

Megatrend univerzitet, Fakultet za kulturu i medije, Beograd

DOI 10.5937/kultura1237049C

UDK 316.776:1

316.77:159.937]:316.324.8

originalan naučni rad

---

# NE/KULTURA MEDIJSKOG OKULAROCENTRIZMA

---

**Sažetak:** *U tekstu se medijski okularocentrizam sagledava kao svojevrsna nekultura samopotvrđivanja posredstvom repliciranja modela medijskog prikazivanja. Tehnološko usavršavanje produkcije vizuelnih zapisa više nije podstaknuto idealom „kartezijanskog perspektivizma“, već održanjem fascinacije vizuelnom razmenom. U postindustrijskom društvu vizuelni zapisi ne proizvode stvarnost, oni ne konstruišu istinu, jednako kao što ne teže njenom razotkrivanju, oni se proizvode kao označitelji mehanizama nadzora. Na taj način medijska hiperprodukcija prikazâ još jedino objavljuje da nad onim što je u fokusu postoji neka vlast, neproglašavajući prihvatanje određene interpretacije stvarnog kao građansku obavezu, jer se od vere u Istinu konačno odustalo, već pristanak na učešće u održanju mehanizama označavanja nadzora.*

**Ključne reči:** *antiokularocentrizam, fotožurnalizam, mediji, nadziranje, teorija medija, okularocentrizam*

Godine 1917. Marsel Dišan (Duchamp) izložio je svoj rad *Fon-tana*, zasnovan na strategiji redimejda, kao postupku preuzimanja (sa ili bez formalnog intervenisanja) i proglašavanja vanumetničkih predmeta za umetničke.<sup>1</sup> Dišanova zamisao redimejda tokom dvadesetog veka naišla je na mnogobrojne interpretacije, a svojim uticajem na kasnije umetničke prakse (istraživanja grupe *Art & Language*, *appropriation art* itd), svakako predstavlja jednu od najuticajnijih pojava u savremenoj umetnosti. No ono što redimejd čini naročito istaknutom umetničkom strategijom savremenog doba, jeste njegovo demonstriranje konačnog odbacivanja vere u optičko iskustvo, koje je u Evropi dominiralo još od Renesanse. Umetnički predmet nastao primenom strategije redimejda identičan je nekom svakodnevnom, industrijski

---

<sup>1</sup> Prvim redimejdom obično se smatra Dišanov rad *Bicikl-točak* (1913).

---

proizvedenom predmetu, no budući uključen u svet umetnosti, od njega se bitno razlikuje. Vizuelno iskustvo na taj je način simbolički marginalizovano, najavljujući radikalni zaokret u razumevanju odnosa opažaja i mišljenja do kojeg će doći u drugoj polovini dvadesetog veka.

Promišljanje odnosa opažanja i mišljenja postavljeno je već u staroj Grčkoj. Tako Parmenid govori o čulnom saznanju kao varljivom prividu, ističući da je nužno putem umne spoznaje ispravljati pogreške čulnog privida ne bi li se došlo do istine. Demokrit je verovao kako oseti obojenog, toplog i hladnog, gorkog i slatkog, ne odgovaraju stvarnosti u kojoj ne postoji ništa osim atoma i praznog prostora. Sofisti naglašavaju čulnu nepouzdanost, razvijajući izvesni saznanji relativizam. Jasno razdvajanje objektivno postojećeg sveta i njegovog opažanja, uspostaviće u zapadnoj filozofiji izvesnu suprotstavljenost između čulnog opažanja i uma. Još Demokrit naglašava razliku između „mračne“ čulne spoznaje i „svetle“ (prave) spoznaje umovanjem. Platon govori o „gledanju istine“, kao odvojenom od čulne spoznaje, budući da se istinsko znanje tiče neopipljivih biti ili ideja, vidljivih samo umu.<sup>2</sup> Ovo „gledanje ideja“ moguće je ostvariti logičkim razmišljanjem. Međutim, Platon uvodi mogućnost da se do čvrstih i nepromenljivih ideja dođe ne samo logičkim putem, već i neposrednim spoznavanjem ili uvidom. U tom smislu od značaja je njegova čuvena priča o pećini. Platon ovde daje mogućnost čulne spoznaje istine, budući da je ona izražena u *Eidosu* ili *Ideji*, koja je slična vidljivom obliku, ali samo nakon izvesnog „oslobađanja“. Naime, zatvorenici pećine, koji su tokom svog boravljenja u pećini videli samo nestalne i nesavršene senke na zidu, konačno beže i traže izlaz, gde izašavši, nakon početnog blještavila mogu pogledati Sunce. Mogućnost poimanja stvarnosti neposrednim uviđanjem, kod Platona nalazimo i u doktrini anamneze, u kojoj govori o pročišćenom opažanju pročišćenih predmeta.<sup>3</sup>

Novo razumevanje odnosa opažanja i razumske spoznaje, otvoreno naglašavanjem potrebe empirijskog istraživanja stvarnosti, prvi put je izričito izraženo u Aristotelovoj filozofiji. Novo shvaćanje čulnog iskustva Aristotel uvodi prepoznavanjem indukcije kao postupka sticanja znanja prikupljanjem svih pojedinačnih slučajeva. Ovaj pristup „odozdo“ doduše je, kod Aristotela, prepoznat samo kao jedna strana spoznaje, koju nadopunjuje pristup „odozgo“. Apstrahovanjem posebnih oblika, putem indukcije, stiže se do viših pojmova, čime se čitav proces kreće ka postepenom udaljavanju od neposrednog iskustva. Pretpostavivši

---

2 Platon, *Fedon*, Vrnjačka Banja 2001.

3 Platon, *Dijalozi*, Beograd 1970.

da se bit ili suština nalazi u pojedinačnim predmetima, Aristotel uvodi shvatanje da u našem znanju ne postoji ništa izvan ili s one strane pojedinačnih iskustava. Svakako, Aristotel ne odbacuje dedukciju, budući da mišljenje sagledava kao sposobnost davanja iskaza o nekom posebnom slučaju uz konsultovanje više opštosti.

Iako razvija ambivalentan stav prema viđenju, grčka misao je istakla prednost vizuelnog iskustva u odnosu na ostale osete. Razumevanje odnosa između „čistog vida“ umnog oka (spekulacija) i „nečistog“, iskustvenog, vida dva telesna oka (opservacija), u velikoj će meri odrediti dalje razumevanje vizuelnog iskustva na Zapadu. Mada je antička misao otvorila perspektivu utemeljenja predominacije čula vida na Zapadu, moderni okularocentrizam zasnovan je na Dekartovim (Descartes) filozofskim postavkama. Dekartov *cogito* učvrstio je samosvest kao neprikosnoveni temelj zapadne filozofije, zasnivajući spoznaju na subjektivnom umu. Međutim, Dekart ipak nije bio spreman da prihvati zavisnost uma od čulnog saznanja. On naime tvrdi da je um taj koji vidi, odnosno upravo um oseća, a ne telo. Čulno opažanje subjektivno je uslovljeno, te kao takvo ne daje istinski odraz stvarnosti. Otuda je u traganju za istinom, ove slike nužno razumom prečistiti. U tom smislu, Dekartov racionalizam upravo razumu daje mogućnost dolaska do istine, a ne čulnom opažanju.

Problematizovanje čulne spoznaje nastavljeno je kod kasnijih mislilaca. Usmerivši svoju pažnju na kritičko istraživanje mogućnosti spoznaje, Kant zaključuje da je stvarnost funkcionalne naravi, te da se ne konstituiše realistički. Kako ističe, spoznaja ne može krenuti od objekta, već upravo od načina razumevanja te pitanja na koji način naše razumevanje konstituiše „realnost“. Na taj način Kant uspostavlja kritiku čitavog ranijeg pristupa u razumevanju spoznaje. No Kant svojim pristupom još uvek neće odbaciti veru u um.

U utemeljenju zaokreta u razumevanju pogleda posmatrača od transcendentnog i sveobuhvatnog ka individualnom, od posebnog je značaja Ničeova (Nietzsche) misao. Niče odbacuje koncept tzv. „neokaljane percepcije“, tvrdeći da je svako gledište uvek opterećeno značenjem, te da kao takvo nikada nije nepristrasno. Kako smatra, svako viđenje jednako je recepcijsko kao i projekcijsko, aktivno i pasivno. Gradeći svoj pristup na kritici tradicionalne zapadne filozofije, Niče svoju pažnju usmerava ne na osetilnost, već upravo na mišljenje kao izvor privida.

Kritika novovekovne paradigme obeležiće filozofska kretanja u devetnaestom i dvadesetom veku. Teorijske razrade Ničea, Hajdegera (Heidegger), Adorna, Fukoa (Foucault), Liotara (Lyotard) i dr., označiće kraj epohe modernizma, te odbaciva-

nje novovekovnog koncepta znanja. Savremeni mislioci sve su manje bili spremni da prihvate razumevanje uma kao kakvog ogledala, sposobnog da odrazi objektivnu stvarnost koja je izvan njega. Prihvativši ovakvo usmerenje, Ričard Rorti (Rorty) ističe da je kultura naša stvarnost.<sup>4</sup> To znači da se u razumevanju stvarnosti zapravo suočavamo sa teorijama, a ne sa kakvim ogoljenim činjenicama, jer posmatranje sveta nije moguće izvan pojmovnih obrazaca koje o njemu imamo. Istina, u savremenim pristupima, više nije shvaćena u tradicionalno platonističko-metafizičkom smislu kao nešto što postoji po sebi, nezavisno od spoznajućeg subjekta, već kao rezultat društvenog konsenzusa.

Kako bi označio poseban sistem viđenja, odnosno način gledanja, konstruisan kulturnim, političkim, tehnološkim aparatima koji posreduju svet objekta u neutralnom perceptivnom polju, francuski semiotičar filma Kristijan Mec (Metz) uvodi sintagmu „skopički režim“. Ovaj izraz potom je preuzeo američki filozof Martin Džej (Jay), kako bi označio uzajamno povezanu teoriju vizuelnosti i vizuelnu praksu koja prevladava u određenom istorijskom razdoblju. Ovakvim pristupom Džej naglašava da načini gledanja nisu prirodni, već konstruisani.<sup>5</sup> To znači da suprotno gledanju, kao fizičkoj operaciji, vizuelni svet trebalo bi sagledati kao socijalnu činjenicu. U tom smislu Džej i „kartezijski perspektivizam“ sagledava samo kao jedan od postojećih skopičkih režima, a koji se temelji na razdvajanju subjekta i objekta, te postuliranju transcendentnog subjekta koji određuje objekt. „Kartezijski perspektivizam“, u ovakvom tumačenju, shvaćen je kao specifična ideologija koja pretpostavlja mogućnost viđenja stvarnosti po sebi, izvan sistema klasifikovanja znanja.

Prihvatanje „kartezijskog perspektivizma“ u novovekovnoj zapadnoj filozofskoj misli, te u savremenoj nauci, podstaklo je rad na osmišljavanju i tehnološkom usavršavanju pomagala kojima bi gledanje bilo posredovano. U tom smislu od posebnog je značaja razvoj fotografije, čije je razumevanje već u najranijem periodu njenog razvoja bilo praćeno verom u mogućnost saznavanja istine posredstvom vizuelnih zapisa stvarnosti. Zbog svog mehaničkog beleženja slika, fotografija je u trenutku svog nastanka bila shvatana kao naročito pogodan dokumentarni medij. Posmatrajući svet kroz objektiv kamere, fotografi su još krajem devetnaestog veka preuzeli rad na intenzivnom beleženju ratnih sukoba, velikih istorijskih događaja, udaljenih krajeva i običaja stanovništva u kolonijama širom sveta, prirodnih pojava,

---

4 Rorty R., *Filozofija i ogledalo prirode*, Sarajevo 1990.

5 Jay M., *Scopic regimes of Modernity*, in: *Vision and Visuality*, eds. Foster H., The New Press, New York 1988.

svakodnevnog života itd., uvereni da svojim radom proizvode dokumente.

Proizvodnja vizuelnih zapisa, kao svojevrstnih dokumenata kojima je istina posredovana, bila je utemeljena s jedne strane u prihvatanju „kertezijanskog perspektivizma“, i s druge, u uverenju da je zbog svog mehaničko-hemijskog beleženja slika, fotografija pogodan posrednik u naučnom posmatranju. Dokumentarnost fotografije, u ovom ranom periodu, pretpostavila je postojanje „preciznog i autentičnog“ *pogleda* koji prodire u stvarnost. Iako je gotovo čitava fotografska produkcija u devetnaestom veku bila označena kao „dokumentarna“, još je tada izneta sumnja u posredovanje istine putem fotografske slike. Ovo nepoverenje prema fotografskom zapisu nije međutim značilo nepoverenje u samu mogućnost spoznaje istine posredstvom mehanički proizvedenih vizuelnih dokumenata, već je bilo izazvano uočavanjem mogućnosti manipulisanja vizuelnim prikazima, čak i onda kada su oni mehanički proizvedeni. Ovome su svakako doprinela otkrića mnogobrojnih slučajeva obmane putem fotografije, poput objavljivanja montiranih i retuširanih fotografija u knjizi *Zločini komune (Les Crimes de la Commune, 1871)*, E. Apera (Appert), afera povodom razglednica siročadi doktora Bernarda (1876), ili znatno kasnije afera povodom aranžiranja fotografisane scene koje je primenio Artur Rotstajn (Rothstein) 1936. godine. Prepoznate mogućnosti manipulisanja slikom podstakle su uvođenje niza konvencija kojima bi se obezbedila objektivnost pogleda, poput ostavljanja crnog okvira oko slike, čime je trebalo pokazati da je oku posmatrača dostupno sve što je kamera zabeležila, izbegavanje upotrebe blica, te proglašavanje nelegitimnim svaki pokušaj konstruisanja i aranžiranja scene. Dokumentarnost mehanički proizvedenog vizuelnog zapisa nije dovedena u pitanje, već je mogućnost ovako dobijenog zapisa da posreduje u razotkrivanju istine bila razmatrana jedino u odnosu na postupak manipulisanja aparatom i posmatranom scenom.

Izgradnja poverenja u objektivnost mehanički posredovanog pogleda tekla je uporedo sa razrađivanjem modela taksonomije u nauci viktorsijanskog doba.<sup>6</sup> Razvoj naučnih sistema klasifikovanja, sastavljanje inventara, sakupljanje i arhiviranje najrazličitijih podataka, upravljanje informacijama prikupljenim iz raznih delova sveta, doprinosili su, kako uočava Tomas Ričards (Richards), održanju britanske kontrole nad velikim delom sveta uz pomoć malobrojnih vojnih snaga. Širenje potrebe za organizovanjem i klasifikovanjem vodilo je zasnivanju antropološke fotografije. Mehanički posredovan pogled stavljen je u funkciju

---

6 Prajs D., Posmatrači i posmatrani, u: *Fotografija*, priredila Vels L., Beograd 2006, str. 91 – 150.

„objektivnog“ naučnog razotkrivanja istine o „razlikama“ među narodima, „rasama“ i društvenim slojevima. Skenirani „neutralnim“ pogledom mehanizma, kolonizovani narodi razvrstavani su prema utvrđenoj tipologiji. Razvoj složenog mehanizma inventiranja i analiziranja prikupljene građe, pretpostavljao je usvajanje shvatanja fotografije kao neutralnog i objektivnog vizuelnog zapisa, pogodnog za prikupljanje podataka čijom je analizom moguće doći do naučno utemeljene istine. Ovako ustrojen proces vizuelnog evidentiranja podrazumeva nametanje sistema kontrole. Postati predmetom fotografisanja, shvaćenog kao postupka objektivnog naučnog beleženja slike stvarnosti, znači podrediti se ustanovljenom sistemu interpretiranja mehanički proizvedenih zabeleški koje zastupaju realnost. Pišući o kolonijalnoj fotografiji, Kvotermejn (Quartermaine) ističe da „fotografija ovde nije samo sluškinja imperije, već je odlučujuća dimenzija u njenom oblikovanju: formalne imperijalne strukture moći institucionalizovale su teorije i stavove koji su više nego neophodni prilikom posmatranja neke individue kao predmeta fotografisanja“<sup>7</sup>.

Mehaničko beleženje slike stvarnosti, sagledano kao svojevrsan oblik posredovanja istine unutar specifične *kulture medijskog okularocentrizma*, uporedo sa učešćem u utemeljivanju ideološki zasnovanih naučnih sistema, razvijano je kao deo industrije posredovanja informacija. Tako već tokom druge polovine devetnaestog veka, prenoseći informacije o egzotičnim krajevima i udaljenim kulturama, fotografija postaje deo masovne industrije turističkih razglednica. Međutim industrija masovno posredovanih slika stvarnosti svoj najveći uspon doživeće u okviru produkcije vesti.

Želja da se vizuelno zabeleže, a potom medijski posreduju aktuelni društveni događaji, podstakli su razvoj dokumentarne fotografije i fotožurnalizma. Opremljeni kamerama, fotoreporteri su upućivani u različite krajeve sveta ne bi li direktno sa terena dostavili objavljive vizuelne zapise. Ostvarena vizuelna svedočanstva korišćena su kao predlošci za proizvodnju ilustracija kojima je trebalo „posredovati realnost“ rastućoj novinskoj publici. Stav da mehanički proizvedena slika posreduje u razotkrivanju istine, postao je temeljni oslonac novinskoj praksi da se vizuelnim prikazima podrži verodostojnost objavljivanih vesti. Već u devetnaestom veku, razvoj prakse fotografskog posredovanja ratnih sukoba, najaviće razvoj *industrije vizuelnog posredovanja istine*. Individualna svedočanstva proširena su organizovanjem fotografskih službi koje upošljavaju timove fotografa, ne bi li ostvarile što potpuniji, mehanički posredovan uvid u zbiva-

---

7 Preuzeto iz: Prajs D., op.cit., str. 114.

nja sa terena. Kako ističe Derik Prajs (Price), još od Brejdijevo (Brady) organizovanja fotografske službe koja je upošljavala čitave timove fotografa za snimanje dešavanja tokom građanskog rata u Americi, među kojima su bili Aleksandar Gardner, Timoti O'Saliven (O'Sullivan) i Džordž Bernard, nijedan ratni sukob nije prošao, a da za sobom nije ostavio mnogobrojne fotografske zapise, kojima je istinu o dešavanjima trebalo učiniti dostupnom.<sup>8</sup>

Usvajanje pretpostavke da je mehanički posredovanim vizuelnim zapisima moguće ostvariti činjenički materijal koji bi objektivnom naučnom pogledu obezbedio pouzdan oslonac u razotkrivanju istine i njenom daljem posredovanju na transparentan način, tokom tridesetih godina dvadesetog veka doprineo je proširenju fokusa dokumentarnog fotografskog beleženja. Godine 1936, antropolog Tom Harison (Harrison) i pesnik Čarls Medž (Madge), u Velikoj Britaniji pokreću ambiciozni projekat fotografskog beleženja svakodnevnog života.<sup>9</sup> Oslanjajući se na već utemeljenu praksu dokumentarnog beleženja vizuelnih zapisa, projekat je posebno bio usmeren na proučavanje kolektivnog ponašanja na javnim mestima, u cilju dobijanja precizne, objektivne i naučno zasnovane slike o svakodnevnom životu. Bio je to početak medijskog voajerizma, kojim je trebalo omogućiti sistematsko razotkrivanje istine, posredovane *objektivnim*, mehanički izvedenim zapisima.

Intenziviranje medijskog posredovanja propagandnih poruka tokom Prvog svetskog rata uzdrmalo je poverenje publike u objektivnost dokumentarne fotografije. Manipulisanje vizuelnim zapisima u cilju reinterpetacije stvarnosti dalo je povoda kritičkom i društvenoodgovornom pristupu u interpretiranju fotografske i filmske dokumentacije. Sumnja u mogućnost spoznaje istine na osnovu činjeničkog materijala obezbeđenog mehaničkim beleženjem slike stvarnosti, u međuratnom periodu bila je podržana sve širom primenom manipulativnih tehnika u komercijalnom i političkom marketingu. Upozoravanje na opasnost od primene manipulativnih tehnika, kao i sagledavanje posledica nacističke propagande u Evropi, učinili su da medijska publika postane svesna postojanja manipulativne namere, kao i mogućnosti ostvarivanja ove namere putem masovno produkovanih fotografskih i filmskih zapisa. Iako ovo nije značilo ukidanje prakse mehaničkog posredovanja slike stvarnosti, ono će otvoriti prostor uspostavljanju novih pristupa u razumevanju proizvodnje vizuelnih dokumenata. Suprotno nastojanju rastuće mreže fo-

---

<sup>8</sup> Prajs D., op.cit., str. 119.

<sup>9</sup> Tom Harison i Čarls Medž osnovali su organizaciju *Masovno posmatranje (Mass Observation)* u cilju sistematskog antropološkog istraživanja svakodnevnog života.

toamatera i nezavisnih filmskih snimatelja da svojim snimcima ponude objektivne vizuelne zapise stvarnog, oslobođene uticaja vladajućih političkih interesa, koje se i dalje zasnivalo na veri u mogućnost posredovanja istine putem fotografskih i filmskih dokumenata, shvaćenih kao specifičnih vrsta vizuelne građe, dobijenih *objektivnim*, mehanički posredovanim, vizuelnim beleženjem, unutar umetničke fotografije razvija se alternativni pristup, koji traganje za istinom prepoznaje u postupku narušavanja spoljašnjeg sloja slike. Razvijajući ovakav pristup, avangardni umetnik Aleksandar Rodočenko i predstavnici dadaističkog pokreta zahtevaju konstruisanje slike i manipulisanje prikazom u cilju otkrivanja onih značenja koja leže ispod površine fotografskog prikaza. Oni odbacuju veru u nevinost fotografskog pogleda, u objektivnost mehanički posredovanog vizuelnog zapisa, naglašavajući iskrivljenost pogleda samim postupkom manipulisanja kamerom.

Stav da je čin posmatranja i mehaničkog beleženja slike stvarnosti neutralan, te da se može smatrati pouzdanim u posredovanju istine, još je snažnije bio kritikovan u narednim decenijama. Unutar semiološke analize vizuelni zapisi sagledavaju se kao tekstovi čijom je analizom moguće istražiti modele strukturisanja značenja unutar utvrđenih znakovnih sistema, te utvrditi kodove kojima su prenos i razumevanje značenja uslovljeni. Mehanički posredovan vizuelni zapis više nije shvaćen kao objektivni prikaz stvarnosti putem kojeg se razotkriva istina o onome što je prikazano, već kao rezultat primene utvrđenih praksi označavanja, odnosno kao proizvod međudejstva kompleksnih tehničkih i kulturnih formi koje bi trebalo dekodirati.

Usmeravanjem pažnje na procese koji učestvuju u produkciji značenja, u savremenim teorijskim pristupima radikalizovano je odbacivanje razumevanja mehaničkih vizuelnih zapisa kao objektivnih posrednika u procesu razotkrivanja istine. Suprotstavivši se strukturalističkom pristupu, Žak Derida (Derrida) odbacuje pretpostavku da se pri susretu sa tekstom može otkriti nešto što bi pomoglo da se odredi ona *prava* interpretacija njegove suštine. Namesto toga, kako veruje, moguće je jedino igrati se njima. Prihvativši koncepciju slobodne interpretacije, Derida odbacuje ideju o prirodnom, imanentnom ili pravom značenju koje je kakvom dubinskom analizom moguće otkriti u jednom tekstu. Mehanički posredovani prikazi stvarnosti otuda su sagledani kao predlošci za ostvarenje različitih interpretacija, a ne kao činjenična građa koju je moguće pravilno iščitati na putu traganja za istinom.

Odlazeći još dalje, Žan Bodrijar (Baudrillard) odbacuje samu pretpostavku postojanja jedne spoljašnje stvarnosti, koja se posredstvom mehanički produkovanih vizuelnih zapisa oslikava,



opisuje ili reprezentuje, ističući da je u svetu spektakla sve konstruisano. Kako veruje, u savremenom svetu, prezasićenom masovnim medijima i komunikacijskim tehnologijama, dolazi do svojevrsne agonije snažnih referencijala, odnosno agonije stvarnog i racionalnog, koja uvodi u eru simulacije. U svetu u kojem vlada *nadstvarno*, kao proizvod sinteze ostvarene zračenjem kombinatorijskih modela, dolazi do implozije smisla u medijima. Kako dalje objašnjava, iako se veruje da informacija proizvodi ubranu cirkulaciju smisla, događa se upravo suprotno – umesto da ostvaruje komunikaciju, informacija se iscrpljuje u isceniranju komunikacije, odnosno umesto da proizvodi smisao, ona se iscrpljuje u isceniranju smisla.<sup>10</sup>

Razvoj digitalnih tehnologija još je snažnije produbio nepoverenje u mogućnost reflektovanja istine posredstvom mehanički proizvedenih vizuelnih zapisa. Iako na planu modifikovanja slike, digitalne tehnologije nisu ponudile suštinski nove pristupe (bez obzira na tehničke razlike u samom postupku), otvorivši mogućnost sintetisanja prikaza manipulisanjem digitalnim materijalom, nasuprot ranijoj mogućnosti menjanja ostvarenog vizuelnog zapisa, razvoj digitalnih medija poljuljao je ontički status fotografije i filma. Ukoliko digitalnom tehnologijom proizveden vizuelni zapis nužno ne referira na nešto postojeće, onda je razumevanje samog postupka beleženja ozbiljno dovedena u pitanje.

Međutim, iako su savremena teorija i praksa pokazale da autentičnost mehanički proizvedenih vizuelnih zapisa manje potvrđuje *priroda* same slike nego što to čine struktura diskurzivnih, društvenih i profesionalnih praksi koje je konstituišu, u masovnim i novim medijima nije odbačena praksa *dokumentovanja* stvarnosti mehanički posredovanim vizuelnim zapisima. Ovakva praksa može se sagledati kao u vezi sa učvršćivanjem naročitog *režima istine*. Primenjujući različite pristupe, svako je društvo tokom istorije uspostavljalo sopstvene *režime istine*, održavane putem dominantnih diskursa i potvrđivane postojećim institucijama. Proizvodnja vizuelnih zapisa nikada nije bila deo arhiviranja činjenica, odnosno produkovanja dokumenata koji bi bili transkripcija stvarnosti. Upravo suprotno, uključivani u složene diskurzivne sisteme, ovi vizuelni zapisi uvek su bili podređeni uspostavljenim mehanizmima definisanja istine. Sam proces konstruisanja istine međutim nije uslovljen samo snagom uspostavljenih diskursa, već i autoritetom institucija njenog posredovanja. U srednjovekovnoj Evropi, autoritet crkve obezbeđivao je poverenje u istinitost religijskih scena, renesansni umetnici verodostojnost vizuelnim prikazima nastojali su da

---

10 Bodrijar Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad 1991, str. 84.

obezbede primenom naučne perspektive i izučavanjem anatomije, itd. No tek je razvoj tehnika mehaničko-hemijskog beleženja, započet otkrićem dagerotipije, a potom unapređen pronalaskom fotografije, filma, videa itd., otvorio prostor utemeljenju shvatanja slika kao naučnih dokumenata, sagledanih unutar svojevrsne *kulture okularocentrizma*, kao objektivnih vizuelnih zapisa koji posreduju u razotkrivanju istine. Poverenje u neutralnost prikaza zamenjeno je poverenjem u neutralnost tehnološko-hemijskog procesa. Na ovako utemeljenom poverenju u objektivnost mehanički posredovanih vizuelnih zapisa, zasnivala se masovna produkcija slika, kojom je proces konstruisanja istine tokom prve polovine dvadesetog veka bio podržan.

Gubljenje poverenja u objektivnost tehnološki posredovanih vizuelnih zapisa, te odbacivanje vere u njihovo neutralno posredovanje u procesu razotkrivanja istine, do kojih će doći s razvojem teorijskih pristupa tokom druge polovine dvadesetog veka, te s usavršavanjem digitalnih tehnologija, bitno će odrediti *prirodu* savremenog medijskog okularocentrizma. Insistiranje na medijskom posredovanju slika stvarnosti, uprkos gubljenju poverenja u mogućnosti razotkrivanja istine putem medijski posredovanih slika, utemeljuje medijski okularocentrizam ne kao praksu usmerenu na posredovanje konstruisane istine (iako ovakvo delovanje, duboko ukorenjeno u nasleđu, zadržava izvesnu delatnu snagu), već kao u funkciji demonstriranja uspostavljenja vlasti. Sledeći stavove Mišela Fukoa, očuvanje okularocentrizma u medijski posredovanom društvu, možemo shvatiti kao pokazatelj investiranja u održanje postojećih odnosa moći. Postupke učvršćivanja moći Fuko prepoznaje unutar svih delova društvenog sistema. Ovako shvaćena, moć prožima jednako diskurzivne prakse kao i postupke koji određuju svakodnevni život. Od posebnog je značaja Fukoovo razmatranje panoptizma, koje uspostavljene mehanizme kontrole dovodi u vezu sa razvijenim modelima nadzora.<sup>11</sup> Po tome što uspostavljanje modela interpretacije stvarnog ne podređuje definisanju istine, medijski okularocentrizam suštinski je drukčiji od tradicionalnog. On ne nudi odgovore, već demonstrira sprovođenje nadzora kao manifestaciju uspostavljenе vlasti.

Uspostavljanje složenih mehanizama kontrole i potčinjavanja, posredovanih medijskom produkcijom slika, transformiše interpretaciju stvarnosti u predstavu globalnog spektakla. Analizirajući načine na koje industrijsko društvo *proizvodi* svet, apsorbujući savremenog čoveka u svet iluzija i lažne svesti, Gi Debor (Debord) ističe kako se spektakl prikazuje kao ogromna

---

<sup>11</sup> Fuko M., *Nadzirati i kažnjavati*, Novi Sad 1997.

i nedostupna realnost koja se nikad ne dovodi u pitanje.<sup>12</sup> Beskrajno umnožavanje i distribuiranje medijskih pojava, ukazuje Debor, u najvećoj meri usmereno je na proizvodnju sveta glama i zabave, gde konflikti (kada ih ima) nastaju kao element uspostavljanja dobrog raspoloženja i ukidanja otpora prema postojećim odnosima. Čovek industrijskog društva, suočen sa procesom ogromne akumulacije prizora, postaje posmatrač ovakvih pojava, pasivan i nekreativan, a samim tim i nemoćan da upravlja društvom. Suprotno modernom čoveku, o kojem govori Debor, postmoderne čovek ne želi da bude posmatrač, već aktivni učesnik globalnog spektakla. On ne želi da pobegne od kontrolišućeg objektiva kamere, već da postane *objekt* njenog pogleda.<sup>13</sup>

Suprotno modernom čoveku koji još uvek veruje da je iza sveta spektakla moguće otkriti realnost koju hiperprodukcija medijskih poruka skriva, postmoderne čovek svet spektakla prihvata kao svoju jedinu realnost. Svoje mesto on nalazi još jedino u hiperrealnom svetu, koji umesto odgovora nudi modele interpretacije. U svetu koji postaje matrica sopstvenog medijskog prikazivanja i umnožavanja (Anders), postmoderne čovek svoje ostvarenje prepoznaje još jedino u sopstvenom medijskom umnožavanju. Prepoznajući svoje mesto u globalnom panoptikonu, on daje saglasnost da postane *predmet pogleda*.

Pristanak na samoprikazivanje, budući svojevrsna demonstracija prihvatanja vlasti koja se samoutemeljuje proglašavanjem mehanizama nadzora, u postmodernom društvu postaje građanska obaveza. Kako nije inicirano težnjom da se putem vizuelnih zapisa obezbedi građana koja bi učestvovala u razotkrivanju istine, niti nastojanjem da se posredstvom modela medijskog prikazivanja istina konstruiše, samoprikazivanje svoju svrhovitost obezbeđuje još jedino simboličkim prihvatanjem vlasti, kroz dobrovoljno učestvovanje u održanju mehanizama kojima se sprovođenje nadzora demonstrira. Budući da pitanje istine više nije u fokusu vlasti, nadzor u postmodernom društvu još jedino je usmeren na praćenje spremnosti samopodređivanja matricama medijskog umnožavanja, usaglašenim s modelima upravljanja globalnim spektaklom.

Medijski okularocentrizam na taj način razvija se kao svojevrsna *nekultura* samopotvrđivanja posredstvom repliciranja modela medijskog prikazivanja. Suprotno dugoj tradiciji okularo-

---

12 Debor G., *Društvo spektakla i komentari o društvu spektakla*, Zagreb 1999.

13 U prilog ovome govori i široko rasprostranjena spremnost učestvovanja u rijaliti programima, gotovo podrazumevano prihvatanje medijskog publiciteta, te globalno oduševljenje mogućnošću iznošenja podataka iz svakodnevnog života putem društvenih mreža.

centrizma koja pretpostavlja veru u mogućnost spoznaje istine putem vizuelnog opažanja, medijski okularocentrizam poznaje još jedino istinu beskrajnog svodenja stvarnosti na matrice nje-ne medijske reprodukcije. Mehaničko-hemijsko-tehnološko pr-odukovanje vizuelnih zapisa više nije podstaknuto nadanjem da će se na taj način stvoriti činjenična građa putem koje bi istina bila posredovana. Ono nije inicirano ni nastojanjem da se istina zamagli ili konstruiše, te da se obezbedi saglasnost sa nametnutim modelima interpretacije stvarnosti. Medijsko produkovanje prikaza u postmodernom društvu odbacuje načelo referencijalnosti znaka, temeljeći se kao praksa održavanja neprekidne označiteljske produkcije. Tehnološko usavršavanje produkcije vizuelnih zapisa više nije podstaknuto idealom „kartezijanskog perspektivizma“, već željom da se održi fascinacija vizuelnom razmenom. U postindustrijskom društvu vizuelni zapisi ne proizvode stvarnost, oni ne konstruišu istinu, jednako kao što ne teže njenom razotkrivanju, oni se proizvode kao označitelji mehanizama nadzora. Na taj način medijska hiperprodukcija prikazâ još jedino objavljuje da nad onim što je u fokusu postoji neka vlast, neproglašavajući prihvatanje određene interpretacije stvarnog kao građansku obavezu, jer se od vere u *Istinu* konačno odustalo, već pristanak na učešće u održanju mehanizama označavanja nadzora.

Proizvodnja dokumentarnog unutar savremenih medijskih praksi transformiše se u nekulturu saglasnosti. Strah od imaginarnih svetova više nije podstaknut bojazni da bi *Istina* mogla biti otkrivena, ili da bi vera u dominantnu interpretaciju istine mogla biti uzdrmana, već bojazni da bi vera u mogućnost objektivnog mehaničkog beleženja stvarnosti mogla biti zauvek napuštena. Kako iluzija o postojanju autoriteta vlasti bez poverenja u postojeće mehanizme nadzora i kontrole nije moguća, to održanje medijskog posredovanja realnog, zasnovanog na tradiciji okularocentrizma, predstavlja postupak očuvanja mehanizama samoutemeljenja vlasti. Održanje poverenja u uspostavljenu praksu razmene praznih označitelja putem savremenih medija, na taj način poprima ritualni karakter, uspostavljaajući jedinstvo ne na planu interpretacije dokumentarnih sadržaja, već na nivou vere u mogućnost njihovog medijskog posredovanja.

LITERATURA:

- Bodrijar Ž., *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad 1991.
- Debord G., *Društvo spektakla i komentari o društvu spektakla*, Biblioteka Bastard, Zagreb 1999.
- Fuko M., *Nadzirati i kažnjavati*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad 1997.
- Jay M., *Downcast eyes. The denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London 1994.
- Jay M., Scopic regimes of Modernity, in: *Vision and Visuality*, eds. Foster H., New York 1988.
- Platon, *Dijalozi*, Kultura, Beograd 1970.
- Platon, *Fedon*, Eidos, Vrnjačka Banja 2001.
- Prajs D., Posmatrači i posmatrani, u: *Fotografija*, priredila Vels L., Clio, Beograd 2006.
- Rorty R., *Filozofija i ogledalo prirode*, Veselin Masleša, Sarajevo 1990.

Dragan Čalović

Megatrend University, Faculty of Culture and Media, Belgrade

CULTURE OF MEDIA OCULARCENTRISM

Abstract

In the text, the media ocularcentrism is seen as a specific *non-cultural* self-affirmation by means of replicating the models of media representation. The development of scopic techniques is no longer inspired by the ideal of „Cartesian perspectivism“ but by maintaining fascination for visual exchange. In the post-industrial society, media images produce nothing; they do not construct the truth; they do not show the truth; they are produced as signifiers of monitoring mechanisms. In this way, hyperproduction of media images only confirms that there is a power over things that are in focus, not in declaration of acceptance of a certain interpretation as a civic duty but in agreement to participation in maintainance of monitoring mechanisms.

**Key words:** *anti-ocularcentrism, media, media theory, monitoring, ocular centrism, photojournalism*