetnost se delimično identifikuje i podudara sa samim medijem njene realizacije, pri čemu ostaje ipak neki višak, odnosno nešto što se razlikuje od samog medija i što omogućava interakciju s estetskim doživljajem. *Summa summarum*, ovde su umetničke prakse istovremeno i medijske, s tim što njihova svrha nije samo puko komuniciranje, već aficiranje estetskog doživljaja.

Pored toga, u aktuelnoj medijskoj praksi mogu se prepoznati i različite društvene i kulturalne inicijative koje kombinuju digitalno i praktičko delovanje u oblasti kulture i umetnosti, egzistirajućih uglavnom na lokalnom (fizičkom) nivou, ali sa potencijalom digitalnog umrežavanja i mogućeg širenja opsega delovanja. Ove prakse često sebe identifikuju kao kritičke umetničke i medijske prakse koje uočavanjem i problematizovanjem određenog društvenog fenomena daju doprinos rešavanju konkretnih životnih pitanja. Tu je, u načelu, reč o jednoj vrsti građanskog mrežnog aktivizma, pri čemu umetnost generisana medijskim putem predstavlja sredstvo potencijalnog delovanja kako u svetu kulture, tako i unutar tzv. globalnog društvenog okruženja.

Pokatkad se u kontekstu pojave ovakvih inicijativa kriju kulturalne fondacije koje deluju kako lokalno tako i regionalno, pa čak i globalno, i to kao kišobran-organizacije, pomažući i podupirući različite kulturalne, umetničke i društvene aktivnosti, delovanjem „na terenu”. Jedna od takvih je i organizacija „Kritička umetnost i medijske prakse” (*Critical Art and Media Practices*), čija je misija da podržava nove umetničke i medijske forme u Indiji, kao i „regionalne kulturalne inicijative”.²⁰ Takođe, u ovu grupaciju taktičkog delovanja putem umetnosti, a u sadejstvu s novim medijima, spadaju i praktički radovi pojedinaca, odnosno onih umetnika koji pokušavaju da kroz nove medijske forme umetničkog izražavanja izazovu određene estetske efekte i reakcije, te, posredno, kulturalne i društvene promene. Međutim, često se njihova delatnost svodi na prakse prilagođavanja postojećim institucijama, mediji-

²⁰ Vid. na stranici: <https://criticalartandmediapractices.org/>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

ma i politikama muzeja, pa, u tom kontekstu ove aktivnosti samo u relativnom smislu mogu da predstavljaju izazov za umetnike koji zauzimajući određeni stav, i koncipirajući strategiju svog estetskog delovanja, zapravo, kreiraju meadžerski odnos prema vlastitoj umetničko-medijskoj praksi.²¹

Većina umetnika koji rade u prostoru novih medija nema uopšte ambiciju da menja društveno okruženje izvan sfere medijskog delovanja; najčešće se medijski prostor uzima kao jedini mogući ambijent praktičkog delovanja u estetskoj realnosti. Sve intervencije u prostoru, u ovakvim slučajevima, odnose se isključivo na medijski prostor. Aktivnosti u njemu, uz učešće umetnosti, tretiraju se kao stvarne, bar onoliko koliko je to domen aktivnosti medija po sebi. Otuda ne čudi što se borba za ovaj prostor dovodi u vezu s etikom, kao praktičkom disciplinom koja bi valjalo da bude u sprezi sa savremenim tokovima umetnosti. Svedočanstvo o tome pruža nam, primera radi, umetnički koncept one vrste mrežnog dizajna koji će, navodno, „spasiti čovečanstvo”, a koji se, kao umetnički, i uz pomoć etičkih normi, suprotstavlja svakodnevnom, „toksičnom” dizajnu društvenih mreža i platformi.²² I ovaj oblik aktivizma savremene medijske umetnosti, kao i prethodno navedeni, spada u taktičke vidove otpora umetnosti zatečenom stanju stvari, s tim što je on ograničen na medijsku sferu delovanja.

A kako stoji s praksom unutar delovanja situacionističkog pokreta; da li ova praksa, ukoliko je intencionalno umetničke prirode, ima pretenziju na određene promene? Umesto za taktičke vidove borbe, Debor i situacionisti opredeljuju se uglavnom za one strateške (što, naravno, ne isključuje gerilske akcije). To, zapravo, znači da je njihova pretenzija, u principu, ne intervencionističke ili subverzivne prirode, već da ona nastoji da zahvati totalitet, odnosno da promeni sam život. Drugim rečima, ona je revolucionarna po svojim namerama. U tom smislu, umetnost služi samo kao polazište ili podsticaj za događaje na ulici. Očekivane promene trebalo bi da se dogode u otvorenom prostoru grada ili što dalje od zone intenzivnog delovanja spektakla. Emancipovanjem (prostora) grada, umetničkim akcijama koje su istovremeno i društvene po svom karakteru, doživljaj grada („psihogeografija”), postaje autentičan i izvan dometa delovanja medija, odnosno spektakla, jer je situacionistička aktivnost prevashodno usmerena na kritičke oblike delovanja u odnosu na vizuelnu kulturu.

²¹ Upor., na primer, s predlozima iznesenim na stranici: <https://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/JD-09-2016-0116>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

²² Vid. o tome u tekstu: „The future of humanity depends on design ethics, says Tim Wu”, na stranici: <https://www.fastcompany.com/90239599/the-future-of-humanity-depends-on-design-ethics-says-tim-wu>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

Strategija Deborovog delovanja odnosi se na podudaranje umetničkih akcija s idejom revolucije i to u otvorenim prostorima gradova, odnosno na ulici. Iako su, prethodno, situacionisti nastojali da deluju subverzivno i u okvirima medija²³, činilo se da je praksa izlaska na ulice delotvornija na putu ka radikalnijim društvenim promenama. Umesto unutar medija, umetnost izlazi u prostor, interveniše u prostornoj (estetskoj) stvarnosti. Time ona izbegava ne samo medijsko posredovanje nego i zadate strukture spektakularizovanja grada. Kretanje i razmeštanje tako postaju ne samo elementarni umetnički činovi, akcije i subverzija, već uvod u revoluciju. Debor u tekstu „Uvod u kritiku urbane geografije” iznosi motive za strastveno revolucionarno delovanje, čemu bi prethodila odgovarajuća istraživanja: „Među tolikim temama kojima se bavimo, sa ili bez pravog zanimanja, nasumična potraga za novim načinom života jedino je što u nama može da uzburka strasti. Estetske i druge discipline pokazale su se krajnje nepodesnim u tom pogledu, tako da ne zavređuju našu pažnju. Zato bi trebalo definisati neke privremene oblasti istraživanja – između ostalog, istraživanje slučajnih i predvidljivih oblika ponašanja na ulici.”²⁴

Odjeci deborovskih ideja o intervencijama u prostoru grada danas se javljaju kao različiti oblici aktivizma, bilo da je on umetničke ili političke prirode (u izvornom značenju pojma). Recimo, umesto tzv. mrežnog aktivizma, koji je isključivo medjskog karaktera, a pretenduje na određene društvene promene, u savremenom dobu susrećemo i aktivnosti u prostoru grada, u napuštenim fabrikama, zgradama, halama, te u javnom prostoru uopšte. Akcije slobodnog baštovanstva ili „javnog voća”, na primer, uveliko podsećaju na psihogeografske eksperimente Debora i situacionista.²⁵ No, izgleda da, ipak, nove umetničke prakse iz realne etiko-politike prelaze na nereflektovani metafizički plan delovanja – etiku, politiku i društveni, ili samo umetnički angažman koji se ostvaruje u polju medija. Jer upravo ta nekritički pojmljena metafizika taktičkog aktiviranja u medijima, a koja koristi umetnički senzibilitet i nove estetske parametre delovanja, uprkos neskrivenih ambicija, ne menja zatečeni poredak (kapitalističkih) vrednosti; čak ga, naprotiv, učvršćuje. Otuda imanentna revolucija i nije moguća u digitalnom dobu, osim kao umetničko-tehnološki prevrat ograničenog dometa.

²³ O predlozima situacionista za delovanje u umetničkim medijima vid. na stranici: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/situacionisticka-internacionala-situacionisti-i-novi-oblici-akcije-protiv-politike-i-umetnosti>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

²⁴ Guy Debord, “Uvod u kritiku urbane geografije”, *Treći prostor* (naučni magazin), na stranici: <http://www.treciprostor.com/2016/11/guy-debord-uvod-u-kritiku-urbane.html>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

²⁵ Urbane prakse, vid. na stranici: <http://urbanepakse.blogspot.com/2013/02/oblici-aktivizma-u-savremenom-gradu.html>, pristupljeno: 29. 08. 2018.

ODABRANA BIBLIOGRAFIJA SA NETOGRAFIJOM

- „The future of humanity depends on design ethics, says Tim Wu”, na stranici: <https://www.fastcompany.com/90239599/the-future-of-humanity-depends-on-design-ethics-says-tim-wu>.
- Bodrijar, Ž., *Prozirnost zla*, Ogled o krajnosnim fenomenima, Svetovi, Novi Sad 1994.
- Chierico, A., “Medium Specificity in Post-Media Practice”, na stranici: http://www.academia.edu/30274166/Medium_Specificity_in_Post-Media_Practice.
- Debord, G., “Uvod u kritiku urbane geografije”, *Treći prostor* (naučni magazin), na stranici: <http://www.treciprostor.com/2016/11/guy-debord-uvod-u-kritiku-urbane.html>.
- Debord, G., *Društvo spektakla*, Anarhistička biblioteka, Beograd 1967, na stranici: <http://vulovic.rs/bvstudy/mmk/pdf/guy-debord-drustvo-spektakla.pdf>.
- Debord, G., *Društvo spektakla*, Porodična biblioteka br. 4, drugo izdanje, radna verzija, 2017, na stranici: <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-drustvo-spektakla>.
- Deuze, M., “Media Life and the Mediatization of the Lifeworld” (“Introduction”), u: *Mediatized Worlds*, na stranici: https://www.researchgate.net/publication/304818694_Media_Life_and_the_Mediatization_of_the_Lifeworld.
- Fisk, Dž., *Popularna kultura*, Clio, Beograd 2001.
<http://urbanepakse.blogspot.com/2013/02/oblici-aktivizma-u-savremenom-gradu.html>.
<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/situacionisticka-internacionala-situacionisti-i-novi-oblici-akcije-protiv-politike-i-umetnosti>.
<https://criticalartandmediapractices.org/>.
<https://www.emeraldinsight.com/doi/abs/10.1108/JD-09-2016-0116>.
<https://www.vu.nl/en/study-guide/2017-2018/exchange/index.aspx?view=module&origin=51170867x50989856&id=51402756>.
- Korsch, K., *Marxism and Philosophy*, Monthly Review Press, New York 1970.
- Lajbnić, G. V., *Načela prirode i milosti utemeljena na umu – Monadologija*, Sv. Simeon Mirotočivi, Vrnjačka Banja 1989.
- Manovich, L., *Post-media Aesthetics*, “Medium in Crisis”, na stranici: <https://pdfs.semanticscholar.org/a753/4122ecb3fefdb775dfea546c1f331419f50.pdf>.
- Manovich, L., *Post-media Aesthetics*, 2001, na stranici: <http://manovich.net/index.php/projects/post-media-aesthetics.pdf>.
- Quaranta, D., “The Postmedia Perspective”, *Rhizome*, Jan 12, 2011, na stranici: <http://rhizome.org/editorial/2011/jan/12/the-postmedia-perspective/>.
- Vuksanović, D., „Kritika i moć medija“, u: *Filozofija medija: Ontologija, estetika, kritika*, Fakultet dramskih umetnosti, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Čigoja štampa, Beograd 2007.

DIVNA VUKSANOVIĆ

Faculty of Dramatic Arts, University of Belgrade

MEDIA AESTHETICS: CRITICISM OF CULTURE
SPECTACLE VS. NEW ARTISTIC PRACTICES

Abstract: Understanding the world of the media as a total spectacle, in the spirit of critical radicalism, leaves no room for an interpretation of what (hypothetically) is outside the domain of the media produced culture. Similarly, this world can also be interpreted as a monadic structure of perception “without a window”, similar to the Leibniz’s mathematical universe constructed in the 17th century, which was made possible by ars combinatoria; Such views of the world of media culture primarily relate to today’s Western European civilization, which increasingly becomes the community through the technological way of generating spectacles, which fulfill almost the entire cultural paradigm of our time. In this connection, the question arises from which viewpoint, in such an interpretative context, it would be possible to carry out a critique of the media, and that, in doing so, it is based on the aesthetics, on the one hand, and the fluid exits of contemporary media culture, on the other hand?

Keywords: aesthetics, media, culture, spectacle society, monadology

Primljeno: 30.8.2018.

Prihvaćeno: 1.11.2018.

