

PRZEKŁADY

NICHOLAS MIRZOEFF

PODMIOT KULTURY WIZUALNEJ*

Przez pierwsze dni ataku NATO na Serbię w kwietniu 1999 roku oglądałem sprawozdania CNN na żywo z Belgradu. Obrazy ukazywały płonące budynki gdzieś w Belgradzie, podczas gdy prezenter spokojnie relacjonował oficjalne komunikaty. Małe logo wskazywało, że obrazy pochodziły z serbskiej telewizji. W tym momencie surrealistyczny chłód przekazu został nagle przerwany. Serbska telewizja, zrozumiałwszy, że CNN wykorzystuje jej program, przełączyła się na nadawanie amerykańskich obrazów oznaczonych przez logo CNN. Dzięki temu widzowie CNN oglądali teraz serbską telewizję śledzącą ich w trakcie oglądania. CNN pokazywała logo telewizji serbskiej jako ostrzeżenie, wskazując swojej amerykańskiej widowni, że nie można całkowicie wierzyć tym obrazom. Świetnie wiedząc, że jej widzowie podzielają ten sceptycyzm, serbska telewizja przełączyła obraz po to, by przekonać jej własną, krajową widownię, aby uwierzyła w prawdziwość nadawanych obrazów, skoro są to te same obrazy, które oglądają właśnie teraz również widzowie CNN. Telewizja serbska wykorzystwała globalną stację telewizyjną, by uprawomocnić swoją lokalną relację. Rozeźlony tym faktem prezenter interweniował i CNN przestała pokazywać obrazy. Globalna korporacja utraciła kontrolę nad logo, a więc i nad obrazem. Była to zatem w takim samym stopniu walka o obrazy, co walka o terytorium.

Ten mały incydent wyrażał formalną kondycję współczesnej kultury wizualnej, którą określam jako interwizualność: symultaniczny pokaz i interakcja różnych rodzajów wizualności. CNN zachowuje się jak globalny kanał, nadzorujący zachodniego widza. Niczym strażnik więzienny w wyimaginowanym więzieniu, znanym jako Panoptikon, kamera CNN ma być niewidzialna dla uczestników w wydarzeniach nadawanych w wiadomościach. Dzięki temu możliwa jest transmisja na tyłach linii

* Przekład na podstawie: Nicholas Mirzoeff, *The Subject of Visual Culture*, w: idem (ed.), *The Visual Culture Reader*, Second edition, Routledge, London–New York 2002, s. 3-18.

wroga lub w epicentrum trwających właśnie rozruchów. W rzeczywistości, punkt widzenia kamery CNN jest w dużym stopniu ograniczony, co w tym przypadku stworzyło telewizji serbskiej okazję do odegrania własnej gry owymi logo. Przełączenie między jednym logo i drugim pokazało, że obrazy nie są czystą wizualnością, ale wysoce zapośredniczoną reprezentacją. Samo logo jest wyrazem łańcucha obrazów, dyskursów i materialnej rzeczywistości; to znaczy: ono jest ikoną, reprezentującą zarówno wcześniejszą, jak i późniejszą od Panoptikonu formę wizualności – wcześniejszą w postaci chrześcijańskiej ikony, późniejszą w postaci komputerowej ikony software. I w końcu, nagła zmiana obrazu z telewizji serbskiej na CNN i z powrotem do studio, akcentuje, że domena współczesnego obrazu jest – literalnie i metaforycznie – elektryczna. Siły NATO kierowały wojną, używając obrazów i fotografii satelitarnych jako precyzyjnego narzędzia do wyznaczania rakietom celu uderzenia. Jednak efektywność tej strategii nadal zależała od właściwej interpretacji obrazu, co stało się jasne, gdy w sposób niezamierzony zbombardowano ambasadę chińską w Belgradzie – wziętą omyłkowo przez wywiad USA za instalacje serbskie. Pilotów wykonujących misję kształcono na symulatorach lotniczych, jednak – zgodnie z przepisami – wyłącznie przy dobrej pogodzie, co gwarantowało dobrą widoczność i możliwość precyzyjnego rozpoznania terenu.

To była wojna mediów we wszelkich znaczeniach tego słowa. 21 kwietnia 1999 samoloty NATO zaatakowały stację telewizyjną należącą do Mariji Milošević, córki prezydenta Serbii Slobodana Miloševica, niszcząc jednak zarazem dwie inne stacje telewizyjne nadające z tego samego budynku. W ogniu zniszczeniu uległy 123 odcinki *The Simpsons*, a także nowe odcinki *Chicago Hope* i *Friends*, ustawiając amerykańskie siły zbrojne przeciw ich własnym sieciom telewizyjnym. Wiedząc, że zachodnie media pokażą relację z rezultatów tego bombardowania, rząd serbski polecił umieścić plakat z napisem w języku angielskim na billboardzie ustawionym bezpośrednio przed zniszczonym budynkiem Usce, który mieścił wspomniane stacje telewizyjne. Plakat ukazywał wygenerowany komputerowo obraz wieży Eiffela w Paryżu rozpadającej się w ogniach militarnego ataku. Wyobrażona w filmie science-fiction *Independence Day* (1996) destrukcja globalnego symbolu turystycznego została tutaj rozwinięta w coś, co tylko wtedy można by się było wahać nazwać „rzeczywistością”, gdyby nie istniały aż zanadto realne konsekwencje broni używanych po obu stronach. Agence France Presse niezawodnie zagwarantowała, że obraz ten widziany był na całym świecie („New York Times” 22 April 1999: A 15). Napis głosił *Just Imagine! Stop The Bombs* (Po prostu wyobraź sobie! Zatrzymaj bomby), pięknie łącząc mantrę Nike *Just Do It* z obserwacją Arjuma Appaduraia, że w epoce globalizacji wy-

obraźnia jest faktem społecznym (Appadurai). Rząd Serbii nie był, rzecz jasna, przyjacielem wolności wyrazu – na przykład zamknął niezależną radiostację B-92, której relacje nie były w pełni przychylnie reżimowi. B-92 szybko znalazła nową siedzibę na holenderskiej stronie internetowej Nettime. Kontynuowała „nadawanie”, jednak tylko dla tych osób, które miały dostęp do internetu. Nie jest przesadą stwierdzenie, że wizualność – przenikanie władzy z wizualną reprezentacją – była tam literalnie przedmiotem walki. Wszystkie dostępne media – od horyzontu widzenia pilota do kierowanego satelitarnie widzenia urządzeń mechanicznych, fotografii, obrazów transformowanych digitalnie i globalnych massmediów – były areną kontestacji. Kultura wizualna stanowi taktykę negocjowania hiperwizualności codziennego życia w zdigitalizowanej globalnej kulturze przez wszystkich tych, którzy nie kontrolują dominujących środków produkcji wizualnej.

11 września 2001 roku, gdy uprowadzone samoloty pasażerskie uderzyły w World Trade Center, świat uświadomił sobie, jak bardzo dramatyczne mogą być konsekwencje militaryzacji globalnej wyobraźni. W tym momencie nastąpiła – w przerażającej rzeczywistości – destrukcja narodowego symbolu, najpierw wymyślona w kinie, a następnie przywołana przez renegackie państwo serbskie. W pełnej historii wizualnych wymiarów aktu terrorystycznego moment ten sytuowałby się jako najbardziej skrajny rezultat strategicznej manipulacji obrazem, rozpoczętej wraz ze strategią medialną brytyjskiego rządu podczas wojny o Falklandy w 1982 roku. Jej następnym etapem była świetnie zharmonizowana reprezentacja wojny w Zatoce Perskiej w 1991 roku, którą to reprezentację wojna w Kosowie wydaje się potwierdzać jako nowy standard. Jonathan L. Beller opisuje „jak w tele-wizualnym prowadzeniu wojny spektakularna intensywność destrukcji oraz iluzja jej kolektywnego usankcjonowania tworzą pewien subiektywny efekt – poczucie mocy sprawczej i władzy, które kompensuje ich powszechny brak w życiu codziennym” (Beller, 1998, s. 55-56). Wojna zatem jest podmiotem [subject] tych obrazów, zarazem jednak jest środkiem kreowania podmiotów, wizualnych podmiotów. W strategii wojny w Zatoce moc sprawcza należała do „Zachodu”, postrzegana z punktu widzenia stosowanej w walce broni. Transmitowane obrazy ukazywały swój „widok” celów tuż przed momentem uderzenia. Ta oszałamiająca reprezentacja wojny wydawała się sugerować nową chirurgiczną precyzję prowadzenia wojny, punkt dojścia słynnego porównania przez Waltera Benjamina chirurga do operatora aparatu fotograficznego. 11 września Zachód odkrył, jak to jest, gdy znajdujemy się po drugiej, atakowanej stronie tele-wizualnej wojny. Albowiem wtedy, gdy miliony oglądały na żywo w telewizji zniszczenie World Trade Center, opisywane przez Bellera poczucie mocy sprawczej było odczuwane

przez niektórych widzów, zwłaszcza w Palestynie, gdzie miało miejsce publiczne świętowanie. To, co mówimy, nie oznacza, że Stany Zjednoczone „zasłużyły” na atak lub że można go w jakikolwiek sposób usprawiedliwić; chodzi natomiast o zwrócenie uwagi na sposób, w jaki zachodnia idea starannie kontrolowanej, tele-wizualnej wojny została przyswojona i wzmocniona przez przeprowadzających atak. Konsekwencje globalizacji kultury okazują się być mniej przewidywalne i daleko bardziej niebezpieczne, niż się przyjmuje.

ZDARZENIA WIZUALNE

W pierwszym wydaniu niniejszej antologii dowodziłem, że kultura wizualna koncentruje się na zdarzeniach wizualnych, w trakcie których użytkownik poszukuje informacji, znaczenia lub przyjemności w kontakcie – tj. poprzez *interface* – z technologią wizualną. Formuła ta wymaga weryfikacji, zważywszy niezwykle szybko zachodzące zmiany. Nadal myślę, że najwłaściwszą nazwą dla formacji dyskursywnej, którą redagowana przeze mnie antologia zamierza zaprezentować, jest kultura wizualna – a nie studia wizualne i tym podobne formuły. Zachowanie terminu kultura na pierwszym planie przypomina zarówno jej krytykom, jak praktykom, polityczny wymiar tego, co robimy. W przeciwnym razie można by argumentować – co też czyniono – że nie ma szczególnej potrzeby istnienia kultury wizualnej jako akademickiego subobszaru badań. To, że kultura wizualna zyskała obecnie pewną pozycję, wynika z poczucia, żywionego przez wielu artystów, krytyków i badaczy, że współczesna presja tego, co wizualne, nie może być w pełni ujęta w ramach już istniejących dyscyplin wizualnych. Jednym ze sposobów połączenia tych różnych dylematów dyscyplinarnych – czy to w historii sztuki, studiach filmowych czy studiach kulturowych – jest podkreślanie ciągłej, dynamicznej siły feminizmu (pojmowanego w szerokim sensie jako obejmujący również *gender studies* i studia nad seksualnością) w celu zakwestionowania wszelkiego rodzaju dyscyplinarności.

Kultura wizualna w coraz większym stopniu staje się obecnie miejscem spotkania krytyków, historyków i praktyków wszelkich mediów wizualnych, zniecierpliwionych wymęczonymi banałami ich „macierzystych” dyscyplin lub mediów. Ta konwergencja jest możliwa i podtrzymywana przede wszystkim dzięki technologii digitalnej (Cartwright). Pojawienie się multimediiów skutkowało na północnoamerykańskich uniwersytetach swoistym stanem wyjątkowym odnośnie do analizy krytycznej, pedagogiki i praktyki instytucjonalnej. Reakcje obejmują: tworzenie nowych cen-

trów i programów; organizowanie konferencji i sympozjów; wprowadzenie – jak dotąd niedochodowych – kursów *on line*; a także publikowanie niekończącego się strumienia referatów. Za całą tą aktywnością kryje się lęk przed wyłaniającą się sprzecznością: kultura digitalna promuje wszelkie formy amatorszczyzny – nakręć swój własny film, nagraj swój własny CD, opublikuj swoją własną *website* – co kłóci się z profesjonalizacją i specjalizacją, owymi bliźniaczymi kryteriami uprawomocnienia istnienia uniwersytetu sztuk wyzwolonych. Kultura wizualna nie jest zatem tradycyjną dyscypliną, ponieważ już od dłuższego czasu może w ogóle nie istnieć coś takiego jak współczesny ciąg dyscyplin. Można ją raczej uznać za jedno z krytycznych narzędzi służących do wypracowania formuły postdyscyplinarnej praktyki i zarazem do kontroli i gwarancji, iż praktyka ta nie jest po prostu jakąś formą treningu przedzawodowego. Oznacza to na przykład, że należy podjąć próbę wyznalezienia właściwych sposobów refleksji nad tym, jak oddziałuje kultura wizualna i dlaczego właśnie tak, a nie inaczej, a nie po prostu ograniczać się do nauczania *software*, czy to w sensie praktycznych umiejętności, czy jako to, co Lev Manovich określa mianem *software studies*.

Konstytutywnym elementem praktyki kultury wizualnej jest zdarzenie wizualne. Zdarzenie jest efektem sieci [*network*], w której podmioty operują, i która, ze swej strony, warunkuje ich wolność działania. Wspomniana wyżej walka o logo podczas ataku NATO była stosunkowo mało znaczącym przykładem takiego zdarzenia; z kolei 11 września stanowił apogeum wszelkich takich wydarzeń. Jednak, jak dowodził w latach 70. Michel Foucault, „problem polega na tym, by potrafić rozróżnić między wydarzeniami, rozróżnić sieci i poziomy, do których one należą; i by rekonstruować linie, wzdłuż których one się łączą i wzajemnie sobą powodują” (Foucault 2000, s. 116). Foucault sugeruje, że badanie wydarzeń „polega na konstruowaniu wokół pojedynczego, analizowanego jako proces wydarzenia swoistego «wieloboka» lub raczej «wielościana» zrozumiałości, liczba płaszczyzn którego nigdy nie jest dana uprzednio i nigdy nie może być uznana za skończoną” (s. 227). Oznacza to, że w „społeczeństwie sieci” (według określenia Manuela Castellsa), w którym żyjemy, wydarzenia nigdy nie mogą być w pełni poznawalne. Jak w popularnej wersji teorii chaosu – gdy motyl trzepota swoimi skrzydłami i ten ruch powietrza kulminuje później w potężnym huraganie – nie można zawsze prześledzić tego rodzaju łańcucha wydarzeń. W kontekście naszej codzienności działanie zasady przyczyny i skutku jest oczywiste bardziej niż kiedykolwiek. Jednak współczesne społeczeństwo globalne jest literalnie osieciowane – w sposób o wiele wyraźniejszy dla 400 milionów ludzi na całym świecie, którzy mają dostęp do internetu (zgodnie z szacunkami w prasie z czerwca 2001 roku), aniżeli dla wszystkich najbar-

dziej nawet bystrych myślicieli lat 70., i to z konsekwencjami, które były nie do przewidzenia w tamtym czasie.

Pomyślmy tylko, w jak bardzo dynamiczny, wielopłaszczyznowy sposób (sugerowany przez Foucaulta) mogły być „osieciowany” telewizyjny przekaz wojny serbskiej. Na poziomie teoretycznym wiemy – a nauczyliśmy się tego od pokolenia poststrukturalistów – że wojna jest nie tyle wyjątkiem od normalności, ile raczej stanowi tej ostatniej najbardziej dobitny wyraz: jak to ma miejsce w analizie władzy Foucaulta, w przypadku post-Gramsciańskiego wezwania przez Stuarta Halla do pozycyjnej wojny kulturowej, czy też wystąpienia Michela de Certeau w obronie „taktyki” *guerilla* jako środka zaangażowania się w codzienne życie. Jasne jest, że – jak zauważył kiedyś Paul Virilio – „nie ma wojny bez reprezentacji” (Virilio, 1989, s. 6). Jednak nie jest już po prostu tak, że wojna jest kinem (jak twierdził Virilio), jeśli przez kino rozumiemy klasyczny narracyjny film hollywoodzki. Zdolność CNN i innych stacji informacyjnych do „dostarczania” wojny do naszych mieszkań, oglądanej często na tym samym monitorze, który używany jest do gier wideo w rodzaju *first person shooter* lub do oglądania taśm wideo lub filmów w wersji DVD, jest ściśle związana z publicznym usankcjonowaniem wojny i wzbudzeniem – nawet jeśli, w sposób konieczny, chwilowego – poczucia kolektywnej i jednostkowej zdolności sprawczej. Natychmiastowe usunięcie z pola widzenia widowni telewizyjnej skutków przełączenia się serbskiej telewizji na obraz CNN miało na celu podtrzymanie wygodnej iluzji, że to „my” tutaj rządymy i że „nas” (czytaj: Amerykanów) nie dotyczy żadne ryzyko. Wojna jest zatem działaniem nacechowanym płciowo [*gender*], wytwarzającym męski podmiot i żeński przedmiot. Ostathio reprezentacja wojny stanowi centralny temat zarówno strategii wojskowej, jak i kina – na różne, ale wzajemnie do siebie odniesione sposoby. Od czasu wojny wietnamskiej, wojsko USA radykalnie zmieniło sposób przedstawiania swoich działań, kierując się przekonaniem, że tamta wojna została przegrana raczej w amerykańskiej opinii publicznej, aniżeli na polu bitwy, mimo olbrzymiego wysiłku włożonego w próbę zniszczenia Vietkongu. Kino hollywoodzkie, respektujące tę potrzebę wojska, by odmiennie przedstawiać wojnę, samo poczuło się zagrożone ze strony mediów digitalnych, gdy cały aparat produkcji, związany z filmem celuloidowym stał się przestarzały. Europejski ruch „Dogma 95”, odrzucający stosowanie wszelkich form efektów specjalnych, stanowił wczesną odpowiedź na ten kryzys, obecnie już całkowicie zgraną w kinie globalnym.

Epopeja Stephena Spielberga z 1998 roku *Szeregowiec Ryan* [*Saving Private Ryan*] odpowiadała zarówno na wojskową, jak i filmową potrzebę odnowy sposobu przedstawiania wojny. Film był bez końca wychwalany za swój realizm, szczególnie w oddawaniu odgłosów wojny. Ponowne od-

krycie gatunku epickiego zdawało się ożywiać tradycję filmową, jednak na poziomie akcji trudno było znaleźć realizm w filmie Spielberga. Dramatyczny początek filmu ukazywał zdobywaną w dwadzieścia minut plażę Omaha, operację, która w rzeczywistości rozgrywała się przez wiele godzin i – tylko w początkowych minutach lądowania – kosztowała życie tysiąca Amerykanów. Zatem „realizm” filmu nie polegał na ścisłym zobrazowaniu lądowania, ale na przedstawieniu śmierci amerykańskich żołnierzy, obdarzonych w filmie rolami mówiącymi. Ta śmierć wystawianego „najwspanialszego pokolenia” reprezentowała obecnie niewyobrażalną śmierć współczesnego podmiotu-żołnierza amerykańskiego. Najnowsze badania filmoznawcze oferują nowy sposób myślenia o II wojnie światowej i jej relacji z kinem. Publiczność kinowa podczas wojny nie zachowywała się tak, jak – siedzący w ciszy i bez ruchu – widzowie opisywani przez klasyczną teorię filmu. William Friedman Fagelson wydobyl na światło dzienne fascynujące świadectwa zachowania widowni kinowej w czasie wojny. Filmy były adresowane do widowni reagującej na zasadzie „apelu-i-odpowiedzi”; magazyn „Time” opisał ówczesną publiczność jako: „wyjąca, syczącą i gwizdającą, domagającą się westernów, wycinającą swoje inicjały na siedzeniach, a niekiedy nawet strzelającą śrutem w ekran” (Fagelson 2001, s. 94). Szczególnie wymagającą publiczność stanowili sami żołnierze, oglądający filmy na statkach i na tyłach linii frontu, a także w kraju. Żołnierze krytykowali techniczne aspekty przedstawienia wojny i dawali upust temu, co jeden z reporterów określił jako „wielosłowną reakcję, towarzyszącą każdemu kadrowi filmu i przeradzającą się w spektakl, który znacznie przewyższa jakikolwiek film pod względem czysto ludzkiego zainteresowania i prostej rozrywki” (Fagelson 2001, s. 99).

Uzupełniając to studium recepcji, John Bodnar (2001) dowodzi, że tamto kino przedstawiało II wojnę światową jako „wojnę ludów” (wyrażenie pochodzące z tamtego czasu). Otwarta treść tych filmów, jakkolwiek – jak wskazują badania Fagelsona – często wykpiwana przez żołnierzy, stworzyła kontekst, w którym cele wojny obejmowały również rozszerzanie demokracji w świecie i zwiększanie prosperity w kraju. Z drugiej strony, Bodnar pisze, że *Szeregowiec Ryan* w większym stopniu próbuje „zachować pamięć patriotycznej ofiary, aniżeli pragnie zbadać przypadki traumy i przemocy” (Bodnar, 2001, s. 817), zapominając zarazem o toczonym w końcu lat 40. „głębokim sporze, w jaki sposób należy przypominać i zapominać wojnę” (s. 815). Z tego punktu widzenia, klasyczne kino powojenne, które wygenerowało tak wiele ze współczesnych teorii spojrzenia [*gaze*] i widza [*spectatorship*], stanowiło też przemieszczenie pewnej postępowej, angażującej uczestników praktyki filmowej. Po wydarzeniach z 11 września być może trzeba by zaryzykować twier-

dzenie, że teraz to terroryzm jest kinem. Wizualny dramat wydarzeń w Nowym Jorku rozgrywał się jak gdyby był wyreżyserowany dla kina. Trafiony został największy z możliwych celów za pomocą możliwie najbardziej wybuchowych środków po to, by wytworzyć maksymalny efekt na widzach. Na poziomie symbolicznym katastrofa była wynikiem oddziaływania dwóch dominujących symboli triumfu nowoczesności nad ograniczeniami ciała i przestrzeni – samolotu i drapacza chmur. Właśnie dlatego ten scenariusz miał sens dla widzów, ponieważ wszyscyśmy go już wcześniej widzieli. Hollywood, po upadku systemu sowieckiego w 1989 roku, zwrócił się tuż przed atakami ku postaci terrorysty – jako substytutu wszechobecnego wcześniej komunisty, pełniącego rolę ulubionego filmowego łajdaka. Wielu naocznych świadków, próbując zwerbalizować potworność tego, co się wówczas wydarzyło, używało w swoich relacjach metafory kina. Ważnym zadaniem byłoby obnażenie tej metafory, co jednak nie będzie możliwe przed zakończeniem wydarzeń w Afganistanie i gdzie indziej.

To skomplikowane, globalne rozprzestrzenianie się spojrzeń i technologii stwarza sytuację, w której konieczna wydaje mi się rewizja mojej wcześniejszej formuły, głoszącej, że kultura wizualna w danym zdarzeniu wizualnym w sposób konieczny uprzywilejowuje punkt widzenia konsumenta. Twierdzenie to było motywowane przez polityczne odczucie, wyniesione z teorii filmu, społecznej historii sztuki i brytyjskich studiów kulturowych, że ten punkt widzenia – z powodów rasowych, klasowych i płciowych [*gender*] – pozostawał historycznie w cieniu. Trudność takiego podejścia polegała na tym, w jaki sposób można dokonać identyfikacji „tego” konsumenta wizualnego. Jeśli przyjęłoby się perspektywę zakreśloną przez Jonathana Crary’ego, kategorią roboczą mógłby być idealny obserwator właściwy zachodniej nauce opartej na obserwacji (Crary, 1991). Zastosowana do tego, co wizualne, kategoria ta zmienia się w rozumienie i interpretację procesów wzrokowych, odnosząc je do reprezentacji wizualnej. Jednak w danym, konkretnym momencie reprezentacji, muszą wejść do gry wszystkie te historyczne czynniki, które są w sposób konieczny pomijane przy formowaniu idealizowanego obserwatora. Studia kulturowe w tak dużym stopniu są świadome tych problemów, że skłaniają się do pracy z konkretnymi grupami obserwatorów metodą wywiedzioną z antropologii i znaną jako obserwacja uczestnicząca. Co oznacza, że badacz nie pretenduje tutaj do niemożliwej pozycji idealnego obserwatora, ale włącza się w grupę i wykorzystuje swoje włączenie jako bazę dla interpretacji poprzez wywiady i inne formy współuczestnictwa. Istotnym wariantem takiego podejścia była reprezentacja poprzednio marginalizowanego punktu widzenia przez artystę lub pisarza, zgłaszających akces do danej, znajdującej się niżej w hierarchii spo-

lecznej, grupy. Warte odnotowania jest jednak to, że nawet takie opozycyjne punkty widzenia podlegały do pewnego stopnia absorpcji przez globalną sieć. Serbski billboard, przywołany powyżej, próbował mobilizować liberalną i lewicową opinię w Europie dla swoich własnych celów, i to pomimo tego, że reżim Milosevica represjonował w Jugosławii dokładnie te same punkty widzenia. Mówiąc bardziej generalnie, marketing w nadzwyczaj konkurencyjnym środowisku późnego kapitalizmu wyszukuje wszelkie możliwe specyficzne grupy i – po to, by sprzedać produkt – wykorzystuje techniki, które wcześniej służyły do antysystemowego oporu. I tak na przykład Volkswagen wyprodukował w USA cykl telewizyjnych reklam samochodów, w których – wedle powszechnego odczucia – występowali aktorzy geje, co wywołało metadyskusję na temat reklamy i Volkswagena, która niezwykle opłacała się producentowi. Innym przykładem może być fakt promowania wszelkich rodzajów produktów i usług metodą „poniżej linii” – używając ręcznie dystrybuowanych ulotek i pocztówek lub nawet za pomocą informacji przekazywanej z ust do ust – to znaczy techniki, niegdyś zarezerwowanej dla undergroundowych klubów nocnych, nakierowanych na specyficzne subkultury lub organizacje polityczne. Nakierowanie na konsumenta jest teraz mantrą globalnego biznesu. Nie tracąc z oczu indywidualnego widza, kultura wizualna musi przechodzić tam i z powrotem poprzez *interface*, które jest teraz o wiele bardziej wielopłaszczyznowe, aniżeli tryptyk przedmiot-ekran-widz.

Jednocześnie staje się jasne, że rewizji wymaga również to, co Kobena Mercer nazwał „mantrą” rasy, klasy i płci [*gender*] rozumianych jako trzy podstawowe kategorie, za pomocą których powinno się badać kulturę. Nie oznacza to, że zniknęły lub straciły znaczenie wszelkie problemy poruszane w tego typu analizach, ale że dominująca kultura znalazła sposoby ich negocjowania. Inaczej mówiąc, rozwinięcie sztandarów rasy, klasy i płci [*gender*] dzisiaj już nikogo nie zaskakuje, wszystko jedno czy chodzi o zwolenników, czy przeciwników tych haseł. Przytoczmy tylko dwa lokalne australijskie (gdzie piszę ten tekst) przykłady z semiotyki reklamy – dziedziny tak silnie kształtującej kulturę wizualną, począwszy od *Mitologii* Barthes'a przez *Sposoby widzenia* Bergera, aż do *Decoding Advertisements* Williamsona. Rasizm i seksizm są ewokowane w tych reklamach – bezpośrednio lub pośrednio – w sposób nieskrywany, co sprawia, że opierają się one dekodowaniu za pomocą klasycznego schematu studiów kulturowych. Reklamę promującą picie mleka z 2001 roku odgrywają dwaj robotnicy budowlani. Jeden mówi drugiemu, że „zmiękł”, gdy nie udało mu się przyjrzeć przechodzącej kobiecie, co wizualnie reprezentowane jest przez rozmazaną, „miękką” sylwetkę mężczyzny. Po czym robotnik ten pije mleko – a jego postać stopniowo nabiera ostrości – i „podrywa” następną kobietę, wykonując cały repertuar seksistowskich

odzywek, gwizdów i min. W zakończeniu dyskusji na temat tej i podobnej reklamy, jaka miała miejsce na łamach „Sydney Morning Herald”, Julia Baird stwierdziła, że reklama była tak bardzo przesadzona, że poloninowi bronili ją przed krytyką feministyczną (Baird 2001). Ważnym tematem australijskiej kampanii wyborczej w 2001 roku był problem poszukujących azylu, których koalicyjny rząd Joha Howarda z powodzeniem przedstawiał jako „nielegalnych”, zagrażających australijskiemu sposobowi życia. W powszechnie oglądanej, całostronicowej reklamie, zamieszczonej w jednym z czasopism, wizerunek premiera Howarda, stojącego przed dwoma flagami australijskimi, ujętego od dołu z tą jego wystającą szczęką, uzupełniono cytatem: „My decydujemy kto przyjeżdża do tego kraju i pod jakimi warunkami”. Zdjęcie było raczej osobliwe, przypominało Charliego Chaplina w *Dyktatorze*. Jednak przesłanie podkreślonego „my” było jasne dla wszystkich: my, biali ludzie. Tym niemniej Howard, obierając skuteczną, jak się okazało, strategię wyparcia, wielokrotnie zaprzeczał jakoby ten przekaz był rasistowski, mobilizując w ten sposób resentymenty klasy robotniczej wobec elit intelektualnych, które sugerowały właśnie jego rasistowski charakter. Oba powyższe przykłady dowodzą, że problemy klasy, płci [gender], seksualności i etniczności nadal zachowują swoje znaczenie jako środki kreowania i kontestowania tożsamości. Zarazem jednak, przez swoją strategię jednoczesnego przywoływania tego, co zakazane i jego dezawuacji, antycypują one i w pewnym sensie z góry akceptują swoją krytykę. Ambiwalencja i dwuznaczność, klasyczne figury poststrukturalistyczne, zostały tutaj przywołane przez silnie konserwatywny rząd i reklamę mleka. W obu przypadkach przekaz nie byłby tak skuteczny, gdyby nie istniał dreszcz konserwatywnej transgresji tego, co stało się już normą głównego nurtu. Ironia sytuacji polega zatem na tym, że opozycyjne metody analizy kulturowej i reprezentacji wizualnej, które na tak wiele sposobów doprowadziły do wyłonienia się kultury wizualnej, są teraz przedmiotem jej krytyki.

PODMIOTY WIZUALNE

„Środowisko medialne” dla wojny i pokrewnych zjawisk w życiu codziennym jest areną działania nowej wizualnej podmiotowości. Ostatecznie to podmiotowość jest tym, o co chodzi w kulturze wizualnej. Przez podmiot wizualny rozumiem osobę, która jest zarówno konstytuowana jako czynny nośnik wzroku (niezależnie od jego lub jej biologicznej zdolności widzenia), jak i jako rezultat pewnych serii różnych kategorii wizualnej podmiotowości. Nowoczesne społeczeństwo dyscyplinarne

zakładało podwójnie złożony podmiot wizualny, który do nowożytnej definicji Ja Descartesa – „myślę, więc jestem” (Descartes) – dodawał nową mantrę wizualnej podmiotowości: „Jestem widziany i widzę, że jestem widziany”. To poczucie bycia podmiotem nadzoru prowokowało szeroko zakrojone formy oporu, które były jednak, jak dowodził Michel Foucault, zdeterminowane przez operacje władzy. W 1786 roku brytyjski filozof Jeremy Bentham wykoncypował doskonałe więzienie, które nazwał Panoptikonem. Miał być to zakład służący reformie moralności – czy to więźniów, czy robotników, czy prostytutek – za pomocą stałego nadzoru, niewidzialnego dla pensjonariuszy: system, podsumowany przez Michela Foucaulta w aforyzmie „widzialność jest pułapką”. Dla Foucaulta Panoptikon był modelem społeczeństwa dyscyplinarnego, filozof nie badał jednak praktyk widzialności, przyjmując po prostu za Benthamem, że prosta linia wzroku równa się widzialności. Dla kultury wizualnej widzialność nie jest taka prosta. Jej przedmiotem badań są byty [*entities*], które rodzą się w punktach przecięcia widzialności z władzą społeczną.

Rozważmy dwa przykłady: niewidomy staje się przedmiotem troski ze strony państwa na początku ery panoptycznej, co doprowadziło do ustanowienia państwowych instytucji dla niewidomych i w rezultacie do wynalezienia przez Louisa Braille’a języka dotykowego w 1826 roku w paryskim Instytucie dla Niewidomych. Panoptycyzm stworzył niewidomego jako tego, który stał się teraz „naturalnym” celem społecznej i państwowej troski, właśnie dlatego, że widzenie i bycie widzianym stanowiło problem dla dyscyplinarnego państwa narodowego. Jeśli w tym przypadku panoptycyzm był w pewien sposób czynnikiem wyzwalającym możliwości jednostek, w wielu innych miał charakter kontrolujący lub represyjny. Jednym z najważniejszych przykładów jest tutaj „rasa”, wizualna sieć, w której jedna osoba jest naznaczona jako różna od innej z powodu cech fizycznych lub dziedzicznych. Na początku XX wieku W.E.B. Dubois wyróżnił swoją słynną „linię koloru” – arbitralny podział ludzi na typy rasowe, który osiągnął status faktu społecznego (Dubois). To narzędzie widzenia było tak silne, że Ralph Ellison stwierdził w 1952 roku, że w USA, w których panowała wówczas segregacja rasowa, Amerykanin pochodzenia afrykańskiego [*African American*] jest „niewidzialnym człowiekiem”. Linia koloru stała się nieprzepuszczalna. Panoptycyzm był zatem świadomie przyjętą formą widzenia, dla której powodzenia w takiej samej mierze konstytutywna była odmowa widzenia pewnych obiektów lub ludzi, jak postrzeganie siebie lub innych. Podwójne wrażenie widzenia i bycia widzianym zostało opracowane w psychoanalitycznym kontekście przez Jacquesa Lacana. Lacan, odwołując się do poczucia wstydu, zinternalizował proces nadzoru w swojej słynnej formule, ujmującej spojrzenie jako proces, w którym „ja widzę siebie widzącego

siebie” (Lacan). Czyniąc tak, Lacan – na co wskazuje choćby jego odwołanie do pracy Sartre’a *Bycie i nicność* – wyobraził sobie podmiot monitorujący siebie samego dla transgresji. We fragmencie cytowanym przez Lacana, Sartre opisuje widzenie w kategoriach voyerystycznej przyjemności spoglądania przez dziurkę od klucza, która jest następnie przetwarzana przez wrażenie bycia oglądanym przez kogoś innego, powodujące uczucie wstydu. Ten wstyd dyscyplinuje spojrzenie. Lacan obrócił nadzór w autonadzór, czyniąc każdy podmiot wizualny miejscem [*locus*] panoptycznego dramatu tożsamości.

W zaawansowanych społeczeństwach kapitalistycznych na całym świecie ludzie uczą się obecnie bycia medium. W obliczu każdego wydarzenia, czy to o publicznym, czy prywatnym znaczeniu, przykładają do oczu digitalne aparaty i wykonują bez końca nakładające się zapisy swoich wspomnień, które, niczym wspomnienia replikantów z *Blade Runner*, dane są z góry. Gdy sukces filmu *Shrek* spowodował, że latem 2001 roku przez północnoamerykańskie multipleksy przeszła nowa fala hiperrealnych, digitalnie animowanych filmów fabularnych, zdawało się, że publiczność jest wręcz tresowana, by widzieć na wzór komputerów. Oznacza to, że – idąc za słynnym twierdzeniem Donny Haraway, że teraz wszyscy jesteśmy już cyborgami – musimy wiedzieć, jak widzi komputer po to, by nauczyć się rozpoznawania jego spojrzenia [*gaze*] i móc je następnie imitować. W filmie *Final Fantasy: The Spirits Within* (2001), bohaterowie walczą z Obcymi o dusze, formuła, powtórzona w *Ghosts of Mars* (2001). Mówiąc w skrócie: czy ludzkie istoty mogą nadal być mediami? Ponieważ cały czas jest to „Hollywood”, odpowiedź nigdy nie budziła wątpliwości i publiczność nie dopisała. Młodsze pokolenie traktuje spojrzenie digitalne jako oczywiste. Na Cartoon Channel, niezwykle popularne, digitalnie animowane postaci Power Puff Girls zajmują się karaniem złych facetów, co było niegdyś zarezerwowane wyłącznie dla męskich superbohaterów. Power Puff Girls brakuje wydatnych mięśni wcześniejszych Avengers, narysowane są w stylu japońskiej *anime* z ogromnymi oczyma osadzonymi na niepozornych ciałach. Te digitalne oczy emitują podmuchy nieokreślonej energii na wrogów, jak mutanty Cyklopy i Storm w hicie roku 2000 *The X-Men*, opartym na długowiecznej, wieloodcinkowej serii Marvel Comics. Power Puff Girls prezentują zbzikowany panoptycyzm, w którym ciało jest wehikułem dla wizualnej kontroli nieograniczonej przez Ja lub tożsamość.

Poza światem superbohaterów i kosmitów, rzeczy stają się mniej pewne (Jones). Granice wizualnego podmiotu są wymazywane tak od wewnątrz, jak i od zewnątrz. Możemy dzisiaj odczuwać stałą kontrolę, choć nikt w ogóle nie patrzy, gdy poruszamy się od spojrzenia jednej kamery do spojrzenia drugiej. Kryzys podmiotu wizualnego zyskał bowiem

ostre kontury pod wspólnym, symbiotycznym wpływem globalizacji i kultury digitalnej. W krótkim życiu Ery Informatycznej, jest to być może najbardziej interesujący moment dla podjęcia próby digitalnej analizy krytycznej [*criticism*]. W okresie boomu internetowego, gdy ogromne sumy wydawane były na pomysły mieszczące się na świstku papieru, wszelki komentarz wydawał się nieistotny. W 1999 roku Amazon.com wart był więcej na rynku akcji aniżeli General Motors, pomimo że nigdy nie zarobił ani centa. W tamtym czasie Allucquére Roseanne Stone przekonywała, że są tylko dwie odpowiedzi na pytanie: „co zmieniła kultura digitalna?” – wszystko albo nic. Po stronie „wszystko” byli Nicholas Negroponte, MIT Media Lab, magazyn „Wired”, niekończące się strony internetowe i komentatorzy medialni – obwieszczający jak jeden mąż, że życie zmieniło się nie do poznania, oferujący jednak jedynie takie marne marchewki jak inteligentne lodówki lub upowszechnione czasopisma digitalne. Tego rodzaju „małe piwo” z łatwością było zakrzykiwane przez tłum „nic” – naukowców uniwersyteckich i komentatorów, bez problemu wskazujących na wielość technologii, które antycypowały niektóre z właściwości dzisiejszej „nowej” technologii.

Gdy opadł już kurz po całym tym tumulcie, być może nadszedł czas, by rozstrzygnąć niektóre z tych sporów. Stone twierdził na przykład, że *on-line* każdy z nas staje się „transrodzajowy” [*transgendered*] – twierdzenie, namiętnie kwestionowane przez tych, którzy wskazywali na bardzo tradycyjne – jeśli chodzi o seks – użycie internetu. Wydaje się jednak, że od porażki oburzonych konserwatystów, dążących do pozbawienia prezydenta Clintona urzędu, do sukcesu filmu *Boys Don't Cry* (Halberstam) i swobodnego stosunku wielu młodych ludzi do eksperymentów z seksualną i płciową [*gender*] tożsamością, zaszły pewne zmiany. Z jednej strony, jak wskazuje wiele esejów w tej antologii (Chun, Nakamura, Parks), w kulturze digitalnej nadal silnie zaznaczana jest „rasa”. Zamiast więc pytać o to, czy kultura digitalna zmieniła wszystko czy nic, możemy teraz zapytać w sposób bardziej konkretny o to, dlaczego wydaje się, że umożliwiła ona (lub wręcz jest jego częścią) zwrot w stosunku do płci [*gender*] i seksualności, a nie przyczyniła się do podobnej zmiany względem etniczności i „rasy”. Wydaje się, że nieskończona repetycja wizualnych Ja [*selves*] doprowadziła do większego stopnia indyferencji odnośnie do tożsamości seksualnej i płciowej [*gender*], utrzymując zarazem „rasę” jako kategorię różnicy. Odpyły i przyptyły wizualnego zróżnicowania w poprzek granic tożsamości jest dezorientujący (termin, który sam w sobie wydaje się sugerować etniczne zróżnicowanie) i oszłamiający – utrata różnicy, która może się skończyć utratą Ja. Może się to wydawać paradoksalne, ale istnieje nawet pewna nostalgia za odczuciem nadzoru, osobliwa przyjemność bycia oglądanym.

DIGITOCZY [DIGITEYES]

Pojawia się zatem pytanie: jakie to miejsca i jakie środki, za pomocą których identyfikacja i jej korelaty, takie jak dezidentyfikacja, mogą znaleźć kupca w osieciowanej globalnej kulturze współczesności? Problem digitalnej tożsamości znajduje metonimię w niezwykle popularnym formacie *webcam* (Campanella). W 1991 roku, laboratorium na Uniwersytecie Cambridge umieściło w internecie widok *on-line* w realnym czasie ekspresu do kawy tak, by pracownicy mogli sprawdzić czy w danej chwili kawa jest dostępna. Ku wielkiemu ich zaskoczeniu, tysiące innych surferów internetowych zawitało na tę stronę, aby popatrzeć. W następnej dekadzie *webcams* (jak przyjęło się je nazywać) stały się jednymi z „zabójczych aplikacji” internetu, oferując pozorną nieskończoność widoków. *Webcams* występują w dwóch odrębnych typach. Po pierwsze, jako spojrzenie na jakiś szczególny widok lub miejsce geograficzne – obejmując zakres od widoków z kosmosu przez dzikie ostępy, aż do korynek ulicznych. Boulter i Grusin uważają, że zjawisko to można traktować jako remediację telewizji (Boulter i Grusin, 1999, s. 208). Niewątpliwie w tego rodzaju telemediacjach zewnętrznej rzeczywistości istnieje o wiele bardziej osobisty wymiar, aniżeli w oferowanych przez telewizję. Na przykład, w powieści Dona DeLillo’a *The Body Artist* (2001), artysta-performer traktuje patrzenie na cichy kawałek drogi w Finlandii jako skuteczny balsam na ból smutku. Wybór miejsca do oglądania wydaje się być sprawą widza a nie sieci, chociaż bowiem niemożliwe jest samodzielne sterowanie zewnętrzną kamerą, to jednak istnieje tak dużo możliwości wyboru, że nikt nie czuje się ograniczany.

Drugi typ *webcam*, bardziej popularny, polega na zwróceniu spojrzenia do wewnątrz na samego siebie. O ile Nicephore Niépce – by stworzyć to, co jest często celebrowane jako pierwsze zdjęcie (Batchen), skierował w 1823 roku swój prototypowy aparat fotograficzny na zewnątrz przez okno swojej sypialni, o tyle użytkownicy *webcam* uczynili wnętrze sypialni sceną akcji. Na popularnych stronach, takich jak Jennicam lub Anacam, widz widzi upozorowaną, prywatną przestrzeń fotografa. *Webcam* ukazuje wnętrze klozetu, najbardziej prywatnej przestrzeni domowej (przypomnijmy, że słowo *camera* w języku łacińskim oznacza właśnie pomieszczenie). Kultura *queer*, rzecz jasna, steoretyzowała klozet jako przestrzeń, w której podmiot *queer* ukrywa jego lub jej tożsamość przed dyscyplinującym spojrzeniem. Ujawnienie się stanowi zatem zarówno ryzyko, jak i konieczną afirmację Ja. Pozostanie w klozecie oznacza zniszczenie Ja przez kłamstwo i poczucie winy. Użytkownicy *webcam* nie wychodzą ze swojego klozetu, ale czynią go widzialnym dla wszystkich internautów. Płacąc 19,95 \$ na miesiąc, widzowie mają za-

gwarantowany stały dostęp, miejsce panoptycznego nadzorca. Klozet nie jest tutaj czymś, z czego miałoby się wychodzić; kamera w klozecie służy raczej jako narzędzie uprawomocnienia pragnienia i przez to samego istnienia zachodniego podmiotu wizualnego. W tej opróżnionej wersji wizualnej podmiotowości podmiot po prostu mówi: „Ja chcę być widziany” – używając zamkniętej w klozecie kamery, by odsłaniać i zarazem zasłaniać. Nie zaskakuje, że format *webcam* najszybciej zaadaptowały młode, białe kobiety – stało się tak, zarówno z powodu hiperwidzialności ciała kobiecego w kulturze konsumpcyjnej, jak i dlatego, że kobiety od czasu Lady Hawarden „skrzywiły” [*queered*] fotografię poprzez niepatrzenie na zewnątrz, poza klozet (Mavor).

Jak wyznaje Jennifer Ringley z Jennicam: „robię Jennicam nie dlatego, że chcę, by inni ludzie patrzyli, ale dlatego, że nic mnie to nie obchodzi, że patrzą”. Zatem, chodzi tutaj o uwewnętrznione doznanie bycia monitorowanym przez digitalnego innego, którego umożliwia Ja. Ana, gospodyni Anacam, oferuje w swojej galerii dzieło sztuki, wykonane za pomocą Paint Shop Pro, w którym deklaruje: „Będę twoją matką, lustrem, w którym się odbijasz”. Ta jawna parodia Barbary Kruger, jej już samego w sobie parodystycznego postmodernistycznego teoretyzowania płci [*gender*] i pragnienia, tworzy digitalną fazę lustra. Albowiem to autonadzór i samowystawienie prowadzi do digitalizacji pragnienia. Natacha Merrit, autorka *Digital Diaries* (2000), zbioru obrazów inscenizowanych schadzek seksualnych w pokojach hotelowych, twierdzi, że „moje potrzeby fotograficzne i moje potrzeby seksualne są jednym i tym samym” (Merrit, 2000). Merrit używa wyłącznie aparatów digitalnych, uznając film analogowy za niestosowny dla tej wymiany spojrzeń. Pragnienie digitalne rozpuszcza ja [*self*] – ja/oko [*I/eye*], tak często ewokowane w dyskursie teoretycznym – w samym jądrze podmiotu i zastępuje je digitalnym ekranem, podatnym na niekończącą się manipulację. Podobne wymazanie przewidywał Foucault, gdy – w słynnej konkluzji *Słów i rzeczy* z 1967 roku – sugerował, że człowiek znalazł się w obliczu niemal wymazania, niczym twarz na piasku. Piasek, tak jak digitalny *chip*, zrobiony jest z silikonu. Przed współczesnością stoi deprymujące zadanie odkrycia tego, co nastąpi.

„NIE MA MNIE TUTAJ I NIGDY NIE BYŁO”

Powyższy dramat został odegrany w pamiętny sposób w czerwcu 2000 roku, gdy Royal Court Jerwood Theatre Upstairs w Londynie wystawił sztukę Sarat Kane *4.48 Psychosis*. *4.48* była zwizualizowanym tekstem o wyjątkowej sile, badającym, czy Ja jest zdolne, by widzieć sie-

bie, w sytuacji gdy umysł i ciało nie tyle są izolowane, ale całkowicie pozbawione wzajemnych relacji. Tytuł sztuki nawiązuje do tezy, zgodnie z którą o godzinie 4.48 nad ranem ludzkie ciało znajduje się w stanie największego „odpływu”, a co za tym idzie, że jest to moment najbardziej prawdopodobnego targnięcia się na własne życie. W długiej medytacji na temat możliwości samobójstwa, rozpisanej na różne głosy, ale nie na postaci o odrębnych imionach, Kane miesza Artauda i Platona – mieszanka, dla której najtrafniejszym określeniem jest odgrywana dekonstrukcja. Trzech aktorów odgrywa ją na scenie, pustkę, którą przełamuje jedynie stół. W tym *mise-en-scène*, autorstwa reżysera Jamesa McDonalda i projektanta Jeremy Herberta, znalazło się długie na całą scenę lustro, zwrócone pod kątem czterdzieści pięć stopni do publiczności. Lustro umożliwiło aktorom grę na leżąco i stała ich widoczność przez publiczność, zarazem jednak zmieniło całą przestrzeń przedstawienia w aparat fotograficzny, naśladujący działanie odbijającej soczewki. Wewnątrz przestrzeni tego „aparatu”, podczas częstych przerw, puszczone było wideo, ukazujące widok z londyńskiego okna, ruch pojazdów i przechodniów. Ten swoisty *webcam*, projektowany na stół, formował ekran, widoczny w lustrze. Mowa aktorów przełamywana była podczas przerw przez hałas pochodzący z ekranu bez obrazu, z widocznymi tylko pikselami, jak w przypadku odbiornika telewizyjnego, który stracił odbiór. Krótko mówiąc, *4.48 Psychosis* rozgrywała się w problematycznej przestrzeni współczesnego podmiotu wizualnego, przedstawionej jako aparat fotograficzny, ciemne pomieszczenie, w którym eksplorowane, porównywane i analizowane były digitalne, performatywne i fotograficzne odtworzenia tego, co zewnętrzne. W jednym z monologów postać opisuje:

abstrakcja do punktu...
nie lubić
przemieścić
odcieleścić
dekonstruować.

(Kane 2000, s. 20)

Podmiot wizualny nigdzie już nie jest u siebie.

Bowiem według Kane, rozum kartezjański stanowił barierę dla rozumienia egzystencji: „Znalazłam się w martwym punkcie przez ten gładki psychiatryczny głos rozumu, który mówi mi, że istnieje obiektywna rzeczywistość, w której moje ciało i umysł są jednym. Lecz mnie tutaj nie ma i nigdy nie było” (s. 6). Kane twierdzi po prostu, że w hiperwizualnym, digitalnym świecie już nie istnieje rozszczepienie pojedynczej osoby na dwoje (umysł/ciało) i chroniące przed rozpadem uważne spojrzenie Trójcy Świętej. Lub też, ujmując to w perspektywie Lacana, jest tak, jak gdyby to nie faza lustra była dla Kane tym, co ją samą identyfi-

kuje jako obraz, ale jedynie – obojętne odbicie wszechobejmującego lustra mass mediów. Długie na całą scenę lustro stanowi wizualizację podwójnej utraty tożsamości. Ciało i dusza nie tworzą już teraz jedności, czy nawet schizofrenicznej sieci: po prostu nie przynależą do siebie: „Czy myślisz, że jest możliwe, by się urodzić w złym ciele? (*Milczenie*) Czy myślisz, że jest możliwe, by się urodzić w złej epoce?” (s. 13). Kane bada sposób, w jaki rozum metafizyczny, miłość osobista i farmakologiczna psychiatria, próbują zapełnić lukę, w której umysł jest aparatem dopuszczającym światło zbyt nierównomiernie i z niepewnym skutkiem (s. 3):

zespolona świadomość zamieszkuje w zaciętej bankietowej sali blisko sufitu rozumu której podłoga przesuwa się jak dziesięć tysięcy karaluchów gdy promień światła wpadnie jak wszystkie myśli zjednoczone w stałym akordzie ciała już nie wygnanym jak karaluchy składają się na prawdę której nikt nigdy nie wypowiedział.

Aparat rozumu opustoszał teraz, zamieszkały jedynie przez pasożytnicze insekty. Podmiot, skonfrontowany z obojętnym nadzorem późnokapitalistycznego społeczeństwa i nieobecnego Boga, ulega dezintegracji. O 4.48 „normalność [*sanity*] przybywa/na jedną godzinę i dwanaście minut” i – kiedy głosy uczestniczące w przedstawieniu popełniają samobójstwo – wszystko „wypełnia się”. Sztukę kończy aforyzm:

„To jestem ja, którego nigdy nie spotkałem, którego twarz została wklejona na spodnią stronę mojego umysłu”.

Następuje długa przerwa, po czym aktor mówi: „Proszę podnieść kurtynę”. Trzej wykonawcy w ciszy rozchodzą się w dwie strony i zwijają pomalowane na czarno zasłony, otwierając aparat na spokojne światło zachodniego Londynu. Brak w tekście dyrektywy scenicznej wskazującej ten antyplatoński gest, który mógłby być odebrany przez czytelnika jako banalny *coup de théâtre*; jednak widownia, której byłem częścią, doświadczyła szoku. W 1839 roku Hippolyte Bayard odegrał mimikrę mimesis, wykonując swój fotograficzny *Autoportret jako topielec* – znana gra z fotografią i śmiercią. 20 lutego 1999 roku, w wieku 28 lat Sarah Kane zabiła się w małym pokoiku, sąsiadującym z jej szpitalną sypialnią, jej aparatem, jej klozetem. Usieciowiony podmiot jest wszędzie na ekranie, nikt jednak nie patrzy, a najmniej z wszystkich on(a) sam(a).

TRANSWERSALNE SPOJRZENIE

Niektórzy krytycy mogą dać odpór, wskazując, że kryzys, któremu uległa Kane, to kryzys białego wizualnego podmiotu, interpelowanego przez właściwe mu męskie spojrzenie, które zdominowało myśl Zachodu

od czasów Descartes'a. Tymczasem, podmiot nie biały, *queer* lub podrzędny w jakikolwiek inny sposób – tego rodzaju podmioty oswoiły się z obojętnością dyscyplinarnego społeczeństwa. Po prostu, globalny kapitał traktuje Zachód z taką samą obojętnością, jaka niegdyś była zarezerwowana dla jego (Zachodu) Innych. Dlaczego właściwie lokalne problemy artystów brytyjskich powinny obchodzić akademię o globalnym nastawieniu? Globalizacja nie może oznaczać sytuacji, w której zachodni badacze mieliby teraz w posiadaniu całą kulę ziemską jako swoją domenę, traktowaną jako forma ich intelektualnego imperium. Jak argumentował Peter Hitchcock: zadaniem kina afrykańskiego jest „przedstawianie Afrykanów Afrykanom” (Hitchcock, 2000, s. 271); rozszerzając ten pogląd: ludzie na całym świecie, rozmaicie „zorientalizowani” i „upodrzednieni”, powinni przedstawiać siebie sobie. Ważna jest przy tym stała świadomość globalnego wymiaru podejmowanych działań (Appadurai). W obszarze kulturze wizualnej oznacza to konieczność patrzenia za pomocą transwersalnego spojrzenia z wielu punktów widzenia w poprzek i wbrew perspektywie imperialnej. Na przykład, implikuje to zwrócenie uwagi na globalne aspiracje samego panoptycyzmu. Panoptikon został stworzony wtedy, gdy Bentham skopiował system stosowany przez jego brata w Rosji po to, by przekonać rząd brytyjskiego do zamiany systemu deportacji skazanych przestępców do nowej kolonii Australii na system moralnej dyscypliny, wywiedziony z kolonii jezuickiej w Paragwaju (Foucault). A to znaczy, że panoptyczna nowoczesność zawsze stanowiła globalny system, który jednak nierównomiernie wpłynął na różne części świata.

Obecny moment globalizacji określany jest w sposób szczególny poprzez kobiece ciało. Globalny kapitał zmienił nie tylko relacje konsumpcji, ale również relacje produkcji. Według Gayatri Spivak, „kobieta o podrzędnym statusie jest teraz w dużym stopniu podporą produkcji”, przez ciężką fizyczną pracę, pracę na akord i odtwórczą pracę w niskopłatnych działach gospodarki. Na tę sytuację Zachód reaguje przemieszczeniem. To znaczy, że – jak pokazywały powyższe przykłady: od Jennicam do Sarah Kane – globalizacja na Zachodzie jest postaciowana kulturowo jako kobieca; przy czym tę ostatnią kategorię należy rozumieć jako sporną kategorię kulturową, a nie to, co biologicznie dane. Jednocześnie, ta nacechowana płciowo [*gender*] reprezentacja współczesnej kultury, jakkolwiek o proveniencji zachodniej, ma skutki globalne. Sprzeczność, charakteryzującą ten moment globalizacji, można wyrazić na wiele sposobów; przytoczę tutaj jeden przykład, który wykorzystuję od 2000 roku, a który nabrał szczególnej aktualności po 11 września. Shirin Neshat, irańska artystka wideo, pracująca na wygnaniu w Nowym Jorku, zasłużenie stała się globalną gwiazdą dzięki swoim eksploracjom nacechowanego płciowo [*gender*] podziału w kulturze islamu. Twórczość wideo

Neshat cechuje kinowy rozmach, składają się na nią dziesięciominutowe epepeje z udziałem setek wykonawców. Kobieta w czarnym czadorze wykonuje piruety na brzegu morza, w jawnej dezidentyfikacji z orientalizmem, który tym niemniej jest niezwykle piękny. W tym właśnie czasie, talibowie po przejęciu władzy w Afganistanie organizują publiczne niszczenie dzieł sztuki, telewizorów i taśm wideo, siłą spychając kobiety do wewnętrznej przestrzeni domu i czyniąc je dosłownie (zza czadorów) niewidzialnymi w przestrzeni publicznej. Antynowoczesność talibów, choć wiązała się z represją kultury wizualnej, opierała się na upowszechnianiu ich działań przez globalne media i w ten sposób dyscyplinowaniu własnych podmiotów (Afganów). Nie było bowiem tajemnicą – donosiły o tym też media zachodnie – że wielu Afganów nadal oglądało telewizję i wideo, i były to, rzecz jasna, osoby najmniej przekonane do talibów. Paradoks polega tutaj na tym, że w tym pozornie czołowym zderzeniu współczesnych ideologii – feministycznej artystki Neshat i talibskiej dyktatury duchownych – obie opierają się na dziewiętnastowiecznych trybach wizualności (z jednej strony, orientalizmie, z drugiej strony, panoptycyzmie) skoncentrowanych na – tak swojskiej dla kultury imperialnej – postaci zakrytej kobiety (Alloula). W tym kontekście, wydarzenia 11 września były w dosłownym tego słowa znaczeniu reakcyjne, stanowiły próbę wyeliminowania transkultury i odtworzenia ostrego podziału na świat dobry i świat zły – strategia, która jak na razie, do momentu, gdy piszę te słowa, odnosi niepokojący sukces.

Mimo wszystkich tych, prześladujących wspomnień przeszłości, nadal jestem skłonny argumentować – obecnie nawet bardziej niż kiedykolwiek – że coś nowego wykluwa się z tej wielości zderzeń przeszłości z terażniejszością i przyszłością. Celowo reprezentuję tutaj specyficzny, „strategiczny” optymizm po to, by zasugerować, że aktualny moment, tak często określany jako „post”, tak naprawdę jest momentem przed. To znaczy, że terażniejszość jest – według określenia Helen Grace – „prehistorią” wobec wyłaniającej się konfiguracji, która może wykraczać poza stałe rewolucje globalnego kapitalizmu (Grace, 2000). To prehistoria spod znaku tego, czemu Mieke Bal nadała nazwę „preposteryjny” – osobliwa elizja przedrostków post i pre, która wydać się może absurdalna (Bal, 1999). Przywołać można także określenie „performatywny” – zaczyna się formować coś, co jest wysoce performatywne. Kulturę wizualną można postrzegać niczym ducha, powracającego z innego momentu prehistorii, mianowicie z końca lat 50. i początku 60. W tamtym okresie kapitalizm wydawał się we wszystkich swoich składnikach równie hegemonistyczny jak dzisiaj, a było to przecież na krótko przed potężną falą zmian, która nadeszła pod koniec lat 60. i w latach 70. Jej nadejście wieszczyli tacy pisarzy jak Daniel J. Boorstin i Marshall McLuhan, któ-

rzy zwracali uwagę na coraz bardziej zwizualizowaną naturę współczesnego społeczeństwa. To McLuhan jako pierwszy – w swojej klasycznej pracy *Understanding Media* (1964) – użył terminu kultura wizualna w znaczeniu, w jakim go obecnie używamy.

Jeśli kultura wizualna jest duchem, to jak ona widzi?¹ Inaczej, niż dyscyplinarny podmiot, który widzi siebie widzącego siebie, jej duch widzi, że jest widziany i dlatego staje się widzialny dla siebie samego i innych w nieustannie wirującej spirali transkultury – transformujące spotkanie, które niczego nie pozostawia takim samym, jak przedtem. Te zwielokrotnione punkty widzenia, zamiast wycofywać się do digitalnego klozetu izolowanego ludzkiego bytowania, mogą pomóc we włączeniu widza w trójkąt relacji: do samego siebie, do oglądających i oglądanych. Badania nad nowoczesną wizualnością dążyły często do ograniczenia nieprzewidywalnych rezultatów usieciowionego zdarzenia wizualnego, ujmując je w przejrzyste, geometryczne parametry, czy to wywiedzione z formalizmu historii sztuki, czy panoptycznego nadzoru, czy też Lacanowskiej teorii spojrzenia. Czas już – być może czas już przeszły, albo może właśnie jest tuż przed takim czasem – by patrzeć za pomocą „podwójnego widzenia” (Thomas i Losche, 1999), „widzenia paralaksy” (Mayne, 1993) lub „wielości punktów widzenia” (Mirzoeff). To właśnie ten przejściowy, transnarodowy, transpłciowy [*gender*] sposób widzenia kultura wizualna próbuje zdefiniować, opisać i zdekonstruować za pomocą transwersalnego spojrzenia [*look or glance*] – a nie Lacanowskiego spojrzenia [*gaze*]: zbyt wiele było już tych ostatnich spojrzeń. Istnieje wiele kluczowych składników transwersalnego spojrzenia [*glance*]. Według Fernando Ortiza, transkultura jest wytworem spotkania między istniejącą kulturą lub subkulturą i świeżo przybyłą kulturą migracyjną, które przemocą przekształca je obie, tworząc w tym procesie neokulturę, natychmiast poddawaną kolejnej transkultuacji (Ortiz, 1995). Ta transkultuacja podlega z kolei różnicy i odroczeniu. Różnica jest tym, co James Clifford nazwał efektem Squanto, Indianina z plemienia Pequot, który spotkał Ojców Pielgrzymów, zaraz po swoim powrocie z Wielkiej Brytanii, gdzie uczył się angielskiego (Clifford, 1988). Inaczej mówiąc, kultury nigdy nie były izolowanymi wyspami, rozwijającymi się same przez się. Odroczenie z kolei wywodzi się od tego, co Emmanuel Levinas nazwał etycznym zobowiązaniem wobec Innego, które jest następstwem spotkania „twarzą w twarz” w samym sercu transkultury (Levinas, 1997). Nie mogę uprzywilejowywać w tym spotkaniu swojej własnej kultury, ale muszę ją niejako odroczyć i zaakceptować moją odpowiedzialność wobec Innego. Ortiz pisał na i o Kubie. Transkultura i towarzysząca

¹ Zob. mój esej *Ghostwriting: working out visual culture*, „Journal of Visual Culture”, 1, nr 2, s. 239-254; on jest w tym sensie duchem tego rozdziału.

jej przechodniość [*transyness*] wydają się bliskie formule archipelagu Edouarda Glissanta, szeregu połączonych wysp. Zaletą archipelagu jest to, że połączone mogą być szeregi bardzo różnych jednostek. Transwersalne spojrzenie [*glance*] nie jest Lacanowskim spojrzeniem [*gaze*], ponieważ opiera się ono imperialnej domenie nacechowanej płciowo [*gender*] seksualności, używając tego, co Judith Halberstam w niniejszej antologii nazywa „transspojrzeniem” [*the trans gaze*]. Jeśli brzmi to nieco utopijnie, powiedzmy zatem, że praktyka transwersalna zawsze ryzykuje, że zostanie podcięta przez transnarodowy kapitał.

Albowiem, jak sugeruje wielu autorów esejów w niniejszej antologii, kultura wizualna wtedy wniesie najlepszy wkład do ukształtowania się nowej wizualnej podmiotowości, jeśli będzie działać w taki sposób, by nie tworzyć wartości dodatkowej dla transnarodowego kapitału. Kultura wizualna musi zachować swoje związki ze studiami kulturowymi w swoim poszukiwaniu sposobów interakcji z praktyką wizualną i polityką kulturalną w niezwykle szerokich obszarach swojego zainteresowania. Niektórzy mogą to robić – jak Irit Rogoff – pracując wspólnie z artystami wizualnymi, inni – jak Lisa Parks – poprzez aktywizm wizualny, jeszcze inni za pomocą transnarodowej pedagogiki. Dla Coco Fusco performance jest medium, które przekształca widza i performerę, podczas gdy Kobena Mercer i ja sam argumentowaliśmy na rzecz diasporowego punktu widzenia. I tak dalej, dla każdego autora niniejszej antologii inna droga. Narzędzia dla tej pracy znajdują się pod ręką (przynajmniej dla badaczy z Zachodu) w formie nowiuteńkich, ale już przestarzałych technologii wizualnych i digitalnych, takich jak wideo ze słabą jakością obrazu, CD-ROM-y, fotografia analogowa i wszelkie komputery nie pracujące na Windows XP lub OS X. 2. Te produkty pozbawione funkcji, w niektórych przypadkach dosłownie bez wartości wymiennej – czy kiedykolwiek próbowaliście sprzedać czteroletni komputer? – mogą być przeznaczone do innego użytku, aniżeli zastosowania funkcjonujące obecnie na globalnym rynku. Gdy coraz więcej jest linków tworzonych w tej sieci dzięki zaangażowaniu jednostek lub grup, być może będzie możliwe, by spojrzeć [*look*] transwersalnie w poprzek [*across*] spojrzenia [*gaze*], w poprzek linii koloru, w poprzek nadzoru – by widzieć [*see*] inaczej.

LITERATURA CYTOWANA

- Baird, Julia (2001), *Sex is Black*, „Sydney Morning Herald”, 12 November 2001
Bal, Mieke (1999), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago UP, Chicago-London

- Beller, Jonathan L. (1998), *Identity Through Death/The Nature of Capital: The Media-Environment for „Natural Born Killers”*, „Post Identity”, 1, 2 (Summer 1998), s. 55-56
- Bodnar, John (2001), „Saving Private Ryan” and Postwar Memory in America, „American Historical Review”, 106, 3 (June 2001), s. 805-817
- Boulter, Jay David i Grusin, Richard (1999), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-London
- Clifford, James (1988), *The Predicament of Culture: Twentieth Century Literature, Ethnography and Art*, Harvard UP, Cambridge (Mass.)
- Crary, Jonathan (1991), *Techniques of Observer*, MIT Press, Cambridge (Mass.)
- Fagelson, William Friedman (2001), *Fighting Films: The Everyday Tactics of World War Two Soldiers*, „Cinema Journal”, 40, 2, s. 94-112
- Foucault, Michel (2000), *Power*, James D. Faubion (ed.), Robert Hurley et al. (trans.), New Press, New York
- Grace, Helen (2000), *Before Utopia: A Non-Official Prehistory of the Present*, CD-Rom, Pluto Press, Sydney
- Hitchcock, Peter (2000), *Risking the Griot's eye: Decolonisation and Contemporary African Cinema*, „Social Identities”, 6, 3
- Johnson, Steven (1997), *Interface Culture: How New Technology Transforms the Way We Create and Communicate*, HarperEdge, San Francisco
- Kane, Sarah (2000), *4.48 Psychosis*, Methuen, London
- Mayne, Judith (1993), *Cinema and Spectatorship*, Routledge, London-New York
- Levinas, Emmanuel (1997), *Difficult Freedom: Essays in Judaism*, John Hopkins UP, Baltimore (Md.)
- Merrit, Natacha (2000), *Digital Diaries*, Taschen, New York
- Ortiz, Fernando (1995), *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, Duke UP, Durham (N.C.)
- Spivak, Gayatri (1999), *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard UP, Cambridge (Mass.)
- Thomas, Nicholas i Losche, Dianne (1999), *Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific*, Cambridge UP, Cambridge
- Virilio, Paul (1989), *War and Cinema: The Logistics of Perception*, trans. Patrick Camiller, Verso, London

LITERATURA UZUPEŁNIAJĄCA

- Barnard, Malcolm (2000), *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave, London
- Bloom, Lisa (ed.) (1999), *With Other Eyes: Looking at Race and Gender in Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Cartwright, Lisa i Sturken, Marita (2001), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford UP, Oxford
- Cooke, Lynne i Wollen, Peter (eds.) (1999), *Visual Display: Culture Beyond Appearances*, (Discussions in Contemporary Culture, 10), New Press
- Doy, Gen (2000) *Black Visual Culture: Modernity and Postmodernity*, I. B. Tauris, London

- Evans, Jessica i Hall, Stuart (2000), *Visual Culture: The Reader*, Sage, London
- Heywood, Ian i Sandywell, Barry (eds.) (1999) *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Routledge, London
- Mirzoeff, Nicholas (1999), *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London
- Mitchell, W. J. T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago
- Robertson, George, et. al. (1996) *The Block Reader in Visual Culture*, Routledge, London

Artykuły zamieszczone w antologii *Visual Culture Reader*, przywołane przez autora (w porządku pojawiania się w jego tekście)

- Appadurai, Arjun, *Here and Now*, s. 173-179
- Cartwright, Lisa, *Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence*, s. 417-432
- Descartes, René, *Optics*, s. 116-121
- Dubois, W. E. B., *Double Consciousness*, s. 124-125
- Lacan, Jacques, *What is a Picture?*, s. 126-128
- Jones, Amelia, *Dispersed Subjects and the Demise of the „Individual“: 1990s Bodies in/as Art*, s. 696-710
- Halberstam, Judith, *The Transgender Gaze in „Boys Don't Cry“*, s. 669-673
- Chun, Wendy Hui Kyong, *Otherring Space*, s. 243-254
- Nakamura, Lisa, *„Where Do You Want To Go Today?“ Cybernetic Tourism, the Internet, and Transnationality*, s. 255-263
- Parks, Lisa, *Satellite and Cyber Visualities: Analyzing „Digital Earth“*, s. 279-292
- Campanella, Thomas J., *Eden by Wire: Webcamers and the Telepresent Landscape*, s. 264-278
- Batchen, Geoffrey, *Spectres of Cyberspace*, s. 237-242
- Mavor, Carol, *Reduplicative Desires*, s. 625-635
- Foucault, Michel, *Of Other Spaces*, s. 229
- Alloula, Malek, *From the Colonial Harem*, s. 519-524
- Mirzoeff, Nicholas, *The Multiple Viewpoint: Diaspora and Visual Culture*, s. 204-214

Przełożył Mariusz Bryl