

Kultura kasnog kapitalizma - od društva spektakla do postmodernog stanja

Ćavar, Vjekoslav

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:240342>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci

Vjekoslav Čavar

Kultura kasnog kapitalizma - od društva spektakla do postmodernog stanja

Diplomski rad

Rijeka, 2023.

Sveučilište u Rijeci
Filozofski fakultet u Rijeci
Odsjek za kulturalne studije

Vjekoslav Čavar
0006006668

Kultura kasnog kapitalizma - od društva spektakla do postmodernog stanja

Diplomski rad

Diplomski sveučilišni studij Kulturologija
Mentor: prof. dr. sc. Vjeran Pavlaković

Rijeka, 2023.

IZJAVA O AUTORSTVU DIPLOMSKOGA RADA

Ovim potvrđujem da sam osobno napisao diplomski rad pod naslovom

Kultura kasnog kapitalizma - od društva spektakla do postmodernog stanja

i da sam njegov autor.

Svi dijelovi rada, podaci ili ideje koje su u radu citirane ili se temelje na drugim izvorima (mrežni izvori, udžbenici, knjige, znanstveni, stručni članci i sl.) u radu su jasno označeni kao takvi te su navedeni u popisu literature.

Vjekoslav Čavar

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Vjekoslav Čavar', is placed over a light gray rectangular background.

Rijeka, 2023.

Sadržaj

Sažetak.....	1
Abstract.....	2
1. Uvod.....	3
2. Postmodernizam – kulturna dominantna kasnog kapitalizma.....	4
2.1. Povijesni kontekst nastanka postmodernosti – David Harvey i Fredric Jameson.....	5
2.2. Analiza kulturne dominante – dominacija razmjenske vrijednosti roba.....	13
3. Nestanak povijesnosti – svijet kao spektakl vječnog trenutka.....	16
3.1. Društvo spektakla između kulturne industrije i simulakruma.....	18
3.2. Kinematički način proizvodnje i tehnologije „treće faze“ kapitala.....	21
4. Protuhegemonijski otpor unutar simulacije kasnog kapitalizma.....	26
4.1. Slom označiteljskog lanca – paraliza političnosti u kulturi pokretnih slika i vječnog trenutka..	26
4.2. Oblici političnosti postmoderniteta.....	28
5. Zaključak.....	36
Literatura.....	41

Sažetak

Kulturalne promjene globalnog društva kasnog kapitalizma – teorijski najčešće obrađene pojmom postmodernosti - izuzetno su kompleksan i nedovoljno kritički obrađen fenomen. Stoga će ovaj rad kritičkom analizom diskursa pratiti neke od teorija koje transdisciplinarno obrađuju postmodernu kulturu, gledajući ju kao povijesnu epohu i političko-ekonomski simptom razvojnih faza kapitalističkog načina proizvodnje. U prvom dijelu rada biti će skiciran povijesni okvir nastanka postmodernosti služeći se analizama Davida Harveya, te sveobuhvatnom kontekstualizacijom postmodernosti kao „kulture dominante“ kasnog kapitalizma Fredrica Jamesona. Koristiti će se i pojedini elementi ostalih teorija političke ekonomije i kulture kapitalističkog načina proizvodnje – osobito onog kasnog, unutar takozvane *treće faze*. Transformacija kapitalizma će se potom sagledati kroz promjene u dinamici robne forme, pripadajuće tehnološke manifestacije, dominaciju slike i vizualnih medija, i konstrukciju kolektivnog i individualnog subjektiviteta. Problematizira se i stanje kulture nakon uspostave financijskog kapitalizma i potrošačkog društva, čime dolazi do prodora kapitala u prirodu i nesvjesno, te transformacije osjećaja vremenitosti i odustajanja od Povijesti. Sve navedeno uzrokuje paralizu političnosti kao jedno od glavnih obilježja postmodernosti - pa će biti predloženi i oblici političke prakse iz radova relevantnih teoretičara postmodernosti, uključujući metode kognitivnog mapiranja i psihogeografije. U cijelosti, tekst pokušava istražiti dijalektiku između utopijskih elemenata i emancipacijskih potencijala teorijskih artikulacija postmodernog totaliteta, *društva spektakla*, i drugih kulturnih manifestacija kasnog kapitalizma koje fetišističkom austom zrcale sistem.

Ključne riječi: društvo spektakla, kasni kapitalizam, kultura, postmodernizam, postmodernost stanje

Abstract

Cultural changes of the late capitalist global society - theoretically most commonly examined through the term postmodernity - are an extremely complex and insufficiently critically scrutinised phenomenon. Therefore, through critical discourse analysis, this paper will follow some of the transdisciplinary theories that analyse postmodern culture and view it as a historical epoch and political-economic symptom of the development stages of the capitalist mode of production. The first part of the paper will outline the historical framework of the emergence of postmodernity using the analyses of David Harvey, and the comprehensive contextualisation of postmodernity as a "cultural dominant" late capitalism by Fredric Jameson. Certain elements of other theories on political economy and the culture of the capitalist mode of production - especially within its late, so-called third phase - will also be used. The transformation of capitalism will then be examined through changes in the dynamics of the form of commodity, its associated technological manifestations, the dominance of the image and of visual media, and the construction of collective and individual subjectivity. The text also problematises the state of culture after the establishment of financial capitalism and the consumer society, which leads to the penetration of capital into nature and the unconscious, and causes a shift in the sense of temporality, as well as a renouncement of History. All of the above causes political paralysis as one of the main features of postmodernity - to that end, forms of political practice from relevant works of postmodern theorists will be proposed, including the methods of cognitive mapping and psychogeography. In its entirety, the text attempts to explore the dialectic between utopian elements, and the emancipatory potential of theoretical articulations of postmodern totality, society of the spectacle, and other cultural manifestations of late capitalism that mirror the system with a fetishistic aura.

Keywords: culture, late capitalism, postmodernity, postmodern condition, society of the spectacle

1. Uvod

Kultura dvadesetog stoljeća doživjela je transformaciju neusporedivu sa bilo kojim povijesnim razdobljem - društvo, pojedinac i političko-ekonomski odnosi podnose duboke promjene, do tad nezabilježene u povijesti.¹ Pokušaji *kontrole* i razumijevanja takvog stanja variraju između eksplozije avangardnih umjetničkih pokreta, revolucija u „prirodnim“ znanostima, teorijskih prodora u jezik, psihu i analizu političke-ekonomije – međutim, proći će nekoliko desetljeća do prvih nastojanja sveobuhvatne konceptualizacije navedenih promjena. Kulturalne transformacije u slikovni modalitet, gubitak vizije linearnog i cikličkog vremena te posljedični utjecaj na perceptivno-kognitivni aparat i formiranje subjektiviteta samo su neke od velikih tema filozofije tog razdoblja. Nameće se pitanje o strukturalnim uvjetima i povijesnom kontekstu nastanka takvog društva, čime će se baviti ovaj rad.

Odgovori na navedena probleme nisu jednostavni - fragmentiranost i kompleksnost društvenih fenomena izuzetno moćno zamagljuje širu vizuru, dok istovremeno političkoj dominantni nije niti „interes“ preispitivati manifestna obilježja društva i kulture kroz prizmu političko-ekonomske logike. Marksistička teorija je, očekivano, preuzela taj zahtjevan zadatak, pa će tako i u ovom radu biti korišteni koncepti Ernesta Mandela o stupnjevima razvoja kapitala i pripadajućih instrumentalnih tehnologija, Marxova analiza roba, teorije postmodernizma Fredrica Jamesona te koncept *društva spektakla* Guya Louisa Deborda i Situacionističke internacionale. Navedeni teorijski uvidi biti će povezani sa društvenim kritikama ostalih teoretičara postmoderniteta i kasnog kapitalizma. To uključuje - među ostalim koncepcije odnosa simulacije i zbilje Jeana Baudrillarda, povezivanje neoliberalne političko-ekonomske tranzicije sa stanjem postmodernosti Davida Harveya, te izuzetno važnu suvremeniju analizu povijesti vizualnih medija Jonathana Bellera, kojom se istražuje eksploatacija otuđenog rada unutar političke ekonomije pažnje kroz koncept *kinematičkog načina proizvodnje*.

Analizom vizualnih medija - paradigmatškog spektakla uspona i hegemonije kapitalističkog načina proizvodnje - ovaj rad će pokušati skicirati transformacije ovog ekonomskog i reprezentacijskog modaliteta pod utjecajem medijalizirane kulture, kao indikatora

¹ Uostalom riječ je o razdoblju koje je proizvelo i takva „materijalna“ obilježja kao što su dva svjetska rata.

tranzicija kapitala i tržišnih mu odnosa iz proizvodnih u potrošački. Riječ je o povijesnom razdoblju prelaska kapitala u svoj, po Mandelu, kasni i „najčišći“ oblik - što vodi do stanja kulture koje će biti prepoznato i kao *društvo spektakla, simulakrum*, a teorijski najelaboriranije pod nazivom *postmodernost*. Ovaj rad je, dakle, pokušaj povijesnog pregleda razvoja i povezivanja najvažnijih teorija postmodernosti, sa naglaskom na one koje fenomenu pristupaju *totalno* i interdisciplinarno. U tom smislu, držim kako Fredric Jameson nudi najbolji teorijski okvir razumijevanja danog fenomena, pa će njegov rad biti okosnica i referentna točka uz koju će se vezati ostale ideje i koncepti. Razumijevanje postmodernog društvenog stanja zahtijeva alternativne i spekulativne diskurzivne alate koje nudi marksistička i ostale kritičke teorije „modernističkog“ nasljeđa, čime je lakše izbjeći ideologizirane vankontekstualne analize u formi „znanosti“.

2. Postmodernizam – kulturna dominanta kasnog kapitalizma

Razdoblje postmodernosti u širem smislu označava društveno, političko-ekonomsko i kulturalno stanje visokorazvijenih industrijskih društava kasnog dvadesetog stoljeća (postmodernost 2021), nakon (teorijskog i političkog) odustajanja od prosvjetiteljske racionalnosti i institucionalnih oblika ere modernosti. U znanstveni diskurs pojam postmoderne uvodi Jean-François Lyotard u djelu *Postmoderno stanje: Izvještaj o znanju* (Lyotard 2005), gdje ju definira kao razdoblje epistemološkog relativizma (Lyotard 1995) i napuštanja povijesnih „velikih priča“ („metanarativa“) – sveobuhvatnih i totalizirajućih interpretacija svijeta. Lyotard drži prosvjetiteljsku vjeru u moć ljudskog razuma i Znanost najvažnijim metanarativima moderniteta, prema kojima *postmoderno stanje* pokazuje „nepovjerenje“ (Lyotard 1984, xxiv).

Međutim, navedene početne teorije koje barataju pojmom postmoderniteta samo detektiraju, ali ne uspijevaju transcendirati povijesni okvir nastanka takvog *stanja*. *Modernost* nije prestala tek u trenutku definiranja pojma *postmodernosti*. Društvena obilježja odustajanja od prosvjetiteljskih nasljeđa i vjere u racionalnu moć Čovjeka, karakterističnu za rano buržoasko društvo, pojavljuju se puno ranije. Iako tek sa Lyotardom termin postmodernosti ulazi u filozofsku upotrebu, naznake ovih procesa mogu se locirati još u razdoblje „visokog modernizma“. Početkom dvadesetog stoljeća kapitalistički odnosi mijenjaju svoj oblik i razvijaju manifestacije poput

medijske industrije i evolucije potrošačkog društva, a umjetnost i znanost odgovaraju revolucijama koje kao da nagovještavaju „smrt“ modernosti. Avangardni pokreti s jedne, i potpuna dekonstrukcija tradicionalne fizike sa teorijom relativnosti i kvantnom mehanikom s druge strane, kao da su bljesci pred već naznačen pad - svojevrsni „labuđi pjev“ modernističke spoznaje u znanosti i dotad neupitne autonomne uloge kulture. Niz teorijskih i umjetničkih pokreta osvještavaju simptome promjena u aspektima kulture, društva ili jezika još od 1910-tih, gdje (hiper)modernističkim refleksom pružaju otpor društvenom stanju u nastanku.

2.1. Povijesni kontekst nastanka postmodernosti – David Harvey i Fredric Jameson

David Harvey² (Harvey 1989) jedan je od rijetkih autora koji, u vrijeme teorijskog osvještavanja postmoderne kulturne transformacije, problem sagledava unutar šireg društvenog konteksta i pokušava ga staviti u okvir tendencija razvoja kapitalizma 19. i 20. stoljeća. Ekonomska depresija u Britaniji 1846-47. zahvaća cijeli kapitalistički svijet - te je po Harveju prva nedvosmislena kriza kapitalističke prekomjerne akumulacije - što dovodi do slabljenja samopouzdanja buržoazije te preispitivanja dotadašnjeg osjećaja prosvjetiteljske povijesnosti i vremena koje nužno vodi „naprijed“ (Harvey 1989, 260). Na političkoj razini ekonomska nestabilnost rezultira revolucijama 1848., kada po Harveju prosvjetiteljski projekt doživljava lom, a poljuljana vjera u linearan i neizbježan povijesni razvoj ukida i mogućnost samo jednog oblika reprezentacije - „jednog mogućeg odgovora na bilo koje pitanje“ (Harvey 1989, 27, 28). U 1850-tima kapitalizam tako ulazi u fazu dugoročnih investicija i zauzimanja prostora, unutar koje dolazi do rasta međunarodne trgovine i intenzivne globalizacije. Rezultat je sve veća konkurencija imperijalističkih sila, što uzrokuje međunarodne napetosti, da bi krajem 19. stoljeća eskalirale klasne tenzije uz nove krizne trenutke unutar industrijskog kapitalizma. Takvo stanje vodi do revolucionarnog preispitivanja jedinstva prosvjetiteljske racionalnosti na teorijskoj i praktičnoj

² David W. Harvey (rođen 1935.) britanski je geograf, antropolog, marksistički teoretičar te sveučilišni profesor na *City University of New York Graduate Center*. Autor je brojnih znanstvenih publikacija i knjiga prevedenih na niz svjetskih jezika. Doktorirao je geografiju na Sveučilištu Cambridge te je jedan od vodećih teoretičara urbanih prostora, kritičar neoliberalizma i postmodernosti, a časopis *Library Journal* ga je nazvao „jednim od najvažnijih geografa kasnog dvadesetog stoljeća“ (CUNY Graduate Center 2023).

razini kroz socijalistički projekt Marxa i Engelsa, a javljaju se kulturni trendovi koji se skupno mogu definirati *modernističkim*. Ključni trenutak „kvalitativne transformacije u ono što modernizam jest“ (Harvey 1989, 28) Harvey smješta u razdoblje prva dva desetljeća 20. stoljeća sa vrhuncem između 1910. i 1914., kada se javljaju korjenite promjene u književnosti i slikarstvu, ali i teoriji - kako jezika (Saussureov strukturalizam), tako i znanosti (Einsteinova *opća teorija relativnosti*). Za političko-ekonomski kontekst ključni su pak razvoj koncepta racionalne i znanstvene organizacije rada (*Načela znanstvenog menadžmenta* F.W. Taylora³) te organizacija proizvodnje u obliku tekuće trake Henryja Forda (*fordizam*). Harvey zaključuje kako u tom vrlo kratkom razdoblju dolazi do fundamentalne transformacije modela reprezentacije i spoznaje te „radikalne promjene u iskustvu vremena i prostora zapadnog kapitalizma“ (Harvey 1989, 29). Tenzije među imperijalističkim silama rezultiraju Prvim svjetskim ratom, nakon kojeg fordistički način proizvodnje i uređenja političko-ekonomskih odnosa doživljava međunarodnu ekspanziju. Produktivnost se povećava kroz usitnjavanje radnog procesa i strogu organizaciju fragmentiranog rada, uz konstantan razvoj metoda nadzora i primjenu tejlorskih „principa znanstvenog menadžmenta“ sa strogom kontrolom vremena i kretnji radnika. Osim toga, masovna i uniformna proizvodnja zahtijeva i masovnu konzumaciju te se interes kapitala okreće i segmentu slobodnog vremena radništva (Harvey 1989, 125). Naime, u fordističkom razdoblju dolazi i do šire borbe za jednu od „tri osmice“⁴ - onu dokoličnu - unutar koje su prostor bile pronašle politička i sindikalna organizacija te reflektivna samospoznaja i nastanak *klase za sebe* (Lukacs 1970). Nastanak industrije zabave i masovnog konsumerizma jedan je od prodora u „slobodno“ vrijeme proletarijata (preostalog nakon najamnog rada), gdje dolazi do sinergije ekonomskog interesa (kroz obrtaj viška kapitala nakon biološke reprodukcije), i onog političkog (potrebe za ideološkom kontrolom masa industrijskih gradova). Kako je fordizam utemeljen na nisko kvalificiranom radu bez obrtničkih vještina, domaći radnici lako mogu biti zamijenjeni imigrantskim - te se tako spušta cijena rada s jedne i onemogućuje organizirano sindikalno djelovanje s druge strane.

Nova ciklička kriza kapitalizma dolazi u obliku velike depresije 1930-tih, koja među ostalim nastaje zbog smanjene potražnje za hiperproduciranim robama, što nove vidove državnih

³ Taylor, Frederick Winslow, *The Principles of Scientific Management*, 1911.

⁴ „Tri osmice“ prvi je formulirao britanski socijalist utopist Robert Owen 1817. godine kroz slogana „8 sati rada, 8 sati rekreacije i 8 sati odmora“ (Ward 2017).

intervencija čini nužnima. Od Rooseveltovog New Deal-a do uvođenja kejnzejzianskog ekonomskog modela, klasnim kompromisom težila se smanjiti mogućnost komunističkih revolucija na Zapadu te osigurati potražnja za robama jačanjem kupovne moći radništva (Harvey 1989, 125-140). Za sve ove promjene bila je nužna transformacija odnosa između kapitala, države i organiziranog rada sa snažnim regulatornim i pravnim reformama, te investicijama u razvoj transporta i javnu infrastrukturu. Globalno širenje fordizma tako je, prema Harveyu, bilo osigurano pod „hegemonijskim kišobranom financijske i ekonomske moći Sjedinjenih Država poduprtima vojnom dominacijom“⁵ (Harvey 1989, 137). Između ostalog, Sporazum iz Bretton Woodsa 1944. godine pretvara američki dolar u svjetsku rezervnu valutu, te tako svjetska ekonomska gibanja čvrsto veže za fiskalnu politiku SAD-a. Slobodno tržište sa svojom „nevidljivom rukom“ još se jednom potvrđuje kao mit i ne prolazi test povijesti – političke institucije regulacijama kompenziraju tržišne promjene i usklađuju proizvodnju sa „potrebama“, dok one školske discipliniraju i „proizvode“ pogodan tip radnika za trenutni oblik načina proizvodnje (Harvey 1989, 122-123).

Nakon Drugog svjetskog rata fordistički model ostvaruje stabilan razvoj unutar kruga država razvijenog kapitalističkog uređenja te se on više ne može gledati samo kao sistem organizacije proizvodnje, već i kao „ukupni način života“ (Harvey 1989). Masovna proizvodnja vodi do standardizacije proizvoda i masovne konzumacije „[...] a to je značilo potpuno novu estetiku i komodifikaciju kulture“ (Harvey 1989, 135). Tako na razini kulturalne nadgradnje fordistička baza učvršćuje „pozitivistički, tehnokratski i racionalistički“ *visoki modernizam*, koji ostvaruje hegemoniju kroz „vjeru u ‚linearni progres, apsolutne istine i racionalno planiranje savršenih društvenih uređenja‘ pod standardiziranim uvjetima znanja i proizvodnje“ (Harvey 1989, 9). Međutim, krajem 1960.-tih ponovno dolaze do izražaja unutarnje kontradikcije kapitalističkog načina proizvodnje, koje kejnzejzianizam i fordizam više nisu mogli držati pod kontrolom (Harvey 1989, 142). Te kontradikcije rezultiraju snažnom inflacijom 1973., nakon koje slijedi višegodišnja deflacija i naftna kriza. Dominantne političke i ekonomske sile Zapada na novu recesiju reagiraju ogromnom sistemskom promjenom kapitalističkog načina proizvodnje kroz napuštanje fordizma i prelaskom u model koji Harvey naziva *fleksibilna akumulacija* (Harvey 1989, 141-172). Dolazi do snažne deregulacije financija i radnog zakonodavstva, postepenog odustajanja od elemenata

⁵ U radu je korišten vlastiti prijevod engleskih izvornika.

države blagostanja i rasta uslužnog sektora, a uvode se i potpuno novi oblici proizvodnje i potrošnje. Tržište rada se izrazito fleksibilizira sa fenomenima podugovaranja i „outsourcinga“, proizvodnja se seli u Treći svijet, dok se vrijeme obrtaja roba – oduvijek ključno za kapitalističku profitabilnost – izrazito skraćuje. Za brz obrtaj potrebno je ubrzanje u proizvodnji, distribuciji te posebno na razini konzumacije, a za to su bili nužni ubrzanje logističkih modela, nove tehnologije, proizvodnja malih serija te brze i nagle promjene moda i stilova. I sama struktura „roba“ se mijenja sa fokusom na one koje se mogu konzumirati na mjestu proizvodnje - proizvodnju dobara zamjenjuje proizvodnja događaja i spektakala.

Osim toga, kapitalizam je sve više organiziran prema brznoj geografskoj mobilnosti - kako roba, tako i finansijskih tokova – čemu podlogu daje razvoj informacijskih tehnologija i naprednih vizualnih medija, dok posjedovanje pravovremene informacije i visokotehnoloških znanja postaje najvažnija kompetitivna prednost. I samo znanje postaje „roba“, što mijenja tradicionalnu funkciju školstva i akademije, dok uloga (primarno vizualnih) medija, posredovanih televizijom i internetom, raste - kako u marketingu i kontroli informacija, tako i u promociji novih društvenih i ekonomskih vrijednosti, proizvodnji znanja, te utjecaju na državne i međunarodne politike. Sporazum iz Bretton-Woodsa – sa fiksiranjem vrijednosti dolara (a time i ostalih nacionalnih valuta) uz cijenu zlata - propada 1971. godine, a novi finansijski sustavi uspostavljeni nakon 1972. mijenjaju odnos snaga u korist spekulativnog finansijskog kapitalizma i *papirnatog poduzetništva*. Decentralizirani i deregulirani finansijski tokovi ovise o koordinaciji, što je omogućeno posredstvom inovativnih načina kontrole i „meke“ kolonizacije poput novih oblika informacijskih tehnologija - kompjuterizacije i elektroničke komunikacije. Razina kompleksnosti globalnih finansijskih transakcija do te mjere je apstraktna da prelazi kapacitet razumijevanja prosječnog pojedinca, a time je oslabljena i mogućnost političnosti i kolektivne akcije. Sve ove ekonomske i političke promjene pri transformaciji iz fordizma u režim fleksibilne akumulacije, sa revolucijom u razvoju i ulozi tehnologija i medija, imaju za posljedicu promjenu normi, običaja i kulture. Etički stavovi pojedinaca i društvenih grupa bivaju izvrnuti te ostaju podložnima stalnoj promjenjivosti. Osjećaj društvenosti je potisnut u korist kompetitivnog individualizma, a poduzetnička logika ispunjava, osim poslovne, i državnu, političku i edukacijsku instancu (Harvey 1989, 141-172).

Harvey navodi kako je jedan od osnovnih mehanizama zaustavljanja periodičnih kriza apsorpcija prekomjerne akumulacije posredstvom vremenskog i prostornog premještanja kapitala. Prvo se može manifestirati dugoročnim javnim ulaganjima ili ubrzanjem obrtaja roba, dok ono

prostorno podrazumijeva apsorpciju viška kapitala i rada geografskom ekspanzijom (Harvey 1989, 182-183). Svi navedeni fenomeni, tvrdi Harvey, nose specifične povijesne koncepte prostora i vremena – gdje svaka recesija i kriza vodi do promjene strukturalnih političko-ekonomskih osnova, rezultirajući *krizom reprezentacije*, promjenom estetskog senzibiliteta, kulturnih praksi i individualne psihe. Pozivajući se na Marxa, Harvey zaključuje (Harvey 1989, 111) kako su tome uzrok radni i društveni procesi u kapitalizmu – sa naglaskom na individualizam, otuđenje, fragmentaciju, „kreativnu destrukciju“ i stalnu revolucionalizaciju proizvodnje i konzumacije (a time i želja i potreba).

Iz ove analize, Harvey razvija osnovnu tezu o nastanku kulturalnih tendencija koje su naknadno definirane kao raskid sa modernističkom tradicijom i nazvane *postmodernima*. Navodi kako je oko 1972. godine došlo do „ogromnih promjena u kulturnim i političko-ekonomskim praksama“, što je povezano sa promjenom iskustva prostora i vremena. Harvey tvrdi kako je ovdje prisutna „neka vrsta nužne korelacije između rasta postmodernih kulturnih formi, nastanka fleksibilnijih načina akumulacije kapitala i najnovijeg 'skupljanja prostor-vremena' u organizaciji kapitalizma“ (Harvey 1989, vii). Postmodernizam je dakle kulturalni aspekt promjena u društvenim, političkim i ekonomskim odnosima razdoblja neoliberalizma (fleksibilne akumulacije). Za Harveya ovdje nije riječ o potpuno novom postkapitalističkom, a čak ni postindustrijskom načinu proizvodnje, već su to „površinske promjene“ unutar (očekivanih) transformacija kapitalizma, sa svojim stalnim revolucioniziranjem proizvodnje i izazivanjem poremećaja u društvenim odnosima (Harvey 1989, vii). Uostalom, i u ranijim krizama akumulacije kapitalističke političko-ekonomske baze dolazilo je do velikih kulturnih transformacija, a Harvey poseban naglasak stavlja na promjene u doživljaju prostora-vremena. Ne postoji „prirodan“ i zdravorazumski način konceptualizacije vremena ili prostora - oni su uvijek nedjeljivi od materijalnih praksi i uvijek su proizvod društvenih odnosa, te je tako „povijest društvenih promjena djelomično obuhvaćena poviješću konceptualizacije prostora i vremena“ (Harvey 1989, 218). I unutar najegzaktnijih prirodnih znanosti povijesni razvoji koncepata prostora i vremena prolazi više „epistemoloških lomova“, te vlada konsenzus kako fizikalno prostor-vrijeme ne može postojati prije materije. Stoga, zaključuje Harvey, ni prostor ni vrijeme ne mogu imati objektivno značenje neovisno o materijalnim procesima i praksama te su u uskoj vezi sa političko-ekonomskim i kulturalnim procesima (Harvey 1989, 203-204). Harvey tako istražuje odnos novca, vremena i prostora kao izvora društvene moći i generatora kulturnih promjena. *Novac* je, kao mjera

vrijednosti, uvijek vezan uz društveno radno *vrijeme*, a trgovina i razmjena podrazumijevaju kretanje u *prostoru*. Kako novac nema značenje neovisno o prostoru i vremenu, uvijek je moguće povećavati profit prostorno-vremenskim modifikacijama. To su strukturni temelji stalnih skraćivanja obrtaja kapitala, revolucija u mjerenju i organizaciji vremena te sve preciznijem i apstraktnijem mapiranju „stvarnog“ i virtualnog prostora. Materijalne prakse i značenja vezana uz prostor, vrijeme i novac tako definiraju osobno i kolektivno iskustvo te „stvaraju“ simbolički i kulturni poredak danog trenutka povijesti. Ona klasa koja im kontrolira odnose posjeduje najveću društvenu moć.

Organizacija društvenog života oko vremena i prostora ključna je za proizvodnju i obrtaj roba, ali su materijalni odnosi koji ih definiraju prilično nestabilni pod utjecajem prekomjerne akumulacije, kriza i društvenih borbi (Harvey 1989, 226-239). Dakle, promjene u sistemima reprezentacije stalno su obilježje kapitalizma - i ranija su revolucionarna i krizna razdoblja vodila do promjena kvalitativnih obilježja prostora i vremena. Među ostalim, trgovačke potrebe kasnog srednjeg vijeka razvijaju tehnologiju preciznog mjerenja vremena, renesansni razvoj kartografije instrumentalan je globalnoj geografskoj ekspanziji, a fordizam kroz brži obrtaj roba utječe na vremenski modalitet, dok prostor organizira usitnjavanjem i specijalizacijom radnih uloga i ekspanzijom globalnog tržišta.

Fredric Jameson⁶ (F. Jameson 1991) je, uz Harveya, jedan od rijetkih autora koji postmodernizam pokušava obraditi sveobuhvatnije te ga naziva „istovremeno estetskim i političkim“ problemom (F. Jameson 1984). Jameson drži kako postmodernizam dobiva konture unutar kulturnih mutacija s kraja 1950-tih i početka 1960-tih, koje naznačuju radikalni društveni raskid sa stogodišnjom tradicijom moderniteta. Za njega je, kao i kod Harveya, ključno teorijski sistematizirati postmodernost kao historijsku (a ne samo „spoznajnu“ ili „estetsku“) fazu, koju oblikuju globalne ekonomske silnice i tehnološke im manifestacije. Ovdje se poslužio

⁶ Fredric Jameson (rođen 1934.) je američki književni teoretičar te se smatra jednim od vodećih suvremenih marksističkih mislilaca. Izuzetno je plodan autor koji kombinira raznorodne diskurse u sveobuhvatnoj analizi povijesti, društva i kulture. Najvažnija su mu djela *Političko nesvjesno (Political Unconscious, 1981)* i *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma (Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism, 1991)*, gdje razvija važne kritičke teorije postmodernosti i kapitalizma. Među ostalim, voditelj je Instituta za kritičku teoriju na Sveučilištu Duke (Hrvatska enciklopedija, Jameson, Fredric 2021) (Kellner n.d.).

periodizacijom marksističkog ekonomista Ernesta Mandela (Mandel 1975), koji je razradio razvoj kapitala unutar tri najvažnija stadija, gdje se unutar svakog razvijaju pripadajuće tehnološke revolucije. *Prvo razdoblje* - takozvanog *tržišnog kapitalizma* - traje od 1700. - 1870. godine te ga odlikuje rast na zatvorenim tržištima industrijskih sila i tehnologijski moment strojne proizvodnje parnih strojeva. Završetak ovog razdoblja korelira sa periodom u koji i Harvey smješta prve velike krize akumulacije kapitalizma. Slijedi mu, po Mandelu, *stadij monopolnog kapitalizma*, obilježen imperijalističkim prodorom u svjetska tržišta i kolonijalne resurse sa simboličkim završetkom pred sam Drugi svjetski rat. Svjetski ratovi i nacizam su naprosto nadgradbena metastaza imperijalizma, borbe za preraspodjelu globalnih resursa, ali i trijumf instrumentalne racionalnosti i tehnokratske dehumanizacije. Dakle, upravo transformacija kapitala uz pripadajuće ekonomske krize i dovodi do svjetskih sukoba, dotad neviđenih po opsegu i žrtvama, dok tehnološka revolucija vezana uz ovaj stadij - proizvodnja električnih i motora sa unutarnjim sagorijevanjem - u njima ostvaruje svoj mehanički pir. *Treći stadij - kasnog kapitalizma*⁷ obilježen je multinacionalnim korporatizmom, globalizacijom proizvodnje i razvojem konzumerističke kulture. Fizička i formalna kolonizacija zamijenjena je financijskom unutar globalne mreže rada, proizvodnje i potrošnje, uz centralizaciju financijske i političke moći. Razvoj potrošačkog društva nužna je sistemska potreba kapitala unutar *treće faze*, gdje inzistiranje na *robnoj transformaciji stvari* (uključujući i prirodu, ljude te elemente kulture) poprima dotad neslućene razmjere. Nekad poluautonomna sfera kulture biva potpuno obuhvaćena kapitalom. Taj gubitak relativne autonomije kulture Jameson gleda kao „eksploziju“ – prodor kulture u sve segmente društva – gdje kulturalno, političko i ekonomsko bivaju gotovo nerazdvojivo međusobno prožeti. Globalizirani i od materijalnog utemeljenja potpuno apstrahirani kapital zahtijeva međunarodnu kontrolu informacija, „skupljanje“ prostora i vremena te održavanje statusa quo vojnom dominacijom. U tu svrhu dolazi do razvoja tehnologija koje Mandel definira kao strojnu proizvodnju elektronskih⁸ i nuklearnih tehnologija. Autor zaključuje kako kasni kapitalizam predstavlja najčišću formu kapitala koji je penetrirao u

⁷ Nazivan još i multinacionalni, postindustrijski, financijski ili kod Harveya - razdoblje fleksibilne akumulacije.

⁸ Lyotard je dobro primijetio kako je kompjutersko doba transformiralo znanje u informaciju – prijenos kodiranih poruka, ali tehnološke promjene nije kontekstualizirao. Dakle, otkrio je simptom i utjecaj mu na spoznajni put i status „znanja“, ali se nije pozabavio uzrocima nastanka i povijesnom funkcijom određenih tehnologija.

posljednja područja pretkapitalističke organizacije, kolonizirajući prirodu i nesvjesno - prvu razaranjem poljoprivrede trećeg svijeta zelenom revolucijom, drugo eksplozijom medijskih i reklamnih industrija.⁹ Fredric Jameson izvodi kako navedenim političko-ekonomskim i tehnološkim stupnjevima *tržišnog, monopolnog i kasnog kapitalizma* odgovara kulturna periodizacija *realizma, modernizma i postmodernizma* te posljednji kritički obrađuje kao kulturalno nadgradbeni oblik *kasnog kapitalizma, onog treće faze* (F. Jameson 1984). Jameson dakle - vrlo slično historizacijskoj analizi Davida Harveya - ne kani ostati unutar teorije kulturnog stila, već nudi periodizirajuću hipotezu postmodernizma kao kulturne dominante kasnog kapitalizma, gdje je ona rezultat povijesne konjunktura političko-ekonomskih odnosa. Stoga je nužno kulturalnu nadgradnju staviti u kontekst društvenog totaliteta te podvrgnuti kritičkoj analizi (kasnokapitalistički) način proizvodnje kao „krajnju determinirajuću instancu baze“¹⁰ (Althusser 1971):

Ipak, ovo je točka na kojoj moramo podsjetiti čitatelja na ono očigledno; na to da je čitava ta globalna, a ipak američka postmoderna kultura, unutarnji i nadgradbeni izraz cijelog novog vala američke vojne i ekonomijske dominacije širom svijeta: u tom smislu, kao i kroz klasnu povijest, poledinu kulture tvore krv, tortura, smrt i strava (F. Jameson 1991, 5).

Jameson je svjestan kako svaka uspješno analitički obuhvaćena periodizacija ima i naličje u paralizi svog političkog potencijala. Naime, čim bolje je opisana dominantna društvena dinamika – ona dobiva determinirajući karakter te je time sužen potencijal izlasku iz zadane matrice. Uostalom, jedno od temeljnih obilježja postmoderne kulture je „skupljanje“ prostora i izraženo „ubrzanje“ vremena u ekonomskom, što vodi do *nestajanja* političkog i povijesnog iz društvene svijesti. Ovim tragom, na drugom mjestu, Jameson daje ponajbolju dijagnozu postmodernog stanja: „Danas je lakše zamisliti kraj svijeta, nego kraj kapitalizma“ (F. Jameson 2003). Kroz cjelokupnu Jamesonovu teoriju u dijalektičkom odnosu stoje – „totalizirajuća“ vizija

⁹ Jedno od važnijih suvremenijih djela u kojem se nastavlja kritička analiza kapitalizma treće faze je Imperij Michaela Hardta i Antonija Negrija (Hardt, Negri 2003). Koncept *Imperija* obuhvaća politički i društveni okvir multinacionalnog kapitalizma, kada globalni kapital decentrirano prožima svijet. Modernistički oblici imperijalizma su bili locirani oko države-nacije, dok je Imperij *totalan* i u tom smislu političko-ekonomski model postmodernosti.

¹⁰ I to u povijesnom trenutku kada se ista potpuno oprirrodila, ostavivši nas u nespoznatljivom kaosu nadgradnje.

postmoderniteta koja ne ostavlja puno mogućnosti za političku akciju, i utopijski pokušaj nalaženja mehanizama za teorijsku i praktičnu subverziju. Jameson je svjestan problema te, slijedeći Raymonda Williamsa, ističe kako je riječ o polju sila u kojem se kreću raznorodni impulsi s „rezidualnim“ i „emergentnim“¹¹ formama (Williams 1977), a upravo prepoznavanje dominante otvara mogućnost konstruiranja radikalne kulturne politike. Analiza povijesne dominante je dakle nužan temelj za opozicijsku teoriju i praksu te stoga autor pokušava definirati ključne elemente postmoderne kulture.¹²

2.2. Analiza kulturne dominante – dominacija razmjenske vrijednosti roba

Estetska proizvodnja postindustrijskog *kasnog* kapitalizma potpuno je integrirana u robnu proizvodnju, a forme više nemaju (niti trebaju) referencu u stvarnosti (F. Jameson 1991, 4). Tako su analiza i dinamika *roba* - nakon razvoja konzumerističkog društva i snažnog skupljanja prostor-vremena u svrhu bržeg obrtaja - ključni za razumijevanje tehnoloških i kulturnih aspekata kasnog kapitalizma. U prvom poglavlju Kapitala (Marx 1947; 1978) Marx razrađuje analizu roba i pripadajuće joj vrijednosti. Roba, po njemu, predstavlja temeljni „ekonomski ćelijski oblik“ - riječ je o najjednostavnijem i najapstraktnijem društvenom obliku kapitalističkog načina proizvodnje iz kojeg proizlazi odnos rada i kapitala, te je stoga primarna za analizu sustava. Osnovna tenzija prisutna je između upotrebne (kvalitativne, materijalne) i razmjenske (kvantitativne) vrijednosti, gdje kapital nastoji nadići prvu te uporabni predmet pretvoriti u robu svedenu na čistu količinu - nešto lako i čim brže razmjenjivo sa naglaskom na cijeni i profitu. Međutim, kako bi bila razmijenjena, roba (ili do tada još nekomodificirana stvar/predmet) mora imati kvalitativnu razliku u odnosu na drugu robu - tako da je prisutna stalna dijalektika između obrtaja kapitala imanentne razmjenske i materijalnošću uvjetovane upotrebne vrijednosti. U prirodnoj privredi predmeti imaju uglavnom upotrebnu vrijednost, rad je u najvećoj mjeri konkretan i individualan te služi zadovoljenju potreba, a kako time puno manje uključuje društvene odnose izvan je primarnog interesa političke ekonomije. Međutim, u ekonomskom uređenju koje se zasniva na proizvodnji roba (transformacijom uporabnih predmeta) i razmjeni, rad se ispoljava i kao apstraktan („rad

¹¹ Zaostalim i pojavljujućim.

¹² Oblici političnosti unutar postmodernosti biti će dodatno obrađeni dalje u tekstu u zasebnom poglavlju.

uopće“ - zajednički svakoj ljudskoj aktivnosti), a razmjenska vrijednost dominira privrednom aktivnošću. Poopćeni nespecijalizirani rad se manifestira kao funkcija društvenih odnosa te tako postaje sumjerljiv pri proizvodnji različitih roba, koje bi inače supstancijalno - u obliku upotrebnih predmeta - bile nesumjerljive. Dakle, razmjenska vrijednost nastaje kao posljedica kvantitativnog odnosa među stvarima pretvorenih u robe, a u pozadini čega su zapravo društveni odnosi vlasnika roba ili proizvođača. Još jedan Marxov koncept važan je za razumijevanje dinamike kapitala – onaj *fetišizma roba* (Marx 1978). Kada je rad *otuđen* od direktnog proizvođača – radnika, i kada je vrijednost prenesena na razmjenu te ekstrahirana od strane vlasnika kapitala (tj. kapitala samog), dolazi do fetišizacije proizvoda vlastitog otuđenog rada u obliku roba. Fetišizam roba je fenomen vezan uz sve faze kapitalizma, koji po Marxu proizvodi efekt da „[...] određen društveni odnos među samim ljudima uzima za njih fantasmagoričan oblik odnosa među stvarima“ te da fetišizam „[...] prijanja za proizvode rada čim se proizvode kao robe [...]“ (Marx 1978, 75). Rad za nadnicu unutar kapitalističkih odnosa tako stvara odvajanje pojedinca od proizvoda svoga rada, a kako je ispunjujući rad preduvjet autentične egzistencije, jasno je kako se time pojedinac otuđuje od vlastite „prirode“ i drugih ljudi. Fetišizam Marx uzima u devetnaestostoljetnom značenju koji se koristio za toteme (fetiše) – kao „nežive“ materijalne predmete, kojima kultura udahnuje snažan simbolički biljeg te isti imaju povratno djelovanje na materijalne uvjete egzistencije. Proizvod ljudskih odnosa i društvene svijesti ostvaruje vlastitu egzistenciju te povratno utječe na pojedinca i zajednicu. Fetišni karakter roba (uključujući i novac kao najvažniju „robu“ – onu koja ima ulogu „univerzalnog ekvivalenta“) proistječe upravo iz ideološkog izjednačavanja formi razmjenske *robe* i uporabne *stvari*, gdje se društveni te odnosi proizvodnje i razmjene doživljavaju kao odnos među stvarima, a ne kao odnos među ljudima. Kada se *vrijednost* doživi kao unutarnja karakteristika robe, a ne ono što zapravo jest – otuđeni rad, rezultat je biljeg *fetiša*.

Sva ova obilježja razmjenskog modaliteta roba - pukoj formi bez uporabnog sadržaja, čije ostvarenje i profit ovise o utjecaju na prostor-vrijeme - tako nužno vode do učinaka na kulturu i *simboličko*. Kasni kapitalizam je pomakao klatno prema razmjeni i brzom obrtaju do te mjere da su kulturalne manifestacije morale pokazati odmak od modernističkih. Inzistiranjem na razmjenskoj vrijednosti tako konzumerističko društvo u sferi kulture proizvodi fenomene koje Jameson definira kao „slabljenje afekata“ i „novu plitkost“. Posljedično dolazi do utemeljenja nove estetike (uspona *estetskog populizma*) te izostanka visoko-modernističkog imperativa inovacije, a granica između „visoke“ i masovne (tj. tržišno-komercijalne) kulture biva poništenom (F. Jameson

1991). *Kulturna industrija* (Horkheimer i Adorno 1989) unutar postmoderne socijalne formacije napokon uspijeva zauzeti (gotovo) cjelokupno kulturno polje. Ekonomska baza tako transformira kulturu, a u mnoštvu estetskih formi, arhitekturu¹³ i urbanizam možemo gledati kao arhetip ekspanzije novog *postmodernog* stila – uostalom, riječ je o tradicionalno najlukrativnijem, a time i najekstremnijem presijecanju ekonomskog i kulturnog, de facto prodoru kapitala u prostor.¹⁴ Visoki modernizam svojom utopijskom pretenzijom razara tkivo tradicionalnog grada te polaže nadu u emancipaciju – između ostalog i vlastitim primjerom - dok se izgrađeni postmodernizam pozicionira populistički, brišući granice visoke i masovne kulture, ne zazirući od kiča i medijske intertekstualnosti (F. Jameson 1991). Slični procesi se zbivaju na svim kulturalnim poljima kao simptomi političko-ekonomskih obilježja novog društva – onog trećeg stadija razvoja kapitala - društva financijskog kapitalizma na informacijsko-medijski tehnološki pogon.

S obzirom kako takva kultura, po Jamesonu, očekivano ne prolazi test hermeneutike (F. Jameson 1991, 12) potreban joj je vlastiti evaluacijski sistem. Suvremena (postmoderna) teorija ispunjava taj zadatak te preuzima ulogu ideološke prethodnice dominantnog sustava odbacivanjem dubinskih modela unutarnjeg i vanjskog. Jameson podsjeća na četiri temeljna dubinska modela koje postmoderna teorija osporava: dijalektički model biti i pojave, frejdovski model latentnog i manifestnog (Freud 1981), egzistencijalni model autentičnosti i neautentičnosti (usko povezan sa konceptom alijenacije/otuđenja) i semiotički koncept označitelja i označenog. Kasni kapitalizam, dakle, preko apsolutne dominacije razmjenske vrijednosti i robnog oblika te „skupljanja“ vremena na razinu trenutka, mijenja i povijesne teorijske koncepte - kultura utemeljena na razmjeni, sa gotovo nestalom upotrebom, ne zahtijeva *dualizam* unutarnjeg i vanjskog. Ljudska svijest i kultura se lišavaju *dubine*. Ostaje neautentična egzistencija nakon otuđenja rada u robni oblik (Marx 1977), a označitelji „lebde“ simboličkim vanpovijesnim poljem bez potrebe za označenim:

[...] svojevrsnim premještanjem kvantitete u kvalitetu, reifikacija prodire u sam znak te razdvaja označitelja od označenog. Sada referenca i stvarnost potpuno nestaju, pa je čak i

¹³ Autorovo polazišno područje u proučavanju postmodernizma.

¹⁴ U razvojnim ciklusima kapitala svjedoci smo tzv. nekretninskim boom-ovima, možda i najužasnijim ispoljenjima međudjelovanja globalnog financijskog viška i osnovne, gotovo ontološke, ljudske potrebe na skloništem i domom.

značenje – *označeno* – dovedeno u pitanje. Ostavljeni smo u čistoj i nasumičnoj igri označitelja koju zovemo postmodernizam (F. Jameson 1991, 96).

Inicijalna strukturalistička teorija (Saussure 2000) je refleks modernizma pa je stoga inzistirala na odnosu označitelja (jezika) i referenta, dok je suvremena ništa drugo do postmoderni simptom koji svoje poststrukturalističke koncepte (diskurs, tekstualne igre, intertekstualnost...) prilagođava površini ili „višestrukim površinama“. Kako se ekonomski proces odrekao *upotrebe* i *stvari* u korist *razmjene* i *roba*, tako se i kultura odriče *dubine*, egzistencija *autentičnosti*, a jezik *referenta* u *stvarnosti*. Ideologizirana teorija mora konceptualno uobličiti i opriroditi takvo otuđenje, ukoliko nije ukinula i vlastiti smisao poststrukturalističkom dekonstrukcijom samog pojma „istine“. Upravo zato je izrazito važno postmodernost obraditi ne samo kroz kulturne manifestacije, već historijski i sveobuhvatno teorijski - odrediti mu ključne sastavnice, politički kontekst i ekonomske uzroke.

3. Nestanak povijesnosti – svijet kao spektakl vječnog trenutka

Modernističko obećanje „bolje budućnosti“ s jedne je strane stvaralo nužnost osjećaja za povijest uz strogu viziju vlastite i društvene prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ali je s druge frustracija „vječnog“ nedosezanja takvih obećanja izazivala obilježja paranoje (Harvey 1989, 53-55). Tako je modernistički subjekt, zahvaljujući monadnoj strukturi i pretpostavci „unutarnjeg“, imao afektivni potencijal kroz otuđenje ili histeriju, dok je reificirani subjekt postmoderniteta osuđen na površinu i raspadanje. Više se ne može govoriti o *otuđenom* pojedincu, jer i samo otuđenje zahtijeva jedinstven, a ne fragmentiran osjećaj sebstva (F. Jameson 1991). Šupljina naprosto ne može producirati (unutarnje) osjećaje i katarzu prema van te autonomni subjekt doživljava „smrt“, zajedno sa pripadajućom mu psihopatologijom. Postmodernost sa svojom fragmentacijom i nestabilnosti¹⁵ onemogućuje viziju koherentne budućnosti te je „otuđenje subjekta zamijenjeno fragmentacijom subjekta“ (Harvey 1989, 53-55).

Jameson se pak suprotstavlja poststrukturalističkoj poziciji, gdje se drži kako je subjekt uvijek bio tek „ideološki privid“ te smatra kako je, u odnosu na klasični kapitalizam, subjekt

¹⁵ Kako političko-ekonomskoj, tako i kulturalnoj i jezičnoj.

kasnog kapitalizma „rastvoren u svijetu organizirane birokracije“ (F. Jameson 1988). Nestanak stabilnog individualnog subjekta postmodernosti nosi i nemogućnost ispoljenja svake emocije, ali i slabljenje pamćenja te koncepta vremena i vremenitosti, pa kulturu i psihičko iskustvo zauzima logika prostora. Ne treba čuditi kako je upravo fenomen „slabljenja afekata“ i nestanak povijesnosti za Jamesona jedan od glavnih simptoma postmodernosti. Kada obrađuje postmoderno iskustvo u doživljaju prostor-vremena i David Harvey navodi kako se u sistemu fleksibilne akumulacije privilegira prostornost i *bivstvovanje (being)* u odnosu na *postajanje (becoming)* koje podrazumijeva drukčiju vremenitost (Harvey 1989, 273). Vanpovijesnost tako prožima sve kulturalne forme - arhitektura obiluje stilskim historicizmom - „ljudožderstvom spram stilova prošlosti“ (F. Jameson 1988, 200), u svim kulturnim oblicima dolazi do eksplozije kategorije *neo*, dok nemogućnost osobnog stila (uslijed raspada modernističkog subjektiviteta) metastazira u formu *pastiša*. Potonji autor strogo razdvaja od srodnog koncepta parodije, koja je imala funkciju i simbolički sadržaj za ironiziranje manirizma modernističkih stilova. Pastiš, poput parodije, jeste imitacija stilske prošlosti, ali za razliku od nje nema kapacitet za satiričan komentar „originala“ - već mu naprosto kopira i kombinira elemente, ne proizvodeći „novo“. Za razliku od parodije, neutralan je prema izvorniku kojeg imitira te bez satiričkog refleksa ostaje tek „prazna parodija“ (F. Jameson 1991, 17). Modernistička „svetost“ stila pada pod trgovačkim naletom¹⁶ te se industrija kulture vrti u svome referentnom polju i imitaciji stilističke prošlosti, bez kapaciteta za stvaranje vlastite povijesti. Postmoderna raspada društvenosti producirao je i jezični i normativni raspad, gdje su modernistički stilovi postali *kodovi*¹⁷, a vizualni kodovi („slike“) postupno zamjenjuju jezik u komunikacijskom procesu. Očaj subjekta (ili onoga što je od njega ostalo) u kulturi *pokretnih slika* (Deleuze 2010-2012) ne prolazi bez reakcije te simptom gubitka povijesnosti nalazi estetska ispoljenja u „libidinalnom historicizmu“ (F. Jameson 1988, 201). Tako dolazi do eksplozije fenomena *filma nostalgije*, modnog *retra*¹⁸, o intertekstualnom znanju ovisnog *remakea* – Jamesonovim riječima „historija estetskih stilova zamjenjuje realnu povijest“

¹⁶ I Harvey se pita je li postmodernizam zapravo komercijalizacija modernizma u „sve prolazi tržišni eklekticism“ i „umjetnost u doba inflacije“ (Harvey 1989, 42).

¹⁷ Medijsko društvo stvara oklaštreni govor, stilovi se fragmentiraju sukladno kasno kapitalističkoj specijalizaciji u podjeli rada u stručne žargone te (politički neutralizirajućem) identitetskom usitnjavanju.

¹⁸ Ili suvremenog *vintagea*.

(F. Jameson 1988, 202). Javlja se stanje „nostalgije za sadašnošću“ (F. Jameson 1991, 279), a Povijest nam ostaje nedostupnom, osim preko pop historije i simulakruma - identične kopije bez originala (Baudrillard 2001). Jean Baudrillard razrađuje ovaj Platonov termin (Platon 1975) kako bi opisao kulturalno iskustvo i percepciju stvarnosti u doba dominacije slike. Slika je metafora dematerijalizirane razmjene, a medijsko-informacijske tehnologije su baza koja stvara i održava takvu simuliranu stvarnost. U kasnom kapitalizmu ušli smo u doba „političke ekonomije znaka“ (Baudrillard 1981), gdje su uporabni predmeti gotovo išezli iz funkcije u ekonomskoj razmjeni. Na razini percepcije „stvarnosti“ i antropološkog iskustva ovo dovodi do stanja gdje simulakrum postaje vlastitom istinom – stvarajući *hiperrealnost* (Baudrillard 2001). Nije slučajno da upravo slika dominira takvom kulturom lišene povijesti, gdje je razmjenska vrijednost potpuno preuzela ekonomsku i društvenu stvarnost, a umjetničko djelo postalo masovno reproducirana simulacija (Benjamin 1974).

Jameson drži kako je ovisnost o fotografskoj *slici* jedan od društvenih simptoma libidinalnog historicizma, očajničkog pokušaja konzerviranja (ili stvaranja?) individualne i kolektivne povijesti u kulturi u kojoj je slika krajnja metafora ekonomske logike i osnovni simbolički kod. Nije slučajno da u doba dominacije razmjene i naglašenog fetiškog karaktera roba, i sama slika – kao kulturalna manifestacija istog procesa – dobija fetiški karakter. Slika postaje u kulturi, ono što je novac u ekonomskim odnosima – *opći ekvivalent* simboličkog. Postmodernošću tako dakle dominira *vizualnost* u odnosu na *vremenitost*, a gubitak povijesnosti i referentne „stvarnosti“ važna su posljedica duha vremena. Mnogi su autori detektirali dominaciju *slike* u kulturi dvadesetog stoljeća, puno prije no što je nazvana postmodernom. Tako Guy Debord razvija koncept *društva spektakla* (Debord 1999), gdje uspješno navješta navedene kulturalne i transformacije individualnih subjektiviteta unutar *treće faze* kapitala.

3.1. Društvo spektakla između kulturne industrije i simulakruma

Guy Debord¹⁹ i Situacionistička internacionala predstavljaju fokalnu točku teorijskog i praktičnog napora za preobražaj reificirane i medijatizirane svakodnevice onodobnog

¹⁹ Guy (Ernest) Debord (1931. - 1994.) francuski je marksist, teoretičar kulture, filozof i avangadni umjetnik. Bio je član *Letrističke internacionale* te je suosnivač i najvažniji predstavnik *Situacionističke internacionale*.

*kapitalističkog realizma*²⁰ neposredno pred zbivanja u svibnju 1968. Riječ je o kulminaciji sinteze kritičke misli i avangardne prakse proizašle iz tradicija hegelijanskog marksizma (Lukacs, Frankfurtska škola), praksi avangardnih umjetničkih pokreta (prije svega dadaizma i nadrealizma), uz direktni utjecaj onodobne francuske teorije (Lefebvre, Sartre...). Sve se događa u političko-ekonomskom momentu transformacije kapitala u financijski i nužne uspostave globalnog potrošačkog društva, koje se u Francuskoj konstituiralo puno ranije. Navedeni duh epohe i transformaciju društvenog totaliteta nakon prodora kapitala u kulturu (sa instrumentalnim medijskim i tehnološkim „revolucijama“) unutar marksističke kulturalne teorije prvi opisuju autori Frankfurtske škole, baveći se temama *kulturne industrije* (Horkheimer i Adorno 1989), konstrukcije *jednodimenzionalnog čovjeka* (Marcuse 1989) te masovne reprodukcije umjetničkog djela i dominacije filma kao najvažnijeg (pop)kulturalnog fenomena društva pokretnih slika (Benjamin 2006). Heidegger pak govori o „dobi slike svijeta“ (Heidegger 1969), gdje iznosi tezu kako su i suvremena pozitivna znanost i pripadajuća joj metoda za predmet uzeli sliku unutar koje se zbiva i refleksija pojedinca-subjekta prema svijetu. Očito je problem redimenzioniranja stvarnosti u slikovnu i medijaliziranu formu velika tema filozofije u vrijeme ekspanzije kapitala u nadgradnju i potpunog (kako ekonomskog, tako i ideološkog) trijumfa razmjene nad upotrebom. Kasni kapitalizam u potrazi za beskonačnom ekspanzijom potencira rast razmjenske vrijednosti te robu pretvara u formu sa idealno „trenutnim“ obrtajem, a to na kulturalnoj razini postavlja sliku i vizualno kao primarni komunikacijski i robni oblik.

Takav trenutak povijesti i teorijskih refleksija okvir je nastanka situacionista, a seminalno djelo pokreta *Društvo spektakla* biva objavljeno 1967. godine - u osvit posljednjeg (utopijskog) pokušaja revolucionarne transformacije kapitalističkih društvenih odnosa na Zapadu. Njega se može gledati i kao programatski tekst ne samo Situacionističke internacionale, već i radikalnijeg dijela šezdesetosmaškog pokreta. Unutar marksističke, i ostale kritičke tradicije orijentirane na

Najvažnije mu je djelo *Društvo spektakla* (*La Société du spectacle*, 1967), gdje kritizira suvremeno konzumerističko i medijski posredovano društvo nadovezujući se na teoriju *fetišizma roba* (Hrvatska enciklopedija. Debord, Guy 2021).

²⁰ Pojam „kapitalističkog realizma“ razrađuje Mark Fisher (Fisher 2011) za opis povijesnog razdoblja nakon raspada Sovjetskog Saveza, a time i simbola političke mogućnosti alternative kapitalističkom načinu proizvodnje. Ideološka dominacija rezultira distopijskim stanjem, koje je na političkoj razini usporedivo sa onim što na razini kulture označava postmodernost.

suvremeni kapitalizam, Debord je svojevrsna gravitacijska točka prijelaza – on s jedne strane uspješno artikulira i teorijski detektira sav pesimizam medijalizirano-potrošačkog društvenog trenutka, dok u isto vrijeme ne odustaje od Povijesti kao kolektivne društvene prakse. Debordov spektakl je oznaka stanja kulture nakon komodifikacije svih elemenata egzistencije, potpune dominacije razmjenske vrijednosti nad upotrebom, pasivizacije subjekta u odnosu na objekt, a sve unutar medijske matrice sa dominacijom slike nad *objektivnom* stvarnošću. Medijsko-informacijska „okupacija“ stvarnosti samo je tehnološki modalitet financijskog kapitalizma, koji nakon (relativne) dekolonizacije i dokidanja fizičko-vojne kontrole nad Trećim svijetom biva prinuđen razviti oblike „meke“ kontrole bivših kolonija s jedne, te „nezauzetog“ prostora i vremena svakodnevice *kapitalističkog centra* s druge strane (Lefebvre 1988). „Društvo spektakla“ pokušaj je sveobuhvatne analize historijskog momenta „autokratske vladavine tržišne ekonomije, koja je stekla status neodgovornog suvereniteta, kao i skup novih tehnika upravljanja koji prati tu vladavinu“ (Debord 1999, II), gdje je spektakl „društveni odnos između ljudi posredovan slikama“ i „shvaćen u ograničenom smislu“ svijet posredovan masovnim medijima (Debord 1999, 2, 24). Lukacsev (Lukacs 1970) utjecaj najočitiji je u pogledu na spektakl kao oblik reificiranog *ne-života*, otuđenu simulaciju zbilje gdje pasivni promatrač-konzument biva apsorbiran u beskraj pokretnih slika, bez referentnog mjesta ili iskustva vanspektakularne (tj. neotuđene) egzistencije.

Situacionisti dakle nastavljaju kritičku analizu razmjenskog modaliteta robe, koji - postavši potpuno ideološki odvojen od proizvodnog i uporabnog - doživljava društvenu simboličku egzistenciju, ali sa materijalnim učincima. U razdoblju između dva svjetska rata pritisak na hiperprodukciju roba i razvoj globalnog konzumerističkog društva postaju mehanizam opstanka kapitala, a pri tome idealna roba postaje ona sa isključivom razmjenskom funkcijom, dok vizualno-medijska stvarnost postaje tehnološka i kulturalna metafora razmjene, ali i instrumentalno sredstvo razvoja sustava. Takav distopijski društveni okvir traži revolucionarni refleks u pokušaju rekonstrukcije svakodnevice, a najizraženiji je unutar zahtjeva situacionista za „nadvladavanje umjetnosti“. Ovdje se pokret distancira od vlastitih avangardnih preteča - jer „dada je pokušala ukinuti umjetnost, a da je ne ostvari“, dok je „nadrealizam htio ostvariti umjetnost, a da je ne ukine“, a radi se o tome da su ukidanje i ostvarenje „nerazdvojni aspekti nadvladavanja umjetnosti“ (Debord 1999, 191). Ostvarenje totalne umjetnosti kroz nadvladavanje iste - kao utopijske kategorije visoke modernosti - vratilo bi kontrolu nad reificiranom društvenom svakodnevicom.

Koncept *društva spektakla* je, dakle, sukladan sa ostalim teorijama medijaliziranog i *društva pokretnih slika*, koncepcijama *simulacije i simulakruma* i *postmodernog stanja*, gdje je Debord „vjesnik“ postmoderne u trenutku kada su se drukčija utopijska stvarnost i svakodnevnica još mogle (i smjele) ne samo zamišljati, već i pokušati ostvariti revolucionarnim i avangardnim praksama. Nakon političkog neuspjeha zbivanja iz maja 1968. godine, u spektakl su implodirali i zadnji ostaci realnosti - u sklopu neoliberalne i pripadajuće tehnološke (kontra)revolucije - te je otvoren put za rekonstrukciju (društvenog i individualnog) subjekta unutar simulakruma *postmodernog stanja*. Debord je nesumnjivo postavio temelj analizi epohe koja će desetljeće kasnije biti nazvana *postmodernom*, a analize medijski posredovane stvarnosti postati će opće mjesto teoretiziranja unutarnje logike društva.

3.2. Kinematički način proizvodnje i tehnologije „treće faze“ kapitala

Jonathan Beller jedan je suvremenih autora koji se teorijski nastavlja na gorenavedene kritičke teorije vizualno-medijski posredovane kulture i političke ekonomije. Beller razvija izuzetno zanimljiv i važan koncept *kinematičkog načina proizvodnje* (Beller 2016) koristeći marksističke, strukturalističke i psihoanalitičke teorijske alate. Riječ je o još jednom modelu analize društva kasnog kapitalizma, gdje je stvarnost posredovana tehnološki - u najvećoj mjeri *kinematografski* – metodom pokretnih slika i vizualnim medijima. Kinematografija i film nastaju u vremenu transformacije kapitala u konzumerističku fazu i izrazitog ubrzanja obrtaja roba, a za Belleru i forma filmske vrpce nije ništa do preslika fordističkog proizvodnog procesa – tekuće trake. Kapital organizacijska obilježja industrijske proizvodnje projicira na organizaciju vizualnosti uz pomoć tehnologije koja „približava industrijsku revoluciju oku“ (Beller 2016, 20). Tako kinematografija nije samo dominantna umjetnička forma kasnog kapitalizma, već i direktni proizvod načina proizvodnje nakon što je kapital u potrazi za rastom, brzom razmjenom roba i novim “tržištima” kolonizirao i nesvjesno. Logika tekuće trake preko tehnologije biva pounutrena kao svijest, što sliku stavlja na povijesno mjesto jezika, a pokretne slike zamjenjuju funkciju osobnog narativa. S druge pak strane vizualna *pažnja* dijalektički postaje i produktivna za kapital, gdje Beller modificira Marxovu radnu teoriju vrijednosti na postmodernost kroz „teoriju vrijednosti pažnje“. Ne samo da je kapital u potrebi za kompenzacijom pada profitne stope transformirao društvo u medijalizirano, već je inzistiranjem na eksploataciji pažnje preuzeo i

vrijeme dokolice, s obzirom na ograničenu mogućnost produljenja radnog vremena. Kinematografski aparat, i ostale kasnije vizualno-medijske forme, predstavljaju u tu svrhu razvijene tehnologije – nužne za razvoj postindustrijskog konzumerističkog društva i lakšu penetraciju u nesvjesno putem vizualnih tehnika. Vizualno posredovana kultura ima snažnu moć na pojedinca. Kapital tako zloupotrebljava psihoanalitičke tehnike i utjecaj slike na imaginarnu konstrukciju subjektiviteta - gdje su marketinške industrije samo najočitija manifestacija – dok je društveni utjecaj takvog modela puno dublji. Beller navodi da je „transformacija vizualnog od zone neotuđene stvaralačke prakse prema zoni otuđenog rada posljedica (je) akumulacije kapitala, to jest povijesnoga gomilanja eksploatiranog rada. Pod 'otuđenjem viđenja' su mi na umu marksistički pojmovi odvajanja i eksproprijacije svojstveni komodifikaciji“ (Beller 2016, 19). Riječ je o eksploataciji vrijednosti unutar *ekonomije pažnje* - tako kinematografija služi i kao odraz sistemskih proizvodnih procesa, ali i mehanizam njihovog pounutrenja u (pod)svijest. Slika nije samo kulturalna i spoznajna manifestacija kapitala i robe bez uporabne vrijednosti, već postaje i kapital sam – gdje se eksploatacija vrši i u „dokoličnom“ vremenu, odavno transformiranom iz kreativno-ispunjućeg u konzumirajuće. Kako navodi Beller:

Kinematički način proizvodnje pred čitatelja iznova vraća sljedeću ideju: film i iz njega proizašle (premda ipak simultane) formacije, osobito televizija, video, računala i Internet, deterritorijalizirane su tvornice u kojima rade gledatelji, to jest u kojima mi obavljamo rad proizvodnje vrijednosti. Mi upravo u filmskoj slici te posredstvom nje i njena nasljeđa tanke paučinaste slikovnosti koja nastaje iz matrice socio-psiho-materijalnih odnosa stvaramo vlastite živote (Beller 2016, 13).

Slika je, dakle, ključni posrednik društvenih i ekonomskih odnosa kasnog kapitalizma, a kako se težište unutar proizvedenih roba prebacivalo na razmjenu, uz gotovo potpuno potiskivanje uporabe, slika postaje i krajnji robni oblik. Bellerov je doprinos što je takav način proizvodnje povezo sa filmskom vrpcom/trakom, gdje je društvenost potpuno apsorbirana, a time i lišena političnosti. Beller proizvodnju na razini recepcije (konzumacije) ovdje gleda donekle pesimistično te ju ne drži potencijalnim mjestom alteracije značenja, već mjestom kapitalizacije imaginacije gledatelja. Strukturalna i tehnološka matrica koja je oblikovala proizvodni proces, na isti način uređuje i film te pojedinačnu i kolektivnu svijest – vizualno-medijski tehnološki kompleks globalnim usklađivanjem slika proizvodi i organizira postmodernu „stvarnost“. Ipak, autor ostavlja elemente *optimizma intelekta i volje* (Gramsci 1951) te konstatira kako je ključ za

razumijevanje dinamike kapitala u vremenu kinematičkog načina proizvodnje upravo pravilno postavljena *teorija vrijednosti pažnje*. Drugim riječima, kako postmoderni kulturalni fenomeni nisu samo proizvod političko-ekonomskog trenutka, već upravo prostor prodora i rasta kapitala, takve ih treba razumjeti i analitički oblikovati kako bi se osmislila mogućnost političke prakse.

Nije novost kako su mediji i informacijske tehnologije nužnost u poništenju vremenitosti, te kontroli globalne radne snage i dispergiranog kapitala - međutim posredstvom istih pažnja je postala oblik (otuđenog) rada i eksploatacije. Konačni rezultat je degradacija jezika kojim dominiraju slike, a time se mijenja i narativ nužan za interpelaciju u subjektivitet (Althusser, *Ideologija & ideološki aparati Države : [bilješke za istraživanje]* 2018) - gdje se na jezik može gledati kao na simbolički kod sa puno manjim stupnjem otuđenja. Ovdje Beller i samu poststrukturalističku dekonstrukciju drži teorijskom posljedicom ovakvog stanja - jezik pod dominacijom slike gubi „čvrsto“ modernističko referentno polje. *Kinematički način proizvodnje* Jonathana Bellerera suvremeni je sublimat obrađenog teorijskog toka. Riječ je nastavku analize postmodernog povijesnog momenta u kojem se „svijet stvara po nalogu filma“ (Beller 2016), a percepcija postaje oblik proizvodnje. Tako smo (unutar nužnih transformacija kapitala) preko *kulturne industrije, društva spektakla i pokretnih slika, simulacije i simulakruma*, došli do *kinematičkog načina proizvodnje* kao posljedice „preseljenja“ u medijsko-informacijsku tehnološku matricu, gdje se zrcalno (i fragmentirano) konstruira postmoderni subjekt. Kinematografija (i njene vizualno medijske izvedenice – internet, film, televizija...) čini formu i tehnologiju nužnu za stapanje kulture i industrije te u kasnom kapitalizmu služe kao „deteritorijalizirane tvornice“ u kojima gledatelji proizvode vrijednost.

Fredric Jameson na sličan način pristupa slikovnim i informacijskim tehnologijama, ali ih tumači u sveobuhvatnijem kontekstu. Nakon društvenih i ekonomskih promjena *treće faze kapitala*, (postmoderna) kultura postaje poligon ekonomskog prodora. Priroda je prevladana kao mjesto „egzistencije“ te služi isključivo kao resurs, a mijenja se odnos prema javnoj i privatnoj povijesti te uloga jezika „do (razvoja) potpuno nove tehnologije, koja je i sama forma za potpuno novi svjetski ekonomski sistem“ (F. Jameson 1991, 6). Suočen sa dekolonizacijom i socijalističkim revolucijama, *kasni kapital*²¹ nalazi nove modalitete kroz razvoj nuklearnih i informacijskih

²¹ Onaj *treće faze* po Mandelu, gdje kapital poprima svoj „najčišći oblik“ (Mandel 1975).

(vizualnih) tehnologija, kako bi održao globalnu dominaciju i svoju inherentnu potrebu beskonačnog rasta. Prve služe kao izvor jeftine energije u manjoj te vojne nadmoći u većoj mjeri, dok su druge omogućile konstrukciju prostorno i vremenski „zgušnjutih“ financijskih mreža, kontrolu protoka kapitala te informacijsku i medijsku rekolonizaciju svijeta i podsvijesti. Vizualne tehnologije političko-ekonomski omogućavaju puno brži protok roba gotovo lišenih materijalnosti i upotrebe, tako kapital ubrzava globalnu ekspanziju u „vanjski“ svijet i individualnu psihu. David Harvey drži kako „era masovne televizije“ utječe na doživljaj povijesnosti kroz promjene medijskih i umjetničkih metoda koje se u njoj događaju. Umjetnici (odnosno kreatori sadržaja) bivaju skloni površnosti i „preslagivanju“ već postojećih slika, umjesto ostvarenju čvrstih kulturalnih artefakata, što dovodi do urušavanja osjećaja prostora i vremena (Harvey 1989, 61). Kao i uvijek, kroz povijest kapitalizma dolazi do razvoja instrumentalnih tehnologija koje služe kapitalu unutar radnog procesa i kontrole globaliziranog sustava te izrazito transformiraju kulturu. S druge strane, agresivnim širenjem kapitala, priroda je ovladana i marginalizirana toliko temeljito da gubi smisao reference i modernističkog kontrastnog „uzvišenog“ te Jameson postavlja i važno pitanje za razumijevanje postmoderniteta – čime je zamijenjena *drugost* prirode iz ranijih faza razvoja kapitala i prekapitalističkih društava? Na upražnjenom mjestu *Prirode* naoko strši upravo *tehnologija* - ona pruža polje i sistemsku mogućnost razvoja postmodernog (*hiper*)*realnog* (F. Jameson 1991) (Baudrillard 2001).

Postmoderno doba tako postaje opsjednuto lažnim predstavljanjem tehnologijske instance komunikacijske mreže, gdje ona zaista ima pretenziju na simboličku *Drugost*, te za Jamesona zauzima mjesto *Prirode*. Međutim, Jameson drži kako tehnologiju ne trebamo držati „determinirajućom“, već samo sredstvom za iskrivljeno oblikovanje kaotično kompleksnog svijeta multinacionalnog kapitalizma. Jameson ju ne smatra suštinom („prvim uzrokom“) ovog procesa, već svojevrsnim prečacem za razumijevanje istog. Tehnologija, dakle, ne zaokuplja sama po sebi već zato „što nudi neku privilegiranu reprezentativnu šifru“ za shvaćanje mreže moći i kontrole, koju naš duh i mašta mogu još teže shvatiti – naime „čitave nove decentrirane mreže trećeg stupnja samog kapitala“ (F. Jameson 1988, 217). Ovdje Jameson daje izvrstan primjer kulturne manifestacije ovog fenomena kroz „visoko tehničku paranoju“ i teorije zavjere, koju su tek pokušaji spoznaje kaotičnog totaliteta suvremenog sistema kroz tehnologijske predstave. Slične je geneze i nedostatak perceptivnog kapaciteta i „sposobnosti tijela da se smjesti“ (F. Jameson 1991, 44) u postmoderni izgrađeni prostor, koji i sam tek zrcali globalnu decentriranu informacijsku

mrežu. Suvremena visokotehnoška ideologija je metafora i svojevrsna kognitivna predstava neshvatljivog totaliteta financijskog kapitala. Kultura i unutar nje konstruirani subjekti osjećaju krajnju instancu baze i tehnologijske joj manifestacije te odgovaraju fetišizacijama formi koje najbolje koncentriraju i lažno predstavljaju neshvatljivi totalitet. Sveprisutni fetišizam informacijske i filmske tehnologije držim lakmusom postmoderne otuđenosti - riječ je o još jednoj psihološkoj predodžbi same robe kasnog kapitala - instantno proizvedene i konzumirane, bez uporabne vrijednosti.²² Uz to, tehnologija je i mjesto proizvodnje jedine preostale „stvarnosti“ (*hiperrealnosti*), mjesto u kojem postmoderni subjekt još jedino obitava.²³

Vizualne tehnologije i političko-ekonomska logika ostavljaju posljedice. Postmoderno društvo poprima formu *simulakruma*, a *pokretne slike* (Baudrillard 2001) zamagljuje granice između *realnog*, *imaginarnog* i *simboličkog*. Postindustrijski radni proces i tehnologijom posredovana stvarnost dovode do fetišizacije postvarenih informacijskih i tehnologija pokretnih slika, dok mogućnosti političke intervencije izvan *simulacije* postaju jedva mogućima.

²² Društveno koegzistiraju i konzervativniji fetišizami modernističkih tehnologija, onih druge faze kapitala - elektro i motora sa unutarnjim sagorijevanjem. Što je fordističkom umu automobil, postmodernom je smart phone aplikacija - gdje je u prvom slučaju uporabna vrijednost višestruko prisutnija, a time i stupanj otuđenja manji.

²³ Kultura i umjetničke forme zrcale ekonomske silnice i radni proces, tako i fenomen elektronske glazbe kao postmoderne forme par excellence nastaje u postindustrijskoj i neoliberalnoj tranziciji, kada fetišizam tehnologije i šizoidna simulacija posredovana slikom doživljavaju vrhunac. I svojim žanrovskim označiteljem tehno amalgamira kulturnu i tehnološku kategoriju, a karakterizira ga elektronička strojna proizvodnja, kao i isključenje jezika te tradicionalnih „mehaničkih“ instrumenata. Adorno je još 1941. godine govorio (Adorno 1941) o dva tipa popularne glazbe – „ritmično poslušnom“ i „emocionalnom“, sa pripadajućim ideološkim funkcijama „psihičke prilagodbe mehanizmima suvremenog života“. Slušatelji emocionalnog tipa konzumiraju glazbu kao „izraz frustracije, a ne sreće“ i „priznanje svoje nesreće u svrhu pomirenja sa društvenom ovisnošću“, dok su konzumenti ritmičko poslušnog tipa podložni „mazohističnom prilagođavanju autoritarnom kolektivizmu“. Ne ulazeći u (doslovnu) relevantnost Adornovih tvrdnji za fenomen tehna, kategorija „ritmičko poslušnog“ tipa ga naprosto prirodno konotira, a kao eho odzvanjaju i zaključci o ispraznom, ponavljajućem i zatupljujućem radu u kapitalizmu, koji mazohistički traži ispoljenja i u vremenu privatnog „uživanja“. Na kraju i sama performativna organizacija tehno party-ja kao da je predstava atomizacije i otuđenja života u suvremenom velegradu (Simmel 2001) – u grupi smo, a ipak sami.

4. Protuhegemonijski otpor unutar simulacije kasnog kapitalizma

4.1. Slom označiteljskog lanca – paraliza političnosti u kulturi pokretnih slika i vječnog trenutka

Strukturalistički model, kao inicijalno jezična teorija visokog modernizma (Saussure 2000), uočavao je materijalnost jezika te je *označeno* – iako u arbitrarnom odnosu sa *označiteljem* – uspijevaio formirati značenjski učinak. Drugim riječima – pojam (riječ/ime) i referent (izvanjezična stvar) možda jesu bili kulturalni, a ne „apsolutni“, u smislu međusobne arbitrarnosti - ali su ipak imali donekle fiksiran odnos. Strukturalizam je, preko teorije jezika, došao do zahtjeva za totalitetom, na razumijevanje kojeg tehnokratska fragmentacija buržoaskog načina proizvodnje maligno utječe. Jezik je uvijek bio produktivan, a ne puki „opis stvarnosti“, međutim u postmodernoj kulturi označitelji stvaraju privid označavanja bez označenog referenta. Poststrukturalizam, teorija kasnog kapitalizma i dijete postmodernosti, je osvijestio kako označitelj i označeni (više) nisu u jednoznačnom odnosu, a značenje se formira stalnim kretanjem od označitelja na označitelja. Dakle, međusobni odnos označitelja stvara značenjski učinak, fragilni privid označavanja, dok materijalna referenca prestaje biti nužna. Kao što roba ne treba upotrebu i funkciju *stvari* da bi zadržala razmjenu, a slika ne treba referentnu „stvarnost“, tako i označitelju nije potreban „predmet“ označavanja za formiranje značenja.

Postmoderna kultura tako gotovo da nema kapacitet za stvaranje stabilnog značenja, jer isti ovisi o unutar nje neostvarivoj neprekidnosti označavajućeg lanca. Na toj beskonačnoj simboličkoj pokretnoj traci prekidi su nužnost – što vodi do raspada lanca u niz bezodnosnih označitelja. Gubitkom stabilne strukture jezika i ostalih simboličkih kodova nestaje i narativna komponenta nužna za osjećaj vremenitosti i stvaranje Povijesti.²⁴ Dakle, „ako ne možemo ujediniti prošlost,

²⁴ Postmoderna teorija često „slavi“ i opravdava „dekonstrukciju“ modernističkih „velikih priča“ i njihovu (navodnu) pretenziju prema fiksiranju značenja i *istina*. Međutim, Harvey primjećuje kako se mnogi metanarativi prosvjetiteljske tradicije drže puno više fiksiranima i stabilnima nego što su doista bili. Tako je Marx bio svjestan odnosnosti ključnih koncepata kapitalističkog načina proizvodnje - poput vrijednosti, rada i kapitala - koji se „kontinuirano razdvajaju i ponovno spajaju u novim kombinacijama“ unutar totalizirajućih procesa kapitalizma. Spominje i Benjamina koji je, za Harveya, doveo do savršenstva proces kolaža u teoretiziranju višeslojnih i

sadašnjost i budućnost rečenice, tada na sličan način ne možemo ujediniti prošlost, sadašnjost i budućnost svojeg biografskog iskustva ili psihičkog života“ (F. Jameson 1988, 209). Tako i izgradnja osobnog identiteta ovisi o sposobnosti temporalnog sjedinjenja prošlosti i budućnosti sa sadašnjošću, što je primarno jezična funkcija. Ovaj prekid u sintagmatici Jameson teorijski opisuje Lacanovim prikazom shizofrenije²⁵ kao preloma u označujućem lancu. Shizofrenik je osuđen na permanentno iskustvo nepovezanih prezenta - sadašnjost je time oslobođena svih aktivnosti i prakse, a time i lišena političnosti, dok ga doslovni označitelj u izolaciji obasipa intenzitetom, euforijom i afektom.²⁶ Sve rezultira šizofrenom kulturnom strukturom, raspadom jezika i mogućnosti narativne sintagmatike, čega je postmoderna krajnji refleks.²⁷ Jameson argumentira (F. Jameson 1991) kako postmodernom kulturom - zakinutom za temporalnu organizaciju - dominira logika prostora, jedinog mjesta gdje se odvija „vječni trenutak“, a takva kultura je sposobna proizvesti isključivo fragmentirane kulturne forme. „Male priče“ možemo gledati kao ideološke označitelje bez odnosa i strukturnog konteksta, istodobno kao simptom i dijagnozu vremena. *Postmoderno stanje* tako je potpuno degradiralo jezik te mu onemogućilo narativnost i funkciju u konstrukciji povijesnosti, političnosti i formiranju subjektiviteta. Slika je postala primarni komunikacijski, ali i model imaginarne konstrukcije pojedinca/subjekta.

Posljedično ne treba čuditi kako je *postmoderno stanje* (Lyotard 2005) svojevrsno distopijsko stanje duha, osuđeno na „vječni trenutak“ van Povijesti i sapleteno u apstraktnu mrežu financijskog kapitala koja dominira pojedincem i kulturom. Postmodernom društvu ne može konceptualizirati alternativu - na kraju, za to bi bila potrebna Povijest koja se nakon preseljenja u

fragmentiranih odnosa između ekonomije, politike i kulture, ali pritom ne napuštajući stav o ukupnosti i međuovisnosti praksi koje čine kapitalizam (Harvey 1989, 51).

²⁵ Ovdje autor jasno distingvira kliničku shizofreniju te negira vezu sa ranijim kulturalnim dijagnozama kao kod Christophera Lascha u Narcističkoj kulturi (Lasch 1986). Držim ovo nepotrebnim – i same kliničke kategorizacije su dio društvenog i kulturnog klasifikacijskog modela, pa time i rastezljivog sadržaja, a pretjerana „politička korektnost“ ne čini kritiku vrijednijom.

²⁶ Postmodernistička forma kolaža se može promatrati kao produkt ovog stanja.

²⁷ I David Harvey smatra kako postmodernizam sa „fragmentacijom i nestabilnosti jezika i diskursa“ vodi u poseban oblik osobnosti blizak shizofreniji, dok je modernizam „proizvodio“ stabilniji osjećaj sebstva unutar ekonomske logike vremena. (Harvey 1989, 53-55).

„vječno trenutni“ prostor nema gdje odvijati. Kasni kapitalizam je tako na kulturalnoj razini vanpovijesna *distopija* koja uspijeva dosegnuti ono čemu teži svaki totalitarni sustav – potpuni slom duha i pesimizam volje kao posljedicu nemogućnosti jezične i temporalne konceptualizacije alternative. U hegemonijskom diskursu i sam pojam *utopija* postaje prokazivajući termin za neuspjele politike državnog socijalizma ili diskvalifikaciju nezrele političke svijesti. Dakle, kriza „slobode“ u takozvanim *liberalnim demokracijama* toliko je duboka, da ona na razini podsvijesti funkcionira tek kao forma, dok je svaki pokušaj spoznaje alternativne političnosti prokazan *utopijskim* u smislu djetinjeg zanosa. Očito je još samo „djeci“ – subjektima prije ulaska u postmodernu šizofreno simboličko – dopuštena mogućnost sjedinjenja označitelja i referenta te formiranje povijesnog „značenja“. Navedeno stanje još jednom priziva Jamesonova sintagmu o nemogućnosti konceptualizacije kraja kapitalizma, tako da ne iznenađuje kako suvremeni politički, znanstveni i malograđanski diskurs barataju problemima ekološke kataklizme (koja je postala gotovo bezizlazna nužnost) i nuklearnog rata, dok s druge strane promjena *društvenog ugovora* (Rousseau 2012) ne samo da ne ulazi u spektar političke mogućnosti, već ni spoznajnog horizonta. Upravo distopijski djeluje medijska i politička opterećenost pesimističnim prognozama glede očuvanja prirodnog staništa pogodnog za život, dok se unutar iste medijsko-informatičke matrice svaki pokušaj preispitivanja političko-ekonomskog statusa quo zatire sa mješavinom podsmijeha i paranoje vezane uz „nesigurnu“ i opasnu društvenu transformaciju. Medicinskim rječnikom, lakše prihvaćamo svijest o terminalnoj fazi civilizacije, nego pokušaj promjene terapije i životnog stila.²⁸ Koje su onda mogućnosti transformacijskog političkog djelovanja u društvu prožetom logikom kasnog kapitala?

4.2. Oblici političnosti postmoderniteta

Kao kulturna dominantna kasnog kapitalizma, a ne tek jedan od kulturnih stilova (F. Jameson 1991), postmodernizam postaje ključ za dijalektičko promišljanje suvremenosti unutar Povijesti. Prema Jamesonu, ne postoji vanpovijesni oslonac za napad na postmodernizam – ne može se (više) tražiti ni u kulturi, koja je prošla kompletnu kategorijalnu transformaciju te

²⁸ Na sličan način Jameson tumači poplavu fikcije i filmova katastrofe te teorija zavjere na popkulturalnoj razini, tumačeći ih odrazom postmodernog stanja duha.

transformaciju društvene uloge. Modernističke marksističke kritike su imale luksuz potrage za „afirmativnim karakterom kulture“ (Marcuse 1981), inzistirajući na poluautonomiji kulturne nadgradnje te njenom povratnom utjecaju na ekonomsku bazu. Kultura se gledala kao apstraktni odraz sistema, koji ga je zrcaljenjem mogao potvrditi, ali i ogoliti kroz forme lišene (buržoasko) znanstvene i institucionalne normalizacije. Unutar modernizma kultura dakle nudi vansistemske džepove, međutim, kasni kapitalizam ostvaruje hegemoniju i nad zadnjim elementima društvene strukture. Kada je početkom dvadesetog stoljeća kapital počinjao transformaciju u svoju „najčišću formu“ (Mandel 1975) - multinacionalni kapitalizam *treće faze* – on ostvaruje prodor u kulturu i podsvijest, kao donekle nekolonizirane entitete. Do tada je kultura u obliku *visoke* kanonizirala buržoasku ideologiju i simbolički poredak, dok je s druge strane ona *popularna* nastajala „odozdo“ i ostvarivala određenu neovisnost. Međutim, ekspanzijom kapitala popularna kultura prelazi u ruke *kulturnih industrija* (Horkheimer i Adorno 1989) i dobiva oblik masovne – standardizirane i prefabricirane „odozgo“. Tako kapital nalazi prostor ekspanzije, a politika mehanizam kontrole formiranjem prvih oblika društva spektakla. Međutim, kako kulturalno još nije potpuno kontrolirano - ono odgovara svojim političkim vrhuncima u obliku niza avangardnih pokreta, koji nastaju kao opreka i visokoj i „masovnoj“ kulturi, tradicionalnom buržoaskom kanonu i *kulturnoj industriji*. Situacionizam, kao jedan od posljednjih takvih pokreta, osjeća kako simboličko tlo izmiče oporbnoj upotrebi te kako nastupa vrijeme apropijacije „avangardnih“ elemenata u popularnu kulturu, imploziju društva u postmoderni spektakl.

S obzirom da je kulturna sfera svoju nekadašnju poluautonomiju zamijenila prožimanjem kompletnog društvenog prostora, u civilizaciji pokretnih slika sve postaje kulturno – od ekonomske vrijednosti, državne moći, do psihičke strukture. Povijesni kontekst *proizvodi* društveno stanje sazdano na logici simulakruma koji je ujedno i refleks i snažitelj kasnog kapitala. U postmodernizmu je onemogućen kulturni čin izvan kapitala pa ne postoji vansistemska točka²⁹ za napad na potonji (F. Jameson 1991). Tijela lišena prostornih koordinata unutar simulacijskog hiperprostora ne nalaze mjesto za distancu - ekspanzija multinacionalnog kapitala je zauzela i prirodu i nesvjesno kao eventualne izvanstrukturne oslonce. Prekid u sintagmatskoj osi individualnog i povijesnog narativa sa slomom modernističkog označiteljskog lanca paralizira veći dio tradicionalnih oblika političnosti. Svijet je preobražen u slike (predstave) sebe samoga te

²⁹ Jamesonovim riječima „arhimedovsko uporište“.

je takav sposoban ostvariti samo pseudo-događaje – *spektakl* (Debord 1999), dok kulturni objekti postaju nadomjesci ili *simulakrumi* - puke kopije bez originala (Baudrillard 2001). Društvo financijskog kapitalizma, s gotovo nestalom uporabnom vrijednosti, može proizvesti samo sliku (predstavu) kao „krajnju formu robne reifikacije“ (Debord 1999). *Prostorna* logika simulakruma sada stoji na ispražnjenom mjestu povijesnog *vremena* te društvo postaje lišenim prošlosti, a time i mogućnosti promišljanja kolektivne budućnosti - ostaju samo slike i trenutni intenzitet.

Ovo demoralizirajuće stanje zahtijeva od nas dijalektičko promišljanje povijesnog stanja lišeno moralističkog refleksa - slično onome na kojem je Marx inzistirao pri promišljanju istodobne otuđujuće destruktivnosti i oslobađajućeg dinamizma kapitalizma (Marx, Engels 2010). Potrebno je pokušati osmisliti protusistemske momente, a potom ih i pretočiti u praksu – dakle definirati „trenutak istine“ unutar apatičnog ništavila postmodernizma. Jameson ga nalazi upravo u goreopisanom povijesno originalnom globalnom *prostoru*, koje je postmoderno „uzvišeno“ u vidu pripadajuće tehnologije samo dovelo najbliže spoznaji. Dakle, prostorne dimenzije stečene kasnim kapitalom dijalektički treba promišljati kao potencijal za političko djelovanje novog internacionalizma, a samoj umjetnosti treba vratiti didaktičku i edukacijsku ulogu - neopravdano odbačenu u buržoaskoj tradiciji visokog modernizma (F. Jameson 1991, 50). Međutim, estetika prilagođena postmodernom trenutku mora riješiti problem reprezentacije nove prostornosti. Tako Jameson razvija modalitet estetike „kognitivnog mapiranja“ („spoznajne kartografije“)³⁰ (F. Jameson 1988). Dolazimo do potrebe za novim *kognitivnim kartama* postmodernog subjekta u vremenu „dominacije logike prostora“ i vizualno-medijske hiperrealnosti. Jameson navodi kako u povijesti kartografije bilježimo nekoliko revolucija, od kojih je svaka utjecala na promjenu subjektivnog osjećaja prostornosti, a time i na samu povijesnu konstrukciju subjekta. Najstariji nautički itinerari (morske karte) definirali su ključne kote na obali, gdje su pomorci pratili fizičke elemente ne odvajajući se od iste. Time su i putovanja ostala vezana uz centrirani subjekt i pripadajuću mu egzistenciju. Međutim, izumom kompasa i teodolita u morske se karte dodaje nova

³⁰ Hrvatski prijevod (Dvornik) koristi izraz „spoznajna kartografija“ za „cognitive mapping“, držim ga nespretnim s obzirom na puno češću upotrebu termina „mapiranje“ u humanističkim znanostima, u odnosu na prirodne. Ali čak bi se i u geodetskom institucionalnom žargonu za „mapping“ upotrijebilo „kartiranje“, dok bi kartografija bila stručna grana/znanost o izradi karata. Konfuzija dodatno raste kasnijom Jamesonovom razradom povijesnog ravoja same kartografije (dakle „cartography“, ne „mapping“). U svakom slučaju – u nastavku rada koristiti ću termin „kognitivno mapiranje“.

dimenzija (geografska dužina) te kognitivno mapiranje zahtijeva koordinaciju empirijskog položaja subjekta i apstraktnog koncepta geografskog totaliteta. Nadalje, potrebe globalne trgovine u vremenu imperijalističkih prodora iniciraju razvoj tehnologija i instrumentalnih znanstvenih metoda i u području spoznajnog i praktičnog „obuhvaćanja“ Zemlje. Tako pojavom globusa i daljnijeg razvoja kartografije kompleksni reprezentacijski kodovi moraju biti prevedeni u naivniju, mimetičku formu karte. Postaje jasno kako ne može biti „pravih karata“ - zakrivljeni prostor se ne može prenijeti na ravne karte. Sve ovo utječe na subjektivni osjećaj prostornosti i smještanje pojedinca u društvo i prostor. Sličnim razmišljanjem, Harvey (1989) navodi kako je geografsko poznavanje i mapiranje svijeta (daleko od ideološki neutralnog) razvijeno u doba renesanse, temeljno postignuće koje je omogućilo stvaranje snažnih osjećaja nacionalnog, lokalnog i osobnog identiteta usred geografskih razlika. Odnosno, standardizirano je opažanje vlastitog mjesta i mjesta „drugog“ u prostornom poretku, za kojeg je pretpostavljeno da ima homogene i apsolutne kvalitete. Tako su znanost o kartografskoj projekciji i srodne tehnike učinile karte matematički rigoroznim apstraktnim prikazima kojima su se definirala vlasnička prava, teritorijalne granice, domene uprave i društvene kontrole - zahvaljujući čemu se prostor počeo gledati otvorenim za prisvajanje u svrhu privatne upotrebe. Izum kronometra rezultira prividom linearno povezanih prošlosti i budućnosti putem otkucaja sata, pa ovakva percepcija prostora i vremena dovodi do snažnih implikacija na mišljenje i djelovanje te formiranje snažnog osjećaja kako se budućnost može kontrolirati. Harvey naglašava značaj takve totalizirajuće koncepcije univerzalnog vremena i homogenog prostora za čimbenike temeljne za kapitalističko donošenje odluka, a slom ovih apsolutnih koncepcija pod stresom vremensko-prostornog skupljanja bio je presudan za rađanje modernizma 19. i ranog 20. stoljeća.

Ovakve analize Harveya i historizacija mutacija u oblicima „mapiranja“ prostornosti Jamesona pokazuju kako prilagodba subjekta novim „kognitivnim kartama“ nije novost, a time ni nemoguća. Ako je postmodernost simulacija „bez povijesti“, onda unutar tog obrasca treba tražiti mogućnosti otpora. Modernistički oblici političnosti više ne mogu naći čvrsti „oslonac“ jer društvo i subjekti egzistiraju na drugom mjestu - u novoj „stvarnosti“. U svom eseju *Cognitive Mapping* (F. Jameson 1988) Jameson se bavi sličnim pokušajem periodizacije oblika „mapiranja“ kroz transformacije kapitalizma, ovaj puta kao nešto apstraktnijih modela prostornosti, a ne kartografije. Navodi kako je svaka od tri faze kapitalizma razvila vlastite tipove prostora kao posljedicu stalnog širenja kapitala u dotad nekomodificirana područja. Tako „klasični ili tržišni

kapitalizam“ prati prostornu logiku *rešetke*, kartezijski vid redukcije heterogenog prostora u dvodimenzionalnu geometrijsku formu. Riječ je o tipičnom modernističkom obliku mapiranja, koji po Jamesonu svoje opredmećenje nalazi u tejlORIZACIJI (Taylor 1911) radnog procesa, a rezultira standardizacijom i subjekta i objekta. Unutar ove faze kapitalizma, pojedinac je još mogao pojmiti odnos vlastitog iskustva i ukupnih ekonomskih odnosa. Međutim, iduća faza – prijelaz iz tržišnog u „monopolni“ ili „imperijalistički“ stadij – obilježena je „rastućom kontradikcijom“ između živućeg iskustva i strukture. Individualni subjekt više ne može povezati fenomenološko sa „stvarnim“ uvjetima egzistencije, a kako pojedinac ne može konceptualizirati ukupnost javlja se fenomen kojeg Jameson naziva „monadni relativizam“ – područje kontradiktornih individualnih „istina“ i „povijesti“. Ovaj trenutak tako proizvodi tipičnu buržoasku ideološku iluziju, gdje se srednjoklasno iskustvo „prvog svijeta“ promatra kao autentično, izvan konteksta kolonijalnih odnosa i eksploatacije. U svojoj kasnoj fazi kapital izvodi novi „kvantni skok“ te dodatno suzbija udaljenost, „zasićuje“ preostala prazna mjesta te postmodernom tijelo izlaže „perceptivnom bombardiranju neposrednosti“ (F. Jameson 1991, 412-413). Decentralizirani i globalni kapital tako je rekonstruirao društvenu prostornost u multidimenzionalnu i trenutnu, što živuće iskustvo čini fragmentiranim i šizoidnim.

Očito je kako zadatak razrade „kognitivnog mapiranja“ postmodernosti nije lak te zahtijeva apstraktne teorijske alate. Jameson ih nalazi u altiserovskoj (i lakanovskoj) teoriji ideologije kao imaginarnog odnosa subjekta spram stvarnih uvjeta egzistencije (F. Jameson 1988; 1991). Za Althussera ideologija reprezentira *imaginaran* odnos pojedinca spram njihovih *stvarnih (realnih)* uvjeta egzistencije - ima materijalnu egzistenciju te interpelira pojedince u subjekte; Ideologija (subjekt) također *nema povijest*, gdje se ne misli na „prirodnu“, već povijest klasnih društava (Althusser 1971, 127-186)³¹. Kognitivna mapa (karta) bi imala funkciju uspostaviti taj *imaginarni* odnos individualnog subjekta i postmodernog totaliteta, odnosno povezati živuće iskustvo i prostorne koordinate medijaliziranog društva kasnog kapitalizma. Jameson „transkodira“ opisane kartografske probleme u one altiserovske definicije ideologije te definira novu terminologiju društvenog prostora. Pojedinac kognitivno opisuje svoj *odnos* spram klasne i internacionalne zbilje

³¹ Znači li to da zajednice prije društvene stratifikacije na odnosima vlasništva i moći, možda nisu trebale ideološku reprezentaciju uvjeta egzistencije?

(*Realnog*),³² a altiserovski model primijenjen ovdje bi razlikovao razinu egzistencijalnog iskustva pojedinca/subjekta i znanstvenu spoznaju - za Althussera dostižnu jedino marksističkoj znanosti³³. Ukoliko ne uspostavimo nove kognitivne mape, svaka znanstvena spoznaja će biti nespojiva sa živućim iskustvom postmoderniteta, to jest svako pojedinačno iskustvo neće biti u stanju uspostaviti odnos sa totalitetom - neće biti autentično. Ideologija ima funkciju artikulacije tih dvaju područja, određeni povijesni moment trebao bi moći proizvesti određeni „imaginarni odnos“ tog tipa, a čini se kako ovaj postmoderni ni to nije u stanju. Ovdje se pojavljuje dodatni problem u odnosu na Althusserov (i Marxov) antagonizam ideologije i znanosti koje odgovaraju samo dvama Lacanovim registrima – *Imaginarnom* i *Realnom*, dok je postmoderna obilježena i prodorom u *Simboličko* (F. Jameson 1991, 53). Ako su prve faze klasnih društava formirale ideološku iluziju i odvajanje od *Realnog* putem *Imaginarnog*, postmodernost kolonizira i *Simboličko* – prostor jezika i kulture. Kritička znanost³⁴ ovdje mora prevladati još jednu ideološku transgresiju – uz *imaginarni*, treba uzeti u obzir i *simbolički* odnos prema stvarnim uvjetima egzistencije.

Na manje apstraktnoj i operativno upotrebljivijoj razini Jameson definira „mutacije u proživljenom iskustvu izgrađenog prostora“ (F. Jameson 1991, 6) kao jedno od važnijih obilježja postmodernosti, što ima implikacije na oblike političnosti i mapiranje prostora. Tako Jameson navodi kako je koncept „kognitivnog mapiranja“ razvio „sintezom Althussera i Kevina Lyncha“ (F. Jameson 1988), gdje su, osim goreopisanih Althusserovih utjecaja, korišteni uvidi Lynchevog klasičnog djela *Image of the City* (Lynch 1960), koje se bavi fenomenološkim manifestacijama suvremenih urbanih prostora. Lynch koristi metodu intervjua, gdje su ispitanici bili navođeni da opisuju i skiciraju gradove u kojima žive³⁵ koristeći se isključivo predstavom iz vlastitog sjećanja. Analizirajući rezultate, Lynch zaključuje kako je urbano otuđenje direktno srazmjerno sa

³² Tako na primjer subjekt Prvog svijeta osjeća kako egzistira u postindustrijskom društvu (bez tradicionalnih klasa), što ima utjecaj na političku praksu.

³³ Totalitet dakle nije nespoznatljiv, već nepredstvaljiv.

³⁴ Po Althusseru „marksistička“, svakako ne buržoaski kartezijanski pozitivizam.

³⁵ Bila je riječ o onodobnim američkim gradovima – Bostonu, Jersey Cityju, Los Angelesu itd.

psihičkom nemogućnošću mapiranja gradskih prostora.³⁶ Psihičku kartu gradskog prostora, koju istražuje Lynch, Jameson povezuje sa „kognitivnim mapiranjem“ te drži kako odnos subjektivne imaginacije (neposrednog doživljaja) - naspram odsutnog totaliteta grada, može biti promatran kao prostorna analogija Althusserove definicije ideologije koja „reprezentira imaginaran odnos pojedinca spram njihovih stvarnih uvjeta egzistencije“ (Althusser, *Ideologija & ideološki aparati Države* : [bilješke za istraživanje] 2018, Teza 1). Očito Jameson, za praktično političko razumijevanje, živeći prostor u obliku otuđenih urbanih centara koristi kao metaforu postmodernog nespoznatljivog *Realnog* (zbiljskog), gdje psihička predstava („mapa“) ne odgovara gradskom totalitetu. On tako Lynchevu analizu doživljaja prostora projicira na ukupnost društvene strukture - na „totalitet klasnih odnosa na globalnoj razini“ (F. Jameson 1988).

Inzistiranje na mutiranoj i otuđenoj prostornosti velegradova kasnog kapitalizma Jamesona stavlja u vezu sa situacionistima i Debordom, koji su razvijali i vlastite teorijske i avangardno praktične koncepte koji se mogu povezati sa *kognitivnim mapiranjem*. Svijest o nemogućnosti smještanja pojedinca, kako u urbane prostore megalopolisa, tako i u povijesnost medijskog spektakla, dovela je do razrade tehnika *psihogeografije*³⁷, *dérive*, *detournementa te konstrukcija situacija*. Debord *psihogeografiju* definira kao „proučavanje preciznih zakona i specifičnih utjecaja geografskog okruženja, svjesno organiziranog ili ne, na emocije i ponašanje pojedinaca“ (Debord 1955). Riječ je o modelu koji opisuje utjecaj prirodnog i izgrađenog prostora na psihičku strukturu te smještanje subjekta u prostor i vrijeme - dakle svojevrsnom „kognitivnom mapiranju“ suvremenih arhitektonskih prostora. Doživljaj prostora tako i za situacioniste predstavlja važan element u konstrukciji psihe i „strukture osjećaja“ (Williams 1980), a arhitekturu drže važnim područjem u kojem kapital teži ne samo oplođenju, već ispoljava i poguban utjecaj na kulturu. Gradovi nisu samo rezultat industrijalizacije, već i mjesto „izgradnje“ ideologije kapitalizma – koja ne obuhvaća samo podjelu rada i atomiziran život, već i birokratski usmjerene kretnje i

³⁶ Navodi pozitivan primjer Bostona koji, u odnosu na neke druge gradove u istraživanju, svojom urbanističkom strukturom (dizajnom gradskih blokova, inkorporacijom rijeke, parkovima, spomenicima...) omogućuje bolje pozicioniranje stanovnika, a time i izraženiji osjećaj slobode.

³⁷ Pojam je prvi puta ozbiljnije razrađen od strane Ivana Chtcheglova (Chtcheglov 2008), člana *Leterističke internacionale*, avangardnog pokreta koji je - teorijski, praktično i članstvom - prethodio *Situacionističkoj internacionali*.

konzumaciju prostora. Takve habitualne utjecaje standardiziranog i komodificiranog doživljaja prostora Debord objašnjava metaforom turizma kao „popularne droge odvratne poput sporta ili kupnje na kredit“ (Debord 1955). Osjećaj životnog okoliša, pretvoren u spektakl posredovan slikama, ima dijalektički poguban utjecaj na psihičku strukturu i emancipacijske mogućnosti masa. Riječ je o stanju koje pokazuje sličnost sa onim što Simmel definira kao „blaziranost“, vrstu otupjelosti - karakterističnu „pojavu duše“ prouzročenu životom u velegradu (Simmel 2001, 141), dok Harvey na sličan način urbani život povezuje sa discipliniranjem našeg doživljaja prostor-vremena uslijed izražene podjele rada i „hegemonije proračunate ekonomske racionalnosti“ (Harvey 1989, 26). Subverzivni potencijal za psihogeografiju u vremenu spektakla³⁸ Debord i situacionisti vide kroz prakse produkcije alternativnih mapa – „psihogeografskih karata“, gdje bi se kroz jedan urbani prostor kretalo služeći se kartom drugog (na primjer, šetnja Londonom pomoću karte Pariza) - te bi se time mentalnom vježbom i avangardnom praksom razotudilo kreativni potencijal. Jedna od ključnih revolucionarnih strategija psihogeografije je *dérive*³⁹, „tehnika brzog prolaza kroz različite okoline“ sa uključivanjem „ludičko-konstruktivnih“ (Debord 1956) obrazaca ponašanja. Cilj *dérivea* je dakle lutanje i istraživanje okoline (u ovom slučaju urbane) bez apstraktne vizije terena, bez Jamesonovog „mapiranja“ koje je percepciji nametnuo klasni sustav u potrebi za reduciranom kontrolom prostora. Direktno iskustvo, po mogućnosti lišeno ideologije (odnosno „imaginarnog odnosa prema realnim uvjetima egzistencije“ (Althusser, Ideologija & ideološki aparati Države : [bilješke za istraživanje] 2018)), treba navoditi ovu ključnu metodu psihogeografije da bi performativni postupci omogućili izlazak iz spektakla *Simboličkog* i subjekt približili *Realnom*. Težnja da subjekt razvije „vanideologijsku“ viziju je još jedan utopijski moment koji po Jamesonu moramo nastaviti promišljati ukoliko želimo politički djelovati.

Za konceptualizaciju psihogeografije, i sukladno djelovanje, situacionisti uvode i metodu *détournementa* (*diverzije*, *subverzije*), koju Vaneigem definira kao „prenamjenu [...] i jedinu revolucionarnu upotrebu duhovnih i materijalnih vrijednosti promoviranih od konzumerističkog društva“ (Vaneigem 2012, 230). Riječ je o političkoj upotrebi elemenata dominantne kulture protiv

³⁸ David Harvey drži kako je spektakl sljednik „drevne formule“ društvene kontrole poznate kao „kruha i igara“ te pokušava naći elemente revolucionarnog potencijala unutar spektakla pozivajući se na Lenjinovu sintagmu kako je revolucija zapravo „festival naroda“ (Harvey 1989, 88).

³⁹ Prolazak, zanošenje, skretanje.

nje same, dakle operacije unutar simboličkog polja spektakla – unutar „kognitivne mape“ kasnog kapitalizma. Izvrtanje kulturalnih i simboličkih elemenata kapitalizma, ogoljenje simboličke forme lišene sadržaja, omogućuje da upravo ogoljeni ne-sadržaj postane forma političke subverzije. *Détournement* je oblik diverzije kakav Jameson nalazi u modernističkoj parodiji – svjesnom izvrtanju dominantnog diskursa - dakle umjetničkoj praksi sa puno dubljim političkim dosezima u odnosu na bezidejni *pastiš*. Za Vaneigema *détournement* predstavlja „najelementarniji oblik kreativnosti“ i „vraćanje svega natrag u igru“ (Vaneigem 2012, 237), gdje se radikalna prenamjena upotrebe razmjenskih roba i ostalih elemenata spektakla koristi kao radikalna praksa „revolucije svakodnevice“. *Konstrukcija situacija* - kao oblika ludičke intervencije u svakodnevicu sa revolucionarnim potencijalom – ostaje najvažnije nasljeđe političnosti Situacionističke internacionale. Očita je i avangardnom umjetničkom pokretu, i Jamesonu kao akademskom teoretičaru, zajednička svijest o potrebi izlaska iz spektakla i ponovnog preuzimanja „materijalnog“ prostora kao preduvjetu za kolektivno političko djelovanje. Oba teorijska pravca ulažu izuzetan napor za diverziju unutar osiromašenog polja kulture kasnog kapitalizma.

5. Zaključak

Fredric Jameson koncept postmodernizma inicijalno proučava kroz arhitekturu, da bi ga proširio na historijsku koncepciju postmoderne, uzevši u obzir političko-ekonomske, tehnološke i aspekte društvene konstrukcije subjektiviteta. Konceptualizacija fenomena kao (isključivo) kulturalnog, bilo sa moralizirajućim ili afirmativnim refleksima, ne odražava pravi totalitet društvene stvarnosti i intersekciju joj strukturnih elemenata. Nužan je marksistički teorijski napor za smještanje postmoderne kulturne nadgradnje u političko-ekonomski kontekst, što je sa postmodernitetom zahtjevna zadaća – na kraju, riječ je o stanju kojem je konstitutivno odustajanje od povijesnosti i političnosti. Kod Jamesona je riječ o rijetkom, gotovo jedinstvenom⁴⁰, pokušaju unutarstemske političko-teorijske prakse, dok su ostale analize postmodernog stanja podijeljene u dva najvažnija diskurzivna tabora – *preskriptivno-oprirođujući* i *kritički*. Prvi ne vidi mogućnost

⁴⁰ Uz važnu iznimku vrlo srodne teorije postmodernosti Davida Harveya.

nadvladavanja takvog stanja te i sam sadrži dva unutarnja pola: *apatični*⁴¹, možda svjestan strukturalnih uvjeta nastanka postmodernosti, ali bez vizije u nadvladavanje distopije, te *ideološki* pol sa slavljeničkim pristupom novoj stvarnosti jezičnih igara bez čvrstih referenci. S druge pak strane *kritičke* teorije postmoderniteta nastupaju najčešće sa marksističkih, ali i ostalih vansistemskih teorijskih pozicija te im je osnovna osobina inzistiranje na historizaciji i kontekstualizaciji svih silnica globalnog trenutka. Tako je liotarovska koncepcija danog „stanja“ dala deskriptivno preciznu analizu „duha vremena“ (Hegel 1979) da bi vrijednosno zapala u (svjesno?) oprirođenje i preskripciju bez proboja matrice povijesnosti (Lyotard 2005).

S druge strane, totalizirajuće kritičke koncepcije operiraju na spekulativnijim razinama te uspješno izvlače na čistac i problematiziraju ideološku i ekonomsku podlogu bilo kojeg od aspekata postmoderniteta – uključujući i one koje zahvaćaju teoriju. Postmodernizam treba gledati ne kao proklamirani slom „velikih priča“, već upravo kao mimikriju neoliberalnog metanarativa, tj. reakcionarnu poziciju konzerviranja stanja *koje to nije*. Riječ je o upravo „velikoj priči“ postindustrijskog društva - ideološkoj osnovi kasnog kapitalizma. Posljedice simboličkog preustroja mogu se shvatiti kao konačni horizont sa napuštanjem povijesti i političnosti, ali se i navedeni „pesimizam volje“ treba iščitavati kao ništa drugo doli politički (tj. ideološki) refleksi distopijskog statusa quo. Političko-ekonomski diskurs kasnog kapitalizma prikriveno se ispoljava kroz uzdizanje postmodernih kulturnih formi⁴², sa svojom šizoidnom i depolitiziranom strukturom,

⁴¹ Ovdje bi mogli svrstati i Jonathana Bellera koji nastupa sa izuzetno kritičkih marksističkih pozicija, ali ne vidi (trenutnu?) mogućnost nadvladavanja postmodernosti i unutarsistemskog političkog djelovanja.

⁴² Jedna od takvih kulturnih formi i dobar društveni indikator postmodernosti je svakako paradigmatička u(dis)topija u vidu srednjoklasne „duhovnosti“ tipa New Age ideologija. Riječ je o nepolitičnoj individualističkoj praksi, koja svoje temelje traži u mješavini neognosticizama, paganizama i orijentalistički iskrvijenih religijskih elemenata. Ono što ju veže za rane utopijske teorije je svakako romantičarska potraga za „društvenom istinom“ u besklasnim zajednicama izvan Prvog svijeta, na što se nastavlja puno problematičniji egzoticirajući diskurs o primitivnim društvima kao okaminama povijesti koje sa osmijehom čekaju bijelu otuđenu elitu u bivšim (i neoliberalizmom devastiranim) kolonijama. Drugi distopijski aspekt ovih pokreta je lišenost političnosti – rješenja i problemi su individualni, fokus je na narcističkom sebstvu, a odustajanje od modernosti se manifestira i odbacivanjem svake (ne samo instrumentalne) racionalnosti i odustajanjem od društva. New Age je tako dijalektički par (a ne alternativni mod) trgovačkom instrumentalnom umu, gdje se liberalna ideologija manifestira u obe krajnosti – horizont je na pojedincu, samopomoć je jedini mehanizam preživljavanja unutar društva koje se do te mjere oprirodilo da je prikriilo i vlastito postojanje. Autonomni pojedinci lebde u neutralnom mediju bez političko-ekonomske strukture, a

ili kroz totemizaciju suvremene tehnologije - sa još dalekosežnijim i teže ogoljivim ideološkim posljedicama. Jameson je, uz Harveya, autor koji ne odustaje od društva i političnosti te izuzetnim spekulativnim naporom apatiju zamjenjuje optimizmom sa teorijski i konceptualno osmišljenim prostorom prakse. Postmoderni (multinacionalni) prostor nije tek ideološko-kulturna manifestacija, već povijesna (političko-ekonomska) realnost razvoja kapitala unutar treće faze - u kojoj je ekspanzija istog prožela ne samo društveno, već i prirodu i nescjesno. Potreba za kompenzacijom smanjene stope profita kapitala dovodi do potpune eksproprijacije prirode, a nakon nemogućnosti zemljopisnog širenja dolazi do prodora u kulturalno. Ova tendencija postaje posredovana vizualno - slika zauzima mjesto jezika kao tradicionalno najvažnijeg simboličkog koda. Riječ je o psihoanalitički „moćnijem“ oružju prodora u nescjesno - naposljetku, jezik ima tendenciju „usporavanja“ stvarnosti što ga čini neprikladnim za šizoidno postmoderno prostor-vrijeme. Tako i kasni kapitalizam - kao i prethodni mu oblici (imperijalistički i nacionalni) - razvija svoje političke, institucionalne, tehnološke i kulturne forme, sa tipovima prostora prilagođenima vlastitoj dinamici. Metaforama iz razvoja kartografske znanosti i posljedične konstrukcije subjektivnog odnosa ka prostoru, Jameson pokušava definirati ključni problem postmoderne fragmentacije u prostornim i subjektivnim oblicima. Estetika kognitivnog mapiranja kao pedagoška kulturna forma trebala bi omogućiti pojedincu-subjektu smještanje u tu globalnu strukturu, a kulturne forme koje proizvodi moraju prihvatiti postmodernu „istinu“ - svjetski prostor multinacionalnog kapitala. Biti će potreban dosad nezamisliv model reprezentacije istog (a ne samo pripadajućih tehnoloških i kulturnih manifestacija) te rekonstrukcija individualnih i kolektivnih subjektiviteta kao preduvjeta za političko djelovanje. Iako nedovoljno razrađen, koncept kognitivnog mapiranja ostavlja detektiran problem postmodernog prostora, a time i „neprijatelja“ s kojim se treba suočiti. Može ga se bilo savladati evolucijom spoznajnog kapaciteta - prilagođavanjem političnosti i prakse novim *kognitivnim mapama* ili naprosto odustati od egzistencije u nespoznatljivom području napuštanjem političko-ekonomsko-tehnološkog momenta koji generira takav kulturni zahtjev, drugim riječima napuštanjem kapitalističkog načina proizvodnje.

subjektivni doživljaji stvarnosti isključivo „u glavi“ ili poststrukturalističkim rječnikom – diskurzivni. Političnost nije samo nemoguća, već i nespoznatljiva – vanindividualna rješenja ostaju neoznačenima.

Postmodernost zahtijeva preustroj *kognitivnog mapiranja* kako od pojedinca, tako i od društva, a na teoriji je da zamišlja utopijski ili distopijski odgovor. Svakom hegemonijskom diskursu odgovara privid vanpovijesnog i konačnog entiteta, tako da je teme autentične egzistencije i razotuđenja izuzetno važno ostaviti teorijski živima – društveni refleksi će odgovoriti na položaj u simulacijskoj matrici te je zadatak kritičke teorije da tu praksu dočeka spremna i usmjeri artikulaciju. Tako ostaje aktualnim i radikalni zahtjev situacionista za nadvladavanje i ostvarenje umjetnosti kao utopijske emancipacijske kategorije te sukladno dizajniranje društveno-individualnog totaliteta i svakodnevice. Situacionističke tehnike psihogeografije, diverzije/détournementa i skretanja/dérivea imaju za cilj potpunu revolucionarnu rekonstrukciju svakodnevice, ali na način koji je impliciran i u samoj terminološkoj osnovi – vraćanje „psihe“ u materijalnu stvarnost, diverzije unutar komodificiranog simboličkog poretka i konstrukciju situacija koje se odupiru prostorno-vremenskoj paradigmi postmoderniteta. Bez takve revolucije unutar svih područja života mogućnosti djelovanja su sužene, svedene na iluziju političnosti u postmodernoj simulaciji. Očito je kako su situacionisti gledali na iskustvo unutar *društva spektakla* do te mjere otuđenim da su bili prinuđeni razviti tehnike koje su bile samorazumljive i „urođene“ predkapitalističkoj kulturi - gdje avangardne umjetničke prakse imaju ulogu političke pedagogije. Postmoderna kultura je komodificirala i taj aspekt – danas nas „životu“ uče kuhari i treneri sa društvenih mreža - što je tradicionalno bila *baka* ili (simbolički) *otac*, u kasnom modernizmu umjetnička avangarda, danas su *influenceri*. Fokus na *konstrukciju situacija* - kao oblika ludičke intervencije u svakodnevnicu sa revolucionarnim potencijalom - ostavština je pak direktnog Debordovog učitelja Henrija Lefebvrea, jednog od prvih teoretičara prezrenog ostatka - svakodnevice (Lefebvre 1988). Debord sa Lefebvreom dijeli i određene poglede prema tehnologiji, ali i naslijeđe hegelijanskog marksizma koje ne odustaje od aktivnog pojedinca/subjekta sa potencijalom odgovora na nametnutu ulogu pasivnog konzumenta masovne kulture te održava vjeru u moć dijalektičkog odgovora nadgradnje na hegemonijsku bazu. Ova pozicija je u određenoj mjeri sukladna dominantni humanističke marksističke tradicije (od frankfurtovaca, francuske teorije, do birminghamske škole kulturalnih studija), gdje Deborda možemo gledati kao nešto pesimističnijeg, ali nikako nihilističkog i beznadnog kritičara *kapitalističkog realizma* (Fisher 2011). Debord je imao nemjerljiv utjecaj na kasniju postmodernu teoriju, a posebna se veza može ustvrditi sa Jeanom Baudrillardom koji slično analizira tehnologiju, pripadajuću simboličko-slikovnu saturaciju stvarnosti suvremenog društva te posljedičnu konstrukciju subjektiviteta.

Obojica su zabrinuti za sudbinu pasivnog promatrača i publike u medijaliziranom društvu, međutim, Debord ostavlja mogućnost razvoja alternativnih medijskih formi i tehnologija za opozicijsko djelovanje protiv komodificirane društvene zbilje, dok je za Baudrillarda vrijeme stabilnih referenata modernosti završilo te je egzistencija preseljena u postmoderni simulakrum (Baudrillard 2001) bez stabilnih značenja i odnosa nužnih za političnost i ostanak u Povijesti. Za Baudrillarda je modernistička „stvarnost“ ne samo nedokučiva postmodernom (društvenom) subjektu, već je zauvijek implodirala u hiperrealni simbolički poredak (Baudrillard 2001).

Koncepte „kognitivnog mapiranja“, „psihogeografije“, „konstrukcija situacija“ i ostalih metafora prostora treba gledati kao teorijski i praktični napor da se djelovanje vrati bliže *realnom* - materijalna stvarnost i iskustvo su nužni uvjet političnosti. Postmoderna stvarnost ne nudi prostor agencije - riječima Deborda: „*imaginarno* je ono koje teži postati *stvarno*“ (Debord 1955) - sam prostor je do te mjere mutiran da kultura i pojedinac ne znaju odgovoriti drukčije osim opijenom podložnošću. Ovdje je riječ o još jednom unutarstemsom obliku političnosti – nalik razmišljanju Jonathana Ballera koji smatra kako je „pravilno postavljena“ teorija vrijednosti pažnje nužan preduvjet za razumijevanje postmodernosti i artikulaciju protuhegemonijskog otpora, gdje se pitanje vizualne medijacije treba shvatiti kao oblik izvlačenja viška vrijednosti iz „tijela“ i oblik globalnog sudioništva u reprodukciji (ili subverziji) sistema. Očito je kako sve kritičke teorije postmodernosti (i pod nazivima „društva spektakla“ ili „kinematičkog načina proizvodnje“) utopistički pokušavaju razviti oblike prakse upotrebljive unutar dane strukture, dok vansistemske elemente koriste samo kao teorijski alat. Riječ je o naporu korištenja teorijskih „oružja“ moderne, prilagođenima za postmodernu praksu.

Literatura

- Adorno, Theodor W. 1941. »On popular music.« *Studies in Philosophy and Social Science*, 17-48.
- Althusser, Louis. 2018. *Ideologija & ideološki aparati Države : [bilješke za istraživanje]*. Mala crvena biblioteka. Preveo Ozren Pupovac Vesna Arsovski. Zagreb: Arkzin.
- Althusser, Louis. 1971. »Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation).« U *Lenin and Philosophy and Other Essays* , 127-124. New York i London: Monthly Review Press.
- Baudrillard, Jean. 1981. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St. Louis: Telos Press.
- . 2001. *Simulakrumi i simulacija*. Karlovac: Naklada društva arhitekata, građevinara i geodeta.
- Beller, Jonathan. 2016. *Kinematički način proizvodnje - ekonomija pažnje i društvo spektakla*. Biblioteka Popularna kultura i filozofija. Preveo Snježan Hasnaš. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Benjamin, Walter. 1974. »Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije.« U *Eseji*, 114-149. Beograd: Nolit.
- Chitchevlov, Ivan. 2008. »Pravila novog urbanizma.« *Gradec* 164-5-6.
2023. *CUNY Graduate Center*. Pokušaj pristupa 1. 7 2023. <https://www.gc.cuny.edu/people/david-harvey>.
- Debord, Guy. 1999. *Društvo spektakla & komentari društvu spektakla*. Edicija Teorija. Preveo Goran Vujasinović. Zagreb: Arkzin.
- . 1955. »Introduction to a Critique of Urban Geography.« *Situationist International Online*. Pokušaj pristupa 11. 5 2022. <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html>.
- . 1956. *Theory of the Dérive; Les Lèvres Nues #9 (November 1956)*. Pokušaj pristupa 22. 5 2022. <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>.
- Deleuze, Gilles. 2010-2012. *Film*. Biblioteka Sinestetika. Preveo Mirna Šimat. Zagreb: Udruga Bijeli val.

- Fisher, Mark. 2011. *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?* Biblioteka Bookmarker. Preveo Snježan Hasnaš. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Freud, Sigmund. 1981. *Tumačenje snova*. Odabrana dela Sigmunda Frojda. Preveo Albin Vilhar. Svez. 6. Novi Sad: Matica srpska.
- Gramsci, Antonio. 1951. *Pisma iz zatvora*. Zagreb: Zora.
- Hardt Michael, Negri Antonio. 2003. *Imperij*. Preveo Živan Filippi. Zagreb: Arkzin.
- Harvey, David. 1989. *The Condition of Postmodernity - An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers Cambridge MA & Oxford UK.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1979. *Fenomenologija duha*. Filozofska biblioteka. Preveo Nikola M. Popović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Heidegger, Martin. 1969. *Doba slike svijeta*. Razlog biblioteka. Uredio Ante Stamać Milan Mirić. Preveo Boris Hudoletnjak. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Horkheimer, Max, i Theodor Wiesengrund Adorno. 1989. *Dijalektika prosvjetiteljstva - filozofijski fragmenti*. Biblioteka Logos. Preveo Nadežda Čačinović. Sarajevo: Veselin Masleša.
2021. *Hrvatska enciklopedija, Jameson, Fredric*. Pokušaj pristupa 5. 7. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28645>.
2021. *Hrvatska enciklopedija, Debord, Guy*. Pokušaj pristupa 5. 7. 2023. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=71592>.
- Jameson, Frederic. 1988. »Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma.« U *Postmoderna - nova epoha ili zabluda*. Zagreb: Naprijed.
- Jameson, Fredric. 1988. »Cognitive Mapping.« *Marxism and the Interpretation of Culture*, 347-60.
- . 2003. »Future City.« *New Left Review*, svibanj-lipanj.
- . 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

- Jameson, Fredric. 1984. »The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate.« *New German Critique* (Duke University Press) Modernity and Postmodernity (33): 53-65.
- Kellner, Douglas. n.d. www.gseis.ucla.edu.
<https://pages.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/JamesonJH.htm>.
- Lasch, Christopher. 1986. *Narcistička kultura - američki život u doba smanjenih očekivanja*. Biblioteka Psiha. Preveo Vesna Špiljak. Zagreb: Naprijed.
- Lefebvre, Henri. 1988. *Kritika svakidašnjeg života*. Uredio Rade Kalanj. Preveo Predrag Vranicki. Zagreb: Naprijed.
- Lukacs, Georg. 1970. *Povijest i klasna svijest: studija o marksističkoj dijalektici*. Filozofska biblioteka. Uredio Branko Bošnjak. Preveo Milan Kangrga i Danilo Pejović. Zagreb: Naprijed.
- Lynch, Kevin. 1960. *The Image of the City*. Cambridge: MIT Press.
- Lyotard, Jean-Francois. 2005. *Postmoderno stanje - izvještaj o znanju*. Preveo Tatjana Tadić. Zagreb: Ibis grafika.
- . 1995. *Šta je postmoderna*. Beograd: KIZ "ART PRESS".
- . 1984. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Mandel, Ernest. 1981. *Kasni kapitalizam: pokušaj marksističkog objašnjenja*. Ekonomska biblioteka. Preveo Tomislav Pisk. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO.
- . 1975. *Late Capitalism*. Thetford, Norfolk: NLB.
- Marcuse, Herbert. 1989. *Čovjek jedne dimenzije : rasprave o ideologiji razvijenog industrijskog društva*. Preveo Branka Brujić. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Marcuse, Herbert. 1981. »O afirmativnom karakteru kulture.« U *Estetska dimenzija - Eseji o umjetnosti i kulturi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Marx Karl, Engels Friedrich. 2010. *Komunistički manifest*. Posebna izdanja. Preveo Nikica Mihaljević. Zagreb: Naklada Pavičić.

- Marx, Karl. 1977. *Ekonomsko-filozofski rukopisi iz 1844. godine*. Biblioteka Marksizam. Preveo Stanko Bošnjak. Beograd: Prosveta.
- . 1947. *Kapital: kritika političke ekonomije*. Svez. 1. Zagreb: Kultura.
- . 1978. *Kapital: kritika političke ekonomije*. Beograd: Prosveta.
- Plant, Sadie. 1992. *The most radical gesture: The Situationist International in a postmodern age*. London and New York: Routledge.
- Platon. 1975. *Sofist*. Preveo Koloman Rac i Milivoj Sironić. Zagreb: Naprijed.
2021. »postmodernost.« U *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. <<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=49699>>.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2012. *Društveni ugovor / O podrijetlu i temeljima nejednakosti među ljudima*. Biblioteka Societas. Preveo Hrvoje V.M. Hlad. Zagreb: Feniks knjiga.
- Saussure, Ferdinand de. 2000. *Tečaj opće lingvistike*. Biblioteka Jezikoslovni temeljci. Preveo Vojmir Vinja. Zagreb: ArTresor : Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.
- Simmel, Georg. 2001. »Velegradovi i duhovni život.« U *Kontrapunkti kulture*, preveo Kiril Miladinov. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Taylor, Frederick Winslow. 1911. *The Principles of Scientific Management*. New York & London: Harper and Brothers.
- Vaneigem, Raoul. 2012. *The Revolution of Everyday Life*. Preveo Donald Nicholson-Smith. Oakland, CA: PM Press.
- Wallerstein, Immanuel Maurice. 1986. *Suvremeni svjetski sistem*. Ekonomska biblioteka. Preveo Janko Paravić. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Ward, Marguerite. 2017. »A brief history of the 8-hour workday, which changed how Americans work.« *cncb.com*. 3. svibanj. Pokušaj pristupa 17. svibanj 2022. <https://www.cncb.com/2017/05/03/how-the-8-hour-workday-changed-how-americans-work.html>.
- Weber, Max. 1989. *Protestantska etika i duh kapitalizma*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Williams, Raymond. 1977. »Dominant, Residual, And Emergent.« U *Marxism and Literature*.
Oxford: OUP.

—. 1980. *Preface to Film*. London: University Microfilms International.