

MIEKE BAL

WIZUALNY ESENCJALIZM I PRZEDMIOT KULTURY WIZUALNEJ*

Tu i ówdzie pojawiają się programy studiów, które noszą nazwę „kultura wizualna” [*visual culture*], ale o ile wiem, nie powstały dotąd żadne akademickie instytuty o tej nazwie. Czy dzieje się tak ponieważ „kultura wizualna” jest (interdyscyplinarnym) obszarem badawczym? Określać „kulturę wizualną” mianem obszaru oznacza traktować ją jako coś w rodzaju religii: religia jest obszarem, teologia – jej dogmatyczną intelektualną wykładnią, a „studia religijne” [*religious studies*] lub lepiej – „studia religii” [*religion studies*] są dyscypliną akademicką. Pomylenie obu terminów oznacza wessanie w tę właśnie rzecz, która ma być poddana analizie, przez co niemożliwa staje się analiza naszych własnych przesłańek. Nie można wydobyć się samemu z bagna, ciągnąc za własne włosy.

Czy „kultura wizualna” jest dyscypliną? Pierwsza, oczywista odpowiedź brzmi „nie”, ponieważ jej przedmiot nie może być badany w obrębie paradygmatu żadnej, istniejącej obecnie dyscypliny. Z pewnością nie jest ona prowincją historii sztuki; przeciwnie: pojawiła się w pierwszym rzędzie właśnie dlatego, ponieważ historia sztuki okazała się w dużym stopniu niezdolna do zmierzenia się zarówno z wizualnością swoich przedmiotów (z powodu dogmatycznej pozycji „historii”), jak i z otwartym charakterem zbioru tych przedmiotów (z powodu ustalonego znaczenia „sztuki”). Traktowanie kultury wizualnej jako historii sztuki z perspektywą studiów kulturowych [*cultural studies*] (Mirzoeff 1999, s. 12) oznacza skazanie jej na powtórzenie tej samej klęski. Nie ignorując historii sztuki całkowicie, kultura wizualna – tak jak ją pojmuję – musi korzystać z wielu innych dyscyplin: zarówno tych dobrze ugruntowanych, jak antropologia, psychologia i socjologia, jak i takich, które same są stosunkowo nowe, jak studia filmo- i medioznawcze.

* Przekład na podstawie: Mieke Bal, *Visual Essentialism and the Object of Visual Culture*, „The Journal of Visual Culture”, Volume2/Number 1 (April 2003), s. 5-31.

Jednak druga odpowiedź na pytanie, czy kultura wizualna jest dyscypliną, musi brzmieć „tak”, ponieważ – inaczej niż niektóre dyscypliny (np. romanistyka) i zarazem podobnie jak inne (np. literatura porównawcza i historia sztuki) – ob staje ona przy specyficznym przedmiocie oraz formułuje specyficzne pytania wobec tego przedmiotu. Tutaj interesuje mnie właśnie pytanie o ów przedmiot. Chociaż bowiem studia kultury wizualnej są ugruntowane w specyficie swojej domeny przedmiotowej, to jednak brak jasności, czym jest owa domena, pozostaje ich najważniejszym słabym punktem. Właśnie ten brak może negatywnie wpłynąć na trwałość całego przedsięwzięcia. Zatem zamiast ogłaszać studia kultury wizualnej czy to dyscypliną, czy nie-dyscypliną, wolę pozostawić tę kwestię otwartą i prowizorycznie odnieść się do nich jako do ruchu. Jak wszystkie ruchy, i te studia mogą szybko zamarzeć, ale też mogą mieć długie i produktywne życie.

Być może źle jest rozpoczynać programową refleksję nad nowym przedsięwzięciem od uwag negatywnych, ale krytyczna autorefleksja jest przecież immanentnym elementem każdego nowatorskiego, postępowego przedsięwzięcia akademickiego. To właśnie z tej wewnętrznej, samokrytycznej perspektywy, chcąc wnieść wkład do „kultury wizualnej” – jednak nie z pozycji niewzruszenia wierzącej akolitki – pragnę zwrócić uwagę na fakt, że sam termin (lub też niedoszła idea) *kultura wizualna* jest wysoce problematyczny. Rozumiany powierzchownie, wskazuje on na prymarnie wizualną naturę współczesnej kultury¹. Albo też dotyczy segmentu tej kultury, który jest wizualny – tak jak gdyby można go było wyizolować (przynajmniej dla badań) z całości kultury. Inaczej mówiąc, termin ten jest definiowany przez odniesienie do tego, co będę tutaj nazywać pewnym rodzajem wizualnego esencjalizmu, który albo proklamuje wizualną „różnicę” – czytaj: „czystość” obrazów, albo też wyraża pragnienie wyraźnego odgraniczenia obszaru wizualności spośród innych mediów lub systemów semiotycznych². Kultura wizualna odziedziczyła tę politykę odgraniczania, zakorzenioną w paranoicznych zakątkach

¹ Jeden z symptomatycznych w tym względzie podręczników rozpoczyna się nonsensownym stwierdzeniem: „Nowoczesne życie rozgrywa się na ekranie” (Mirzoeff, 1999, s. 1).

² Inni (np. Fabian, 2002, s. 17) odnoszą się do tej tendencji jako do „wizualizmu”; pojęcie, które oznacza także wizualny pozytywizm. Charakterystyczna dla tego rodzaju dyskursu „kultury wizualnej”, od którego zamierzam się zdystansować, jest skłonność do uskarżania się na lingwistyczny imperializm, który rzekomo tak długo panował. Tego rodzaju nurt w obrębie kultury wizualnej, który zamierzam zdyskwalifikować jako antyhistoryczny i antyintelektualny, cechuje amnezja i ignorancja oraz teoria spiskowa. Cytowany już podręcznik kontynuuje: „Semiotyka ... jest systemem wynalezionym przez lingwistów do analizy wypowiedzianego oraz pisanego słowa” (s. 13).

historii sztuki, wobec których – jak twierdzi w większości swoich odmian – oferuje polemiczną alternatywę³.

Faktycznie, pierwszą przyczyną mojego wahania przed udzieleniem pełnego poparcia pojęciu kultura wizualna jest jego bezpośrednia genealogia i wynikające z niej ograniczenia. Jako termin dla akademickiej i kulturalnej dyscypliny lub metody, „kultura wizualna” zawiera w sobie jeden z dogmatycznych składników swojego poprzednika i antagonisty – element „historii” z historii sztuki. Skądinąd ważny, element ten może prowadzić do pewnego rodzaju załamania przedmiotu i dyscypliny, które tak często staje się wymówką dla metodologicznego dogmatyzmu lub obojętności, a co najmniej dla braku metodologicznej autorefleksji. W niniejszym tekście zamierzam argumentować zarówno za, jak i przeciw temu, co powinno być nazwane „studium” lub „studiami kultury wizualnej”; spróbuję moje początkowe krytyczne uwagi wykorzystać do produktywnego włączenia się w dyskusję nad sednem ruchu, od którego niniejsze czasopismo przyjęło swoją nazwę.

Podjęmę próbę opisania *domeny przedmiotowej* tego ruchu za pomocą kategorii, które zarówno krytykują, jak i unikają wizualnego esencjalizmu – zakładającego czyste cięcie między tym, co wizualne i tym, co nim nie jest. Poszukiwanie przedmiotu posłuży mi do przedyskutowania kilku, ale w żadnym razie nie wszystkich, głównych problemów, które wyłaniają się same, gdy tylko wspomniana domena przedmiotowa staje się obszarem badań i analizy. W zakończeniu sformułuję konkluzję dotyczącą niektórych konsekwencji metodologicznych⁴.

³ Nie rozumiem tego w sensie anegdotycznym. Nie będę roztrząsać w jakim stopniu „kultura wizualna” jest odpowiedzią niezadowolonych historyków sztuki, zaniepokojonych „inwazją” badaczy z innych dyscyplin od momentu, który Mitchell określił jako „zwrot wizualny” [*the visual turn*] (1994, s. 11-34). „Kultura wizualna” obciążona tego rodzaju genezą, daleka jest od prawdziwej innowacyjności i kryje tendencję do ponownego potwierdzenia granic między dyscyplinami. Wystarczy tutaj powiedzieć, że, moim zdaniem, jest to przypadek pewnych badaczy, włączając w to niektórych wiodących autorów, których głosy brzmią najdonośniej w deklarowaniu nowatorstwa. Niezależnie od tego, jak bardzo irytujące może być wyznaczanie granic, problemy, które zamierzam tutaj przedyskutować, są ważne dla płodnego uprawiania studiów kultury wizualnej na uniwersytetach.

⁴ Artykuł niniejszy początkowo był pomyślany jako esej recenzyjny, którego przedmiotem miała być jedna pozycja (Hopper-Greenhill, 2000), służąca mi za prymarny przykład. Książka ta ponownie ożywiła moje zainteresowanie, po tym, jak niektóre inne publikacje sprawiły, że niemal odwróciłam się od studiów kultury wizualnej – ta ambiwalencja bez wątpienia wyczuwalna jest w moim wywodzie poniżej. Być może jednak właśnie tego rodzaju ambiwalencja jest najlepszym lekarstwem na bezkrytyczne zaangażowanie, które pogłębia podział zapoczątkowany przez „October” jego kwestionariuszem [na temat kultury wizualnej – przyp. M.B.] (1996). Podobną do mojej ambiwalencję można dostrzec w ostatnim tekście Mitchella dla niniejszego czasopisma (2002).

ŚMIERĆ PRZEDMIOTU: INTERDYSCYPLINARNOŚĆ

Pierwszeństwo ma zatem – przedmiot. W kontekście akademickim, w którym dyscypliny oraz ich pola badawcze definiowane są przede wszystkim poprzez właściwe im domeny przedmiotowe (historia sztuki, historia literatury, filozofia; studia regionalne, studia „epokowe” [*period studies*]), pierwszym pytaniem, jakie formułuje jakakolwiek refleksja nad przedmiotami „studiów kultury wizualnej”, jest pytanie o status takiego ruchu w obrębie myśli i organizacji akademickiej. Odpowiedź na pytanie czy mamy do czynienia z dyscypliną czy interdyscypliną zależy tutaj bowiem od odpowiedzi na pytanie o przedmiot. Jeśli domena przedmiotowa składa się z konsensualnie skategoryzowanych przedmiotów, wokół których wykrystalizowały się pewne założenia i podejścia, zajmujemy się dyscypliną. Historia literatury [*literary studies*] jest tego oczywistym przykładem, nawet jeśli w świecie anglosaskim występuje ona albo pod nazwą anglistyka [*English*], albo – literatura porównawcza [*Comparative Literature*], lub też – w wielkich, klasycznych uniwersytetach – funkcjonuje rozproszona, zgodnie z granicami regionalnymi czy nawet narodowymi.

Jeżeli domena przedmiotowa *nie* jest oczywista i musi – po uprzednim zburzeniu – zostać „stworzona” na nowo, to ten proces może nas doprowadzić do ustalenia – z definicji prowizorycznego – interdyscyplinarnego obszaru badań. Dawno temu, Roland Barthes (1984), jeden z bohaterów studiów kulturowych [cultural studies] (kolejnego bezpośredniego poprzednika kultury wizualnej), napisał o problemie interdyscyplinarności w taki sposób, że koncept ten wyraźnie odróżniał się od jego bardziej popularnego parasynonimu – „multidyscyplinarności”. Po to, by prowadzić pracę interdyscyplinarną, ostrzegał, nie wystarczy wziąć jakiś jeden „temat” (*subject*) i następnie zgrupować wokół niego kilka dyscyplin, z których każda podchodzi do niego w sposób odmienny. Studia interdyscyplinarne konstytuują się dzięki *stworzeniu* nowego przedmiotu, *który nie należy do nikogo*⁵.

Z tego punktu widzenia, nie wystarcza wyliczenie uczestniczących w danym przedsięwzięciu dyscyplin, nawet jeśli taka lista włączałaby inne współczesne (inter-)dyscypliny. A taka jest właśnie wspólna prak-

⁵ Problem stworzenia takiego nowego przedmiotu dyskutowany jest obszernie poniżej. To, że ów przedmiot „nie należy do nikogo”, jest w teorii w takim samym stopniu oczywiste, w jakim w praktyce trudne do zaakceptowania. Polityka odgraniczania trwa w obszarach interdyscyplinarnych tak samo, jak w dyscyplinach o wyraźnej tożsamości. O Barthes’a koncepcji (inter-)dyscyplinarności zob. Barthes (1984, s. 71). Zob. Newell (1988), by zapoznać się ze zbiorem niezwykle zróżnicowanych poglądów na temat kwestii interdyscyplinarności.

tyka ostatnich publikacji proklamujących kulturę wizualną jako nowość. W opozycji do nich, sama, pragnę się ustawić we wspólnym szeregu z intelektualnie bardziej wyzywającymi studiami, które ani nie mają, ani też nie pretendują do statusu podręcznika, a które analizują prymarnie wizualne artefakty kulturowe z teoretycznie kompetentnej i rozumnej perspektywy, charakteryzując się względnie nową jakością analizy.

Jednym z takich studiów jest praca Eilean Hooper-Greenhill *Museums and the Interpretation of Culture* (2000). W pierwszym rozdziale książki, poświęconym wzajemnemu przenikaniu się studiów muzealnych ze studiami kultury wizualnej i materialnej, autorka zastanawia się, jaki wkład musi wnieść każda dyscyplina uczestnicząca w tym przedsięwzięciu. Jej zdaniem nie jest tak, że przywołane przez nią dyscypliny tworzą wyczerpującą listę pytań; raczej to sam przedmiot [studiów muzealnych – przyp. tłum.] wymaga analizy wewnątrz konglomeratu tych dyscyplin. Każda dyscyplina wnosi do tego konglomeratu swoje ograniczone, ale niezastępowalne i produktywne elementy metodologiczne, które razem oferują spójny model analityczny, a nie listę nakładających się pytań. Tego rodzaju „kaskadowe” połączenie dyscyplin może ulegać przesunięciu, rozluźnieniu lub zacieśnieniu (zgodnie z indywidualnym przypadkiem), jednak nie staje się ono nigdy ani „wiązką” dyscyplin (multi-dyscyplinarność), ani supradyscyplinarnym „parasolem”⁶.

W jaki jednak sposób można stworzyć ten nowy przedmiot? Przedmioty wizualne istniały zawsze. Jeśli jednak tworzy się *nowy* przedmiot, który nie należy do nikogo, to niemożliwe staje się zdefiniowanie domeny przedmiotowej jako zbioru rzeczy. Rozważanie tego, czym jest „kultura wizualna” jako nowy przedmiot, wymaga ponownego przeanalizowania obu elementów – „wizualna” i „kultura” – w ich wzajemnej relacji. Oba muszą być wydobyte z esencjalizmu, prześladowającego ich tradycyjne odpowiedniki. Tylko wtedy przedmiot ten będzie mógł być traktowany jako „nowy”. Nigdzie nie jest zapisane, że to właśnie definicje najlepiej służą tego rodzaju ponownej analizie. Zawieszając jednak moją awersję do wizualnego esencjalizmu, spróbuję teraz zastanowić się nad tym, w jaki sposób może dokonywać się tego rodzaju stwarzanie przedmiotu – nie na bazie zbioru lub kategorii przedmiotów, ale właśnie na bazie wizualności jako przedmiotu badań⁷.

⁶ Przykładem pierwszego mogłyby być „języki obce i obca literatura” [*foreign languages and literatures*], jednostka głównie administracyjna. Natomiast semiotyka byłaby przykładem drugiego: teoria, którą można zastosować do przedmiotów dużej liczby dyscyplin. Transdyscyplinarność proklamuje się głównie dla takich projektów, jak analizy tematyczne (np. reprezentacja tłumy na przestrzeni dziejów). O problemach inter-, multi- i transdyscyplinarności zob. Bal (1988).

⁷ Jedną spośród książek wprowadzających [do kultury wizualnej – przyp. tłum.], które przebadalam, zaczyna się od omówienia – w trybie negatywnym – tych dwóch kluczowych

Oczywiście istnieją rzeczy, które uważamy za przedmioty badań – na przykład obrazy. Ale ich definicja, grupowanie, status kulturowy i funkcjonowanie muszą być „stworzone”. W konsekwencji, wcale nie jest oczywiste, że „kultura wizualna” (a wraz z nią jej badanie) może zostać wyizolowana i składać się po prostu z obrazów. Przyjmując minimalne założenie: domena przedmiotowa składa się z rzeczy, które możemy widzieć lub których istnienie jest motywowane przez ich widzialność; rzeczy, które cechuje szczególna *wizualność* lub wizualna jakość, przemawiająca do wchodzących z nimi w interakcję składników społeczeństwa. „Społeczne życie widzialnych rzeczy” – by zastosować wyrażenie Arjuna Apparudaia (1986) do sfery kultury materialnej – mogłoby być jednym ze sposobów ujęcia tego stanu rzeczy⁸.

Zatem pytanie brzmi: czy domena przedmiotowa studiów kultury wizualnej w ogóle może składać się z przedmiotów? W swoim tekście Eilean Hooper-Greenhill kieruje uwagę na dwuznaczność samego słowa „przedmiot” [*object*]. Według *Chambers Dictionary* (1996), przedmiot [*object*] jest materialną rzeczą, ale zarazem także celem lub zamiarem, osobą lub rzeczą, na którą skierowane jest działanie, uczucia lub myśli: rzecz, intencja i cel (Hooper-Greenhill, 2000, s. 104). Nałożenie rzeczy i celu nie implikuje przypisywania intencji przedmiotom (choć do pewnego stopnia można za tym argumentować; zob. Silverman, 2000, zwł. rozdz. 6), ale rzuca cień intencji podmiotu na przedmiot. Dwuznaczność słowa „przedmiot” [*object*] sięga wstecz do celów XIX-wiecznego nauczania za pomocą pokazywania dziecku obrazów rzeczy [*object-teaching*] i jego korzeni w pedagogicznym pozytywizmie. „Najpierw powinno się uczyć percepcji, następnie pamięci, potem rozumienia, a w końcu sądenia”⁹.

Porządek ten w sposób oczywisty pomyślany był jako przepis na edukację rozwojową, w procesie której dziecko miało nabyć zdolność formułowania własnych ocen opartych na percepcji. W tamtym czasie była to najbardziej pożądana forma emancypacji młodego podmiotu. Zarazem jednak stanowi ona odwrotność właśnie tego, co studia kultury wizualnej powinny rozwikłać i na nowo uporządkować. Albowiem owa ustalona sekwencja – powstała w wyniku słusznej próby przeciwdziałania, świeżo wówczas „wynalezionemu”, ideologicznemu praniu mózgów, osiąganemu

pojęć. Choć książka ta sytuuje się zbyt blisko historii sztuki, by zapewniać komfort lektury, to jednak jest jedną z najlepszych w swoim rodzaju, właśnie dlatego, że powstrzymuje się od definicji pozytywnych (Walker i Chaplin, 1997).

⁸ Dobry przykład tego rodzaju analizy, która wiąże się z powyższą definicją przedmiotu studiów kultury wizualnej zawiera praca Appadurai i Breckenridge (1992), w której muzea rozpatrywane są przez autorów jako wspólnoty interpretacyjne.

⁹ Calkins (1980), cyt. w: Hooper-Greenhill (2000, s. 105).

za pomocą prymatu opinii – proklamuje supremację racjonalności, która wypiera subiektywność, emocje i przekonania. Sekwencja ta jest próbą uprzedmiotowienia [zobiektywizowania, ang. *objectify* – przyp. tłum.] doświadczenia¹⁰. Ta idea „realnej” rzeczy wypiera jednak konstruowaną naturę „rzeczywistości”. „Społeczne życie rzeczy” (Appadurai, 1986) nie może być uchwycone przez pochwycenie przedmiotu w ręce.

Podobnie jak istnieje retoryka wytwarzająca efekt realności, tak też istnieje retoryka wytwarzająca efekt materialności¹¹. Retorycznym użyciem materialności jest uznawanie interpretacji za ważną, ponieważ ma ona oparcie w aktach percepcji lub, mocniej, w percypowalnych własnościach materialnych. Z jednej strony, spotkanie z przedmiotem materialnym może być doświadczeniem zapierającym dech w piersi: dla badaczy przedmiotów, tego rodzaju doświadczenia są ciągle niezastąpione w stwarzaniu przeciwwagi dla efektów niekończących się zajęć w salach wykładowych, gdzie wyświetlanie przeźroczy wpaja słuchaczom przekonanie, że wszystkie przedmioty są jednakowej wielkości. Z drugiej jednak strony, nie może istnieć bezpośrednie powiązanie materii i interpretacji. Przekonanie o jego istnieniu, leżące u podstaw wspomnianej pedagogiki, odwołuje się do autorytetu materialności, który Davey (1999) widzi jako efekt narzucenia tego typu retoryki: „«Rzeczowatość» przedmiotów, konkretna «rzeczywistość», przydaje interpretacji – dosłownie – wagi. Ona «dowodzi», że jest «tak, jak (ona) jest», znaczenie jest «tym, co (ona) znaczy»”¹².

Tej retoryce można się, rzecz jasna, przeciwstawić lub też – na tyle, na ile nie jest ona całkiem bezużyteczna w obliczu nadal pleniącego się obfitości idealizmu – można ją zrewidować i uzupełnić na najróżniejsze sposoby. Jednym z nich mogłoby być nakierowanie uwagi na różnorodne „ramowania” [*framings*] nie tylko przedmiotu, ale także aktu patrzenia na przedmiot¹³. Takie określenie przedmiotu badań implikuje konieczność patrzenia na rzeczy w perspektywie społecznej. Jednak nie jest to

¹⁰ O historii pojęcia ideologii zob. Vadée (1973); o manifestacjach tekstualnych i ich analizie zob. Hamon (1984).

¹¹ Kategoria efektu realności używana jest tak często, że utraciła już całą swoją specyfikę. W celu ponownego jej zastosowania w studiach kultury wizualnej polecam powrót do pierwotnych sformułowań Barthes’a (1968).

¹² Davey (1999), przywołany w Hooper-Greenhill (2000, s. 115). Również antropologię cechuje skłonność do tego typu retoryki. Fabian (1996) wykazał jak wyglądają oparte na antropologii studia kultury wizualnej. Zob. także jego krytyczne glossy do współczesnych trendów akademickich (2001, zwł. część I), z których wiele może wnieść istotny wkład do studiów kultury wizualnej.

¹³ Nadal, najbardziej zwięzłą, a zarazem wszechstronną argumentację na rzecz użycia kategorii ramowania [*framing*] w analizach kulturowych zawiera *Przedmowa autora* Jonathana Cullera do jego tomu *Framing the Sign* (1988).

jego jedyna zaleta. Jeśli adresatami owych rzeczy są ludzie, badanie obejmuje także specyficzne dla danej kultury praktyki wizualne, czyli reżimy *skopiczne* lub *wizualne*; w skrócie – wszelkie formy wizualności¹⁴. A zatem, reżim umożliwiający wspomnianą retorykę materialności jest po prostu jednym z reżimów wizualnych, które mogą zostać poddane krytycznej analizie.

W ten sposób zdefiniowany – z wizualnością w swoim centrum – przedmiot studiów kultury wizualnej może zostać odróżniony od innych dyscyplin zdefiniowanych przedmiotowo, takich jak historia sztuki i studia filmowe – jako „nowy” przedmiot. Jednak zabieg ten przesądza już w znacznym stopniu pytanie o przedmiot studiów kultury wizualnej. Podejrzewam, że to z tego powodu „kultura wizualna” i jej studia pozostają rozproszone i zarazem ograniczone. Być może właśnie ten stan rzeczy jest konsekwencją prób definiowania przedmiotów. I być może to właśnie pokusa czynienia z definicji punktu wyjścia sama jest częścią problemu.

Zamiast definiowania rzekomo nowo-stworzonego przedmiotu, pozwolę sobie prześledzić niektóre aspekty przedmiotu badań studiów kultury wizualnej, wychodząc od pytania o wizualność. Pytanie jest proste: co się wydarza, gdy ludzie patrzą i co się wyłania z tego aktu? Czasownik „wydarza” zawiera *wizualne zdarzenie* jako przedmiot, a „wyłania” – obraz wizualny, ale jako przelotny, krótkotrwały, subiektywny obraz przypadający na podmiot. Dwa rezultaty aktu patrzenia – zdarzenie wizualne i doświadczany obraz łączą się w akcie patrzenia i jego następstwach.

Akt patrzenia jest głęboko „nieczysty”. Po pierwsze, będąc aktem zmysłowym, a zatem zakorzenionym biologicznie (nie bardziej jednak niż wszelkie ludzkie akty), patrzenie jest ujęte w ramy [*framed*] i zarazem samo ujmuje w ramy, interpretuje; jest nacechowane emocjonalnie, a zarazem jest kognitywne i intelektualne. Po drugie, podobną nieczystością cechują się także akty oparte na innych zmysłach, jak słuchanie, czytanie, smakowanie, wąchanie. Akty te, właśnie dzięki swojej nieczystości, przenikają się wzajemnie, tak, że na przykład słuchanie i czytanie mogą zawierać w sobie wizualność¹⁵. A zatem, literatura, dźwięk i muzyka nie są wykluczone z przedmiotu kultury wizualnej. Nie jest to w końcu żąd-

¹⁴ Związłą prezentację frazy „skopiczne reżimy”, pokrewnej, ale rozumianej w sposób bardziej ograniczony, można znaleźć w: Jay (1988).

¹⁵ Stąd intelektualna (oprócz moralnej) słabość takich fraz, jak poniższej, wymierzonej w Jamesona, zgodnie z którą zarzuca mu się rasizm i kolonializm z powodu jego rzekomej „kolonialnej potrzeby poddania tego, co wizualne władzy pisma” (Mirzoeff, 1998, s. 11). „Ruch”, który aprobejuje publikacje tego typu jako podręczniki, a ich autorów jako liderów, w pełni zasługuje na złą sławę, na którą pracują tacy irracjonalni prześmiewcy.

na nowość i praktyka artystyczna dawno przyswoiła już ową nieczystość. Instalacje dźwiękowe są ważnym składnikiem wystaw sztuki współczesnej, podobnie jak dzieła oparte na tekście. Film i telewizja są bardziej typowe jako przedmioty kultury wizualnej niż, dajmy na to, malarstwo, z tego właśnie powodu, że daleko im do bycia obiektami wyłącznie wizualnymi. Jak pokazał Ernst van Alphen (2002) w jednym z poprzednich numerów tego czasopisma, akty widzenia mogą być prymarnie motorem całych tekstów literackich, strukturyzowanych przez obrazy, nawet jeśli w danym tekście nie jest przywołana żadna konkretna „ilustracja”.

„Nieczystość” wizualności nie jest w tym ujęciu problemem mediów mieszanych, jak to sugerują Walker i Chaplin (1997, s. 24-25). Nie chodzi mi też tutaj o możliwość łącznego działania różnych zmysłów. Czy też o możliwość wymienności wizualności na inne percepcje zmysłowe. Raczej o rzecz bardziej fundamentalną: o to, że widzenie [*vision*] samo jest immanentnie *synestetyczne*. Wielu artystów „dowodziło” tego za pomocą swoich dzieł¹⁶. Dobrym przykładem jest tutaj irlandzki artysta James Coleman. Charakterystyczne pod tym względem są jego instalacje slajdów: dlatego, że wizualnie przykuwają uwagę i zarazem cechuje je perfekcja wykonania, która sama przez się uwypukla naturę wizualności. Nie zaskakuje, że Coleman jest uznawany za wybitnego artystę *wizualnego*; nic w dziele nie kwestionuje jego statusu jako sztuki wizualnej. Jednak to dźwięk sprawia, że instalacje Colemana pochłaniają uwagę odbiorcy w tak dużym stopniu: zarówno specyficzna jakość głosu, który działa również swoją cielesną naturą, ewidentną w przypadku szeptu, jak i literackość oraz głębia filozoficznych treści w wypowiedzianych tekstach. Dzieła Colemana, oprócz wielu innych dokonań, w sposób zasadniczy kwestionują wszelką redukcję do hierarchii zaangażowanych w ich odbiór domen zmysłów.

Symultaniczność fotografii i obrazów oraz ich apel do całego ciała widza operuje *za pomocą* enigmatycznych dyskrepancji między tymi dwoma głównymi rejestrami, sytuując się z dala od fotografii ilustrujących tekst lub słów „wyjaśniających” obrazy¹⁷. A zatem wszelkie defini-

¹⁶ W uzupełnieniu synestetycznej jakości samej wizualności, która pozostaje sprawą zmysłu percepcji, chciałabym tutaj uwypuklić intelektualny wymiar wizualności, krótko ujęty za pomocą sformułowania: „sztuka myśli”. Pogląd ten stanowi punkt wyjścia wszystkich dzieł filozofa i historyka sztuki Huberta Damischa (np. 1994; 2002). Prosta idea, że „sztuka myśli”, ma daleko sięgające konsekwencje dla możliwych sposobów analizy sztuki, konsekwencje niezwykle istotne dla metodologii-w-procesie-tworzenia studiów kultury wizualnej. Zob. Van Alphen (2005) – książka, która rozpoczyna się egzegezą idei Damischa. Fabian (2001, s. 96) rozpatruje tę ideę w odniesieniu do kultury popularnej. Zob. też: Rodowick (2001, s. 24).

¹⁷ Na przykład *Background* (1991–1994), *Lapsus Exposure* (1992–1994), *INITIALS* (1993–1994) i *Photograph* (1998–1999), by wymienić tylko dzieła znakomicie analizowane

cje, które próbują odróżniać wizualność od – na przykład – języka, całkowicie mijają się z naturą „nowego przedmiotu”. Z izolacją widzenia idzie bowiem w parze hierarchia zmysłów – jedna z tradycyjnych wad podziału na dyscypliny w naukach humanistycznych. „Hipostazowanie tego, co wizualne ryzykuje reinstalację hegemonii «szlachetnego» zmysłu wzroku ... nad słuchem i bardziej «wulgarnymi» zmysłami powonienia i smaku” – piszą Shohat i Stam (1998, s. 45). Nie mówiąc już o dotyku.

Inną instancją wizualnego esencjalizmu, prowadzącą do wielkiego pomieszania, jest bezkrytyczne przyjmowanie nowych mediów, prezentowanych jako wizualne. Jednym z ulubionych przedmiotów, wymienianych zwykle, by nadać „kulturze wizualnej” jej własny profil, jest internet. Zawsze mnie to zdumiewa. Internet prymarnie wcale nie jest wizualny. Chociaż daje dostęp do wirtualnie nieograniczonej liczby obrazów, prymarna własność tego nowego medium należy do innego porządku. Użycie internetu opiera się na sygnifikacji raczej dyskretniej aniżeli gęstej (Goodman 1976). Jego hipertekstowa organizacja nacechowuje go prymarnie jako formę tekstualną. Podstawowa innowacyjność internetu zachodzi *qua* tekst. David Rodowick pisze w swoim instruktywnym ujęciu *Fisccourse Digure* Lyotarda (1983):

Sztuki digitalne podtrzymują zamieszanie w koncepcjach tego, co estetyczne, ponieważ nie posiadają substancji i dlatego nie dają się łatwo identyfikować jako przedmioty. Ich miejsca nie ustala żadna ontologia oparta na specyfice medium. Dlatego mylące może być przypisywanie wzrostu wartości tego, co wizualne pozornej sile i perswazyjności digitalnego obrazowania w kulturze współczesnej (2001, s. 35).

Oczywiście, ustanawianie stosunku swoistej rywalizacji między tekstualnością i wizualnością pod tym względem nie ma raczej sensu, jednak jeśli cokolwiek charakteryzuje internet, to jest to niemożność ustalenia jego wizualności jako „czystej” lub nawet prymarnej. Jeśli digitalne media uważane są za typowe dla takiego sposobu myślenia, którego wymagają studia kultury wizualnej jako nowa kulturowa (inter)dyscyplina, to dzieje się tak właśnie dlatego, że *nie* można ich traktować ani jako czysto wizualne, ani też jako li tylko dyskursywne. Używając słów Rodowicka: „to, co figuralne, definiuje reżim semiotyczny, w którym zała-

przez Kaję Silverman w: Coleman (2002). Silverman nie wspomina w tych czterech esejach o kulturze wizualnej, uważam jednak, że są one doskonałymi przykładami modelowych analiz z zakresu kultury wizualnej: tak z powodu koncentracji na wizualności, *włączając* jej synestetyczne jakości, jak i z powodu – stosowanej przez autorkę w analizach dzieł – społeczno-filozoficznej perspektywy na wizualność. Ale, co ważne, można też odwrócić wzajemną relację dzieł i analiz: Silverman dostarcza lektury tego, co dzieła Colemana proponują jako społeczną filozofię kultury. Filozofia ta *oparta jest na wizualności*.

muje się ontologiczna dystynkcja między reprezentacjami: lingwistyczną i plastyczną” (s. 2). *Dlatego*, jeśli internet nadaje się do inspirowania nowych kategoryzacji artefaktów kulturowych, to w tym względzie mógłby być bardziej trafnie określony jako „kultura ekranu”, ze specyficzną dla niej ulotnością, w opozycji do „kultury druku”, w której przedmioty, włączając obrazy, mają bardziej trwałą formę egzystencji¹⁸.

O co może chodzić w tak gwałtownym hipostazowaniu tych kluczowych przedmiotów badań? Dla jednych jest to sposób zawłaszczenia nowych mediów dla dyscypliny (historia sztuki), która zyskuje przez to konotacje innowacyjności oraz zaokrąglenia kantów (coś, czego ona na gwałt potrzebuje), przy jednoczesnym zachowaniu jej wizualizmu w centrum owej rzekomo-nowej dyscypliny. Ten rodzaj bezrefleksyjnych założeń cechuje z reguły historyków-sztuki-przemienionych-w-entuzjastów-„kultury wizualnej”¹⁹. Ale *jeśli* studia kultury wizualnej mają domenę przedmiotową, to ta domena musi być najpierw pomyślana z perspektywy implikacji swoich dwóch podstawowych terminów.

NIECZYSTOŚĆ WIZUALNOŚCI PRZECIW PRZEDMIOTOM

Zamiast wizualności jako definiującej własności tradycyjnego przedmiotu, tym, co konstytuuje domenę przedmiotową – jej historyczność, społeczne zakotwiczenie i otwartość na analizę jej synestetyki – są praktyki patrzenia zaangażowane w każdy przedmiot. To możliwość dokonywania aktów widzenia, a nie materialność widzianych przedmiotów, decyduje o tym, czy dany artefakt może być rozumiany z perspektywy studiów kultury wizualnej. Nawet „czysto” lingwistyczne przedmioty, takie jak teksty literackie, można analizować sensownie i produktywnie *qua* wizualność. W istocie, niektóre „czysto” literackie teksty są sensow-

¹⁸ „Kultura ekranu” nie jest synonimem „kultury wizualnej”, podobnie jak kultura druku nie jest synonimem kultury tekstualnej (contra Mirzoeff, 1998, s. 3). Drażni występujące w tym podręczniku wielkie pomieszanie medium, systemu semiotycznego i trybu [mode].

¹⁹ Instruktywnym tego przykładem jest powierzchowność sformułowań Mirzoeffa w jego wprowadzającym tekście o semiotyce, którą definiuje on błędnie jako „metodologię lingwistyczną”, i dlatego, z definicji, wizualnie nieprzekonującą (1999, s. 15). Tak niekompetentne uwagi łatwo uchodzą, ponieważ wydają się bronić wizualności, która pozostaje i centralna, i niezanalizowana. Natomiast nic z tego implikowanego binaryzmu między mediami wizualnymi i tekstualnymi nie pojawia się w równie elementarnym, ale bardziej użytecznym – systematycznym i konkretnym – wprowadzeniu Sturkena i Cartwrighta (2001). Inne znakomite alternatywne wprowadzenie stanowi książka Walkera i Chaplina (1997).

ne *wyłącznie* wizualnie²⁰. Nie tylko włączają nieposkromioną mieszankę zaangażowanych w ich odbiór zmysłów, ale także nie dający się rozwickłać spłot afektu i kognicji, konstytuowany przez każdy akt percepcyjny. A zatem, spłot „władza/wiedza” nigdy nie jest wolny od wizualności, ani też nigdy nie jest wyłącznie kognitywny; przeciwnie, władza operuje właśnie za pomocą tej mieszanki²¹. To, co Foucault (1975, s. ix) nazwał „spojrzeniem wiedzącego podmiotu”, zauważa Hooper-Greenhill (2000, s. 49), „kwestionuje dystynkcje między widzialnym i niewidzialnym, powiedzianym i niewypowiedzianym”. Dystynkcje te, same w sobie są praktykami, które zmieniają się w czasie oraz zgodnie ze zmiennymi społecznymi.

To dlatego takie pozycje akademickie, jak te rozpowszechniane (polemicznie) między historią sztuki i studiami kultury wizualnej, w sposób nieuchronny stają się współnikami w tym, co analizują. Wiedza, która nigdy nie ogranicza się do kognicji, nawet wtedy, gdy sama jest dumna z siebie za takie ograniczenie, jest konstytuowana, lub raczej, *wykonywana* [*performed*] w samych aktach patrzenia, które opisuje, analizuje i krytykuje²². Albowiem, formułując to najprościej, wiedza kieruje i zabarwia spojrzenie, czyniąc widzialnymi te aspekty przedmiotów, które inaczej pozostałyby niewidzialne (Foucault, 1975, s. 15); ale także odwrotnie: widzialność, daleka od bycia własnością widzianego przedmiotu, jest również praktyką, a nawet strategią selekcji, determinującą które aspekty przedmiotów lub nawet całe przedmioty pozostaną niewidzialne. W kulturze, w której eksperci mają wysoki status i wpływ, wiedza eksperta nie tylko uwydatnia i zachowuje swoje przedmioty, ale także je cenzuruje²³.

Twierdzenie to jest prawdziwe z definicji i nie może tu pomóc ani zmiana organizacji instytucjonalnej, ani zmiana etykiety i rozszerzanie domeny przedmiotowej, która pozostaje homogeniczna z tym, co ma rzekomo wyprzeć lub zdenaturalizować. Rozszerzanie obszaru przedmiotów, które należą do starej dyscypliny lub nowej multidyscypliny, niesie z sobą ryzyko, że tyle samo się zyska na poszerzeniu zakresu, ile straci

²⁰ Zob. wspomniane wyżej steoretyzowanie obrazu przez Van Alphen za pomocą tekstów Charlotte Delbo (2002). Nieco mniej wyjątkowym, jakkolwiek stale relevantnym przypadkiem jest „wizualna poetyka” Prousta (Bal, 1997).

²¹ Zob. znakomity komentarz na temat pojęcia władzy/wiedzy Foucaulta w: Spivak (1993).

²² Johannes Fabian (1990) przekonująco argumentuje na rzecz – implikowanej przez takie stanowisko – performatywnej koncepcji wiedzy.

²³ Ta selektywność konstytuuje fundament historii sztuki, a zatem i korzenie kultury wizualnej. Dlatego studia kultury wizualnej muszą odróżnić siebie od tej dyscypliny. To także jest przyczyna dlaczego przedmiotem studiów kultury wizualnej nie może być zbiór rzeczy, niezależnie od tego, jak bardzo byłby rozszerzony.

w sferze głębi rozumienia. Dopóty, dopóki przedmiot nie zostanie *stworzony* lub wynaleziony na nowo, niewiele się zmienia. Taką tezę postawił Barthes. Ja próbuję postawić tezę, że „studia kultury wizualnej”, definiowane za pomocą kategorii rodzajów przedmiotów, poddane są temu samemu reżimowi prawdy (Foucault, 1977, s. 13), który usiłują zostawić za sobą lub co najmniej zakwestionować.

Każde społeczeństwo ze wszystkimi swoimi instytucjami ma własne reżimy prawdy, własne dyskursy, które są akceptowane jako racjonalne, a także własne metody gwarantujące kontrolę nad wytwarzaniem, konceptualizacją i podtrzymywaniem „prawdy”. Jest to gra władzy, część woli władzy (Hooper-Greenhill, 2000, s. 50; Nietzsche, 1986, s. 213). Pośpieszne odrzucenie metod należących rzekomo do dyscyplin obcych wobec tego, co wizualne, jest ruchem w tej grze, podważającym wszelkie twierdzenia o innowacyjności, które mogą towarzyszyć tego rodzaju ruchom.

Próby zdefiniowania, a nie stworzenia przedmiotu studiów kultury wizualnej mają jednak również inną wadę. Skoro domena przedmiotowa sama w sobie jest nieograniczona, to próba zdefiniowania tego, co stanowi o wspólnocie przedmiotów, skazana jest na popadnięcie w banalność. Rzeczywiście może prowadzić do pewnego rodzaju sentymentalizmu, który obejmuje najmniej weryfikowalne pojęcia, wyjęte z ich filozoficznego kontekstu i zastosowane nie jako narzędzia analityczne, ale jako charakteryzujące i esencjalizujące etykiety. Albowiem definiowanie domeny przedmiotowej tak dyfuzyjnej, jak kultura wizualna, łatwo prowadzi do definiowania tego, co przedmioty wizualne rzekomo posiadają jako swoją władzę. Po niekończącej się enumeracji stosownych przedmiotów, zapożyczwszy od historyka sztuki Davida Freedberga sformułowanie „the power of images”, Mirzoeff usiłuje ostatecznie zdefiniować przedmiot studiów kultury wizualnej poprzez to, co obrazy mają wspólnego i przywołuje w tym celu kategorię „wzniosłości” (1988, s. 9). „Wzniosłość” – doświadczenie często błędnie traktowane w teorii estetycznej jako jakość, dzięki czemu może się ono stać prowincją „sztuki wysokiej” – może służyć wielu celom. Definiowanie wizualności per se nie jest jednym z nich. Jeśli natomiast wzniosłość zostanie wyjęta z kontekstu doświadczenia zagrażającego-podmiotowi, wówczas występuje wraz z kliszą, że „obraz jest wart tysiąca słów”. Ta idea – że wizualne rzeczy stawiają opór językowi, że wizualność jest niewysłowna – używana jest jako wymówka dla wytwarzania długich, wielosłownych, ale nieweryfikowalnych dyskursów o tej, niemożliwej do wypowiedzenia rzeczy. Uważam, że ta idea – że to, co wizualne (sztuka wizualna) jest niemożliwe do wypowiedzenia – kryje w sobie *anty-wizualistyczny* sentyment. Mówienie o wzniosłości wyraża opór, by podjąć problem wizualności, która powinna zajmować centralne miejsce w studiach wizualnych.

Jaki rodzaj rozumowania może prowadzić do tak rażącego nonsensu? Błąd Mirzoeffa polega na tym, że ob staje on przy definiowaniu. A tam, gdzie różnorodność materialnych przedmiotów opiera się na definicji, ucieka się on do definiowania „tego, co wizualne”. Mirzoeff nie potrafi dostrzec, że wizualne nie jest jakąś *rzeczą* [is not anything] – z pewnością nie jest ani sentymentalnym „uczuciem”, ani też zmysłową bezpośredniością, ani – wzniosłością (Freedberg, 1989)²⁴.

Ta charakterystyka wzniosłości sama jest osadzona w estetycznym reżimie wizualnym, będącym częścią XIX-wiecznych ideologii pozytywizmu i romantyzmu oraz *ich* korzeni – ideologie te wyrosły na gruncie wykorzystywania wizualności w celu wzmocnienia władzy, która używała przedmiotów wizualnych, by mówić „jak gdyby” obiektywnie. Wszelkie użycie pojęcia „wzniosłości”, które ani nie dotyczy konkretnego przedmiotu, ani nie uwzględnia historyczności tej kategorii, najzwyczajniej uczestniczy w tym przestarzałym i sentymentalistycznym reżimie. Tymczasem, tego rodzaju wizualne reżimy nie tyle konstytuują oczywistą ramę, ile stanowią przedmiot analizy. Istnieje wiele analiz takich reżimów wizualnych, które w sposób całkowicie uzasadniony można traktować jako studia z zakresu kultury wizualnej, niezależnie od tego, czy ich autorzy deklarują przynależność do tego ruchu, czy też nie. Na przykład Louis Marin (1981), antycypując to, co studia kultury wizualnej powinny widzieć jako swój prymarny przedmiot, zanalizował strategiczne użycie w wizualnym reżimie propagandy portretu Ludwika XIV w XVII-wiecznej Francji. Przeprowadzona przez Richarda Lepperta (1996) analiza obrazów *jak gdyby* były one ogłoszeniami – podobnie – pokazała, że przedmiot studiów kultury wizualnej powinien być definiowany nie tyle w terminach włączonych do analizy rzeczy (analizowane przez niego obiekty to tradycyjne przedmioty historii sztuki), ile w terminach tego, co one czynią²⁵.

Wśród historyków sztuki, którzy wcześniej zaproponowali nowe podejście do przedmiotów tej tradycyjnej dyscypliny w terminach, które – patrząc retrospektywnie – przyczyniły się do stworzenia przedmiotu studiów kultury wizualnej, był Norman Bryson. W swojej programowej książce *Vision and Painting* przekonująco dowodził, że widzenie powinno być ustawione w jednym szeregu raczej z interpretacją, aniżeli z percepcją. Pogląd ten zespala obrazy z tekstualnością w sposób, który nie

²⁴ Co znamienne, Mirzoeff, cytując generalizującą uwagę z podsumowania na samym końcu studium Freedberga (strona 433), umieszcza tę – sformułowaną na podstawie konkretnych analiz – generalizację na początku swojej książki, w której takowych analiz niestety brakuje.

²⁵ O barokowym reżimie wizualnej władzy/wiedzy zob. Marin (1981). O obrazie jako ogłoszeniu zob. Leppert (1996).

wymaga ani obecności faktycznych tekstów, ani powoływania nieuzasadnionych analogii czy wzajemnego pokrywania się obrazów i tekstów. Patrzenie jako akt już jest zaangażowane w to, co odtąd nazywane bywa *lekturą* [reading]. Rzecz jasna, sama percepcja – z uwagi na umiejscowienie jej organów w ciele – również nie może być do końca oczyszczona; wszelkie próby odseparowania percepcji i jej zmysłów od zmysłowości są uwikłane w podtrzymywanie uporczywej ideologii głoszącej rozdział umysłu i ciała. Wydaje się zatem uczciwym stwierdzenie, że wszelki wizualny esencjalizm, łącznie z dyscypliną lub ruchem, który sam siebie nazywa kulturą wizualną, jest co najmniej w kolizji z tym przedsięwzięciem (Bryson, 1983)²⁶.

Według Constance'a Classena (1993), miejsce i koncepcja wizualności jest kulturowym, historycznym fenomenem, podlegającym przekształceniom, co implikuje, że w obrębie przedmiotu studiów kultury wizualnej znajduje się zmysł wzroku. To, co wizualne, jako nadrzędny, najbardziej niezawodny z pięciu zmysłów, jest kulturowym fenomenem wartym krytycznej analizy. Buddyzm traktuje umysł jako szósty zmysł. W konsekwencji czego, idee nie są niedotykalne. Plemię Hauser z Nigerii wyróżnia dwa zmysły: jednym jest wzrok, a cała reszta – drugim. Prawdopodobnym powodem takiego rozróżnienia może być dystans od ciała (s. 2). Prymat wzroku pojawił się zaraz po wynalezieniu druku (s. 5), a następnie został nacechowany płciowo [gendered], a konkretnie – uległ maskulinizacji (s. 9). Teoria feministyczna, szczególnie teoria filmu, wyczerpująco zbadała implikacje tego rodzaju nacechowania. Jeśli podział zmysłów na dwa przez plemię Hauser jest jakkolwiek wskazówką, to wspomniane nacechowanie płciowe także może być rezultatem dystansu od ciała, na który pozwala wzrok. Kontynuując ten tok rozumowania, mogłabym postawić tezę, że wizualny esencjalizm – niezanalizowana izolacja „tego, co wizualne” jako przedmiotu badań – związany jest z nacechowaną płciowo fobią w stosunku do ciała.

Czy zatem istnieje mniej esencjalistyczny sposób wyznaczenia domeny przedmiotowej studiów kultury wizualnej? Jeśli istnieje, to jako przykład takiej próby, chciałabym przywołać najnowszy zbiór esejów feministycznych w obszarze studiów kultury wizualnej. Claire Pajackowska rozpoczyna swoje wprowadzenie do tomu, który współredagowała (Carson i Pajackowska, 2000), następującą uwagą:

Wszystkie kultury mają aspekt wizualny. Dla wielu ludzi, wizualny aspekt kultury – jej obrazowość, znaki, style i symbole obrazowe – jest najpotężniejszym składnikiem złożonych i skomplikowanych systemów komunikacji, które są kon-

²⁶ O tym, jak ważne jest stosowanie terminu „lektura” [reading] w odniesieniu do aktu patrzenia, zob. Bal (1996).

stytutową częścią kultury. Widziane [*the seen*] może być *powierzchnią* leżącego u podstaw i *niewidzianego* systemu *znaczenia*, takiego, jak piktorialne aspekty pisma; ono może być częścią składową pisemnowizualnego oznaczania; lub też może obejmować znaczące i znaczone, tak jak w ikonicznych formach oznaczania (s. 1, podkreślenia dodane).

Chociaż niektóre z użytych tutaj terminów wywołują pytanie o wizualność – czy bardziej podstawowe: pytanie o „to, co ikoniczne” – to powyższa definicja wydaje się wystarczająco adekwatna; ma też tę dodatkową zaletę, że nie pozwala na ów rodzaj irracjonalnego oporu, który definiuje wizualność jako wzniosłość. Co istotne, słowna enumeracja możliwych przedmiotów sprawia, że na pierwszy plan wysuwa się *tekstualność* tego, co wizualne²⁷.

Pajaczkowska sprawdza następnie implikacje prostszych koncepcji wizualności. Między widzianym i niewidzianym występuje relacja złożona. Widziane jest *traktowane* jako oczywistość, jako prawda i fakt, na tej samej zasadzie, na jakiej wzrok ustanawia szczególną relację podmiotową do rzeczywistości, w której wizualny aspekt przedmiotu uznawany jest za *własność* samego przedmiotu. To odróżnia widzenie od innych danych zmysłowych, takich jak dane dotykowe i akustyczne, które są związane z *subiektywną* relacją między przedmiotem i ciałem. Powyższe rozróżnienie opiera się nie na własnościach przedmiotu, ale na relacji między przedmiotem i ciałem. Oferowanie widzowi *rzekomej* autonomii dystansu i „*odseparowania*” jest ważną cechą widzenia (i – przez rozszerzenie – kultury wizualnej), która wniosła wkład do ewolucji struktury podmiotowości, z jej specyficznymi konsekwencjami dla kulturowej reprezentacji różnicy seksualnej.

Komentarz Pajaczkowskiej ma tę zaletę, że załatwia kilka spraw na raz. Zawiera opis standardowych poglądów na wizualność i jednocześnie poddaje je krytycznej analizie. Autorka twierdzi, że ta specyfika wizualności jest pozorna, a nie rzeczywista. W ten sposób rozwija refleksję nad tym, co studia kultury wizualnej powinny przyjąć za swój prymarny przedmiot: nad iluzją. Następnie dokonuje rozróżnienia wizualności od tekstualności, czy też sfery obrazowej [imagery] od języka – w taki sposób, który uwydatnia jeszcze analogię między tymi dwoma systemami semiotycznymi. Chociaż wiele już wiemy na temat struktury języka, jego biologicznej bazy i społecznego oddziaływania; na temat polityki i histo-

²⁷ W swoim precyzyjnym sensie „to, co ikoniczne” [*iconic*] jest terminem semiotycznym, który określa podstawę produkcji znaczenia. Chociaż termin ten często bywa używany jako synonim tego, co wizualne (np. przez Marina, 1983), użycie to jest szkodliwe wobec produktywności teorii semiotycznej dla analizy (wizualnej) kultury. Jak niestrudzenie powtarza Mitchell (zwł. 1985, rozdz. 1), podobieństwo nie jest w sposób konieczny wizualne. Dyskusja na ten temat w: Bal (2002, rozdz. 1).

rii upowszechniania umiejętności czytania i pisania [*literacy*]; a także na temat edukacji i społecznych przywilejów – to jednak komunikacyjna natura i wewnętrzna struktura sfery obrazowej rozpoznana jest w o wiele mniejszym stopniu (s. 1).

Podobnie jak – należy dodać – niewiele wiemy o polityce i historii upowszechniania „wizualnej umiejętności czytania i pisania [*literacy*]”²⁸. To jest właśnie poprawna analogia: nie między esencjami, ale między sytuacjami w polu władzy/wiedzy. A zatem, w przypadku wizualności szczególnych badań wymaga to właśnie, co upodabnia widzenie do języka. Takie badania są konieczne, nie po to, by – czego obawiają się esencjaliści – zredukować widzenie do języka, ale przeciwnie, by wyrazić ich specyfikę *w tych samych terminach*: by mogły być w sposób produktywny porównywane oraz by mogła zachodzić między nimi odpowiedzialna wymiana metodologiczna, prowadząca do prawdziwej interdyscyplinarności.

Jak wynika z wprowadzających uwag Pajaczkowskiej, wizualność jako przedmiot badań wymaga skoncentrowania się na *relacji* między widzianym i widzącym. W tej perspektywie zrozumiałe staje się obserwowane dzisiaj, ponowne zainteresowanie dziełem Merleau-Ponty’go i jego wizualnie zorientowaną gałęzią fenomenologii. Według tego filozofa (1964, s. 16), postrzegana rzecz jest paradoksalna: istnieje tylko o tyle, o ile ktoś może ją postrzegać (zob. też Slatman, 2001). W obrębie tej relacji Pajaczkowska opowiada się jednak za prymatem widzącego, by skompensować uprzywilejowanie przez historię sztuki przedmiotu wyłączonego z procesu widzenia.

Hooper-Greenhill (2000) uwypukla wkład, jaki instytucja muzeum wniosła do tej de-naturalizacji widzialnego przedmiotu. Zmienna aranżacja dzieł i jawne interwencje kuratorów problematyzują akty patrzenia, zakłócając konwencjonalną ideę przezroczystości tego, co widzialne. Potencjał ten sprawia, że muzea stają się uprzywilejowanymi przedmiotami analiz w ramach studiów kultury wizualnej. Muzeom nie wolno działać na zasadzie kustosa przedmiotów, a tak właśnie one same widzą zwykle swoją misję. Powinny zostać zorganizowane na nowo [*re-framed*], uwzględniając fakt, że również przedmioty, ze swej strony, mogą „mieć nad nami pieczę” (s. 52)²⁹. Jeśli historia sztuki byłaby zdolna do przyjęcia za swój zarówno ten stan rzeczy, jak i wynikającą z niego praktykę muzealną, spełniałaby funkcję dostrzegalną tylko o tyle, o ile wydo-

²⁸ Ten termin, równie kontrowersyjny, co produktywny – podkreśla bowiem wyuczalność wizualności – był tematem sympozjum *The Active Eye* (1997), które odbyło się w Rotterdamie.

²⁹ Autorka pisze tu o historii sztuki, ja jednak nie sądzę, by muzea były funkcją historii sztuki, jak sugerowałby ten ustęp.

byłoby się przedmiot z dychotomii podmiot-przedmiot (s. 213)³⁰. Stwierdzenie, które stanowi kolejny przypis do prób definiowania studiów kultury wizualnej poprzez określenie ich domeny przedmiotowej³¹.

Najbardziej oczywisty i relewantny wymiar wizualnej „nieczystości” wyraża założenie, że przedmioty znaczą różne rzeczy w różnych kontekstach dyskursywnych – ważny przedmiot refleksji historii sztuki, nie doprowadzony jednak do swoich radykalnych konsekwencji z powodu ciągłego poszukiwania początków i źródeł, które prześladuje tę dyscyplinę. Przedmioty posiadają jednak pewną elastyczność wobec projektowanych znaczeń, zdolność ich odbijania (Davis, 1997). Studia kultury wizualnej, badając zarówno tę selektywną elastyczność, jak i znaczenia, które ona chroni i podtrzymuje, powinny prowadzić swoje analizy na rzecz wypartych w ten sposób znaczeń³². Należy tutaj uwzględnić pewną specyfikę materialnych przedmiotów, nawet jeśli retoryka materialności musi zostać całkowicie odrzucona. Przedmioty są miejscami, w których formacja dyskursywna przecina się z własnościami materialnymi (Crary, 1990, s. 31). Materialność przedmiotów ma pewien wpływ na znaczenie: przedmioty „narzucają ograniczenie znaczeniu, dzięki czemu staje się ono możliwe do skonstruowania”, nawet jeśli nie gwarantuje to znalezienia „poprawnego” znaczenia. Hooper-Greenhill kontynuuje:

jeśli tak skonstruowane znaczenie jest wtórnym lub późniejszym znaczeniem, to wcześniejsze znaczenia nadal pozostają jako ślady. (...) Wcześniejsze znaczenia lub wydarzenia mogą nawet naznaczyć sam przedmiot przez erozję, patynę powierzchni lub widoczne uszkodzenie. Dlatego też wcześniejsze znaczenia stale mogą być odkopywane, ewokowane, czynione widzialnymi (2000, s. 50).

Oczywistym, świetnie znanym historykom sztuki przypadkiem połączenia ulotności i elastyczności znaczenia jest strącanie głów posągom podczas ikonoklazmu. Tym jednak, co czynimy widzialnym, badając to zjawisko, jest ikonoklazm (zresztą sam wystarczająco ważny jako problem kultury wizualnej), a nie utracona głowa (zob. Gamboni, 1997). Odtworzyć można jedynie opozycyjne znaczenie, a dopiero pośrednio znaczenie, które leżało u podstaw uszkodzonego przedmiotu: zindywidualizowany(?) portret. Starsze znaczenia mogą jednak wziąć górę nad jeszcze starszymi. Lecz uprzywilejowanie materialności podrywa naukę,

³⁰ Nietzsche (1986, s. 207): „perspektywa decyduje o charakterze «tego, co się zjawia»”. Nasze wartości są winterpretowywane w rzeczy.

³¹ Nadal jednak jest to zbyt ogólne. Niechęć do podejmowania konkretnych analiz w celu zawężenia priorytetów w odniesieniu do tego, co powinno być badane, cały czas wystawia studia kultury wizualnej na zarzut imperializmu i nieweryfikowalnej stronniczości.

³² I zostawić historii sztuki nieustanne powtarzanie oczywistych, dominujących znaczeń, które są już „na topie”.

jaką można by wyciągnąć z tego stanu rzeczy. Zmiany pozostawiają bliźny, czytelne jako inskrypcje tego, w jaki sposób społeczne relacje i dominacje ustanawiały oznaki swojej władzy, pozostawiając na rzeczach wyrte wspomnienie tego procesu (Foucault, 1997, s. 160).

Pod tym względem niemożliwe jest stałe rozróżnienie przedmiotów historii sztuki, kultury wizualnej, filozofii i literatury. Na przykład, przedmioty historii sztuki pełne są takich bliźn. Fascynację nimi demonstrowuje też wielu współczesnych artystów, którzy badają, analizują i aprobowują bliźny poświadczające zmianę, zamiast nostalgicznie poszukiwać przedmiotu takiego, jakim był „pierwotnie”. I znowu artyści pomagają nam myśleć. Instalacja *Spider* (1997, reprodukowana w: Bal, 2001, s. 80-85) Louise Bourgeois, część jej serii przedstawień rodzajowych (*Cell*), zawiera fragmenty gobelinu, pochodzącego z warsztatu rodziców artystki, trudniących się naprawą gobelinów. W jednym z takich fragmentów, przedstawiającym putto, genitalia postaci zostały wycięte przez nadgorliwą matkę, która pragnęła oszczędzić swoim klientom takiego widoku. To wykastrowane putto stanowi bliźnę wielowarstwowej przeszłości, której przytłaczającą metaforą jest fragmentacja gobelinu. Między imitowanym antykiem, XVIII-wieczną kulturą, przywołującą tę przeszłość, francuską kulturą burżuazyjną początku XX wieku, ponownie wykorzystującą owe materialne pozostałości, odcinającą jednak to, co uchybiało wrażliwości epoki i artystką końca XX wieku, nasączającą ten materiał swoimi osobistymi wspomnieniami – metonimiami jej obecnej podmiotowości – ta nieobecność, dziura sama, *qua* nie-przedmiot lub były-przedmiot jest prymarnym przedmiotem analiz kultury wizualnej. Chociaż instalacja Bourgeois należy do kategorii „sztuki” i poddaje się refleksji ze strony historii sztuki, dyscyplina ta, jak przypuszczam, uczyniłaby niewielki użytek z owej dziury *qua* bliźna.

Ta fascynacja czasem i refleksja nad nim oraz wynikająca z niej ulotność i brak trwałej stabilności dostarcza kolejnej glossy do materialności przedmiotów wizualnych. Dziura w dziele Bourgeois jest materialna i zarazem jest pustką; jest widzialna i wizualnie angażująca, nie ma tu jednak niczego, co mogłoby być widziane. Każdy akt patrzenia wypełnia dziurę. Stąd wydaje się ona dobrą metaforą lub alegorią dla wizualności – nieczysta, (nie)materialna, pełna wydarzeń. Z kolei norweska artystka Jeannette Christensen, która gra z gniciem, z dłuższym trwaniem idei niż materii, unaocznia inny aspekt ulotnej natury wizualności. W tym przypadku czasowość jest paradoksalna; podczas gdy rzeźba gnije i znika w kilka tygodni, akt widzenia chwytą temporalność w pół drogi. Chwila patrzenia, jak zwykle bardziej ulotna od rzeźby, w swoim efekcie jest od niej jednak trwalsza. Interwencje belgijskiej artystki Ann Veronici Janssens tworzą dobry kontrpunkt dla paradoksu Christensen. Wy-

dają się czynić coś przeciwnego, eksplorując materialność nie-materiału, takiego jak światło. I znowu – przedmiotem refleksji wizualnej jest tutaj temporalność materii³³.

Dzieła tych artystek funkcjonują bez wyjątku w społecznym obszarze sztuki i są przedmiotem badań historii sztuki, wymykają się jednak możliwościom poznawczym tej dyscypliny, angażując się silnie w wizualne „myślenie poprzez” implikacje koncepcji historii rozumianej jako poszukiwanie genezy, która jest standardem w praktyce historii sztuki. Artystki te, swoimi próbami skomplikowania temporalności, poddają krytyce obiegowe idee, jak choćby pogląd, zgodnie z którym proveniencja przedmiotu determinuje jego znaczenie, co prowadzi do niezanalizowanej inwentaryzacji, naturalizującej kolekcjonowanie, posiadanie, nabywanie i dokumentację dzieł przez muzea; a także – historycznie specyficzne i politycznie problematyczne koncepcje artystycznego „mistrzostwa”³⁴. Chronologia sama w sobie jest europocentryczna. Według Hooper-Greenhill (2000, s. 164, nr 47), narzucenie chronologii europejskiej może być postrzegane jako jedna z technik kolonizacji.

Autorka twierdzi, że w wyniku dogmatu chronologii rozumianej jako struktura genezy, bezkrytycznie odnawiane są i używane stale te same mity, ignoruje się natomiast nieznane historie; a „zdrowy rozsądek”, który raczej podtrzymuje, aniżeli wywraca obecny stan rzeczy, jest ogólnie raczej akceptowany, nie zaś kwestionowany (s. 50). Analiza tego procesu i krytyka jego terminów stanowi ważny przedmiot studiów kultury wizualnej. Kwestionuje ona ideę czystości, autentyczności i oryginalności. A to kwestionowanie, ze swej strony, jeszcze głębiej podkopuje centralność artefaktu jako przedmiotu studiów kultury wizualnej.

ŚMIERĆ „KULTURY”

Jeśli wizualność nie jest ani jakością lub cechą rzeczy, ani po prostu fenomenem fizjologicznym (tym, co oko może postrzegać), to należy zakwestionować tryby patrzenia i uprzywilejowania samego patrzenia, a także założenie, że patrzenie opiera się tylko na jednym zmyśle (widzenie nie jest percepcją wizualną). Ani „zmysłowa bezpośredniość”, ani „uczucie”, „wzniosłe” z definicji i określane następnie jako „przyjemne”, ani „reprezentacja”, nie mogą być sensownie założone (Mirzoeff, 1998, s. 9). Są to terminy-klisze tradycyjnych historyków sztuki, które kultura

³³ Obszerne analizy zmagania Christensen z czasem zawiera Bal (1998). Na temat dzieł Janssens zob. Bał (1999a).

³⁴ O problemie intencji artystycznej – prymarnej instancji „źródła” – zob. Bał (2002, rozdz. 7).

wizualna musi kwestionować. O tyle, o ile studia kultury wizualnej wywodzą swój profil, cele i metody z oddzielenia od tej dyscypliny, nie mogą pozwolić sobie na stałe powtarzanie tego rodzaju klisz.

Podobny los czeka pojęcie „kultury”. Zanosilo się na to od długiego czasu. Kultura, konfrontowana z wieloma mackami wizualności, nie jest już ani lokalnie specyficzna, jak w etnografii, ani uniwersalna, jak w filozofii, ani globalna, jak w najnowszych kliszach o podłożu ekonomicznym, nie jest też osądem wartości, jak w historii sztuki. *Kultura* musi być usytuowana polemicznie między tym, co globalne i tym, co lokalne, a także między „sztuką” i „dniem powszednim” – powinna zachowywać specyfikę każdego z nich i wykorzystywać ją do badania „wzorów determinujących etiologię kulturowego niezrozumienia” (Carson i Pajaczkowska, 2000, s. 3). Pajaczkowska podaje przykład takiego postępowania w odniesieniu do binarnej opozycji jako zasady strukturyzującej. W obrębie myślenia binarnego, istnieje zakłócająca sprzeczność między analogiczną rzeczywistością opisywaną przez naukę i rzeczywistością digitalnego kodowania ludzkiego doświadczenia w języku. W konsekwencji, monologiczne przeświadczenie, że język denotuje rzeczywistość, jest sprzecznością, która wymaga mediatyzujących kategorii, „włączając takie koncepty, jak religijny koncept «życia pozagrobowego» lub przesądne koncepty «żywych trupów» lub duchów”.

Jako że kategorie mediatyzujące ucieleśniają oczywistość arbitralności logiki binaryzmu, są one szczególnie lękotwórcze i albo są idealizowane, albo wyszydzane: na przykład, życie pozagrobowe tradycyjnie uważane jest za rzecz boską, duchy zaś traktowane są jako coś absurdalnego (Carson i Pajaczkowska, 2000, s. 6-7).

Następnie autorka przechodzi do bardziej generalnej konsekwencji, wiążącej się jednak z naszym tematem. Twierdzi, że prymarna sprzeczność między konceptami „natury” i „kultury” tworzy mediatyzującą kategorię, w której wynaleziony zostaje koncept seksualności. W wyniku czego – i to jest cel książki – feminizm staje się logiczną koniecznością każdej teorii kultury, włączając – i to na wiele sposobów – teorię kultury wizualnej. Skoro przedmiotów nie uznaje się już za autonomiczne artefakty, zdolne do „doskonałej komunikacji przez bycie tym, czym są”, są one badane jako przytyka, w której oba terminy wzajemnie kwestionują i podkopują powszechnie przyjęty sens każdego z nich oraz monodyscyplinarne znaczenia (Hodge i D’Souza, 1999).

Koncept kultury ma długą i raczej dobrze zbadaną historię, którą muszą uwzględnić – by wywieść z niej swój program – wszelkie akademickie badania czegokolwiek kulturowego. Rozróżnia się zwykle dwa nurty zastosowania pojęcia kultury. Jeden z nich wyraża sentencja, iż

kultura to „najlepsze, co społeczeństwo produkuje”. To znaczenie służy elityzmowi kultywowanemu przez instytucje społeczne. Zgodnie z drugim nurtem, na kulturę składają się sposoby życia, obejmujące zarówno silnie zeschematyzowane zdarzenia, takie jak rytuały, jak i zdarzenia w mniejszym stopniu sformalizowane, takie jak systemy przekonań i wyprorowadzone z nich zachowania (McGuigan, 1996, s. 5-6). Raymond Williams (1976), w swojej bardziej zaawansowanej analizie, rozróżnia cztery użycia. Pierwsze denotuje ogólny proces rozwoju intelektualnego, duchowego i estetycznego. Drugie, bardziej konkretnie, wskazuje na dzieła i praktyki związane z działalnością intelektualną, a zwłaszcza artystyczną. Jeśli pierwsze wspiera pogląd elitystyczny, drugie jest reformistyczne. W jego przypadku, próba poszerzenia zakresu i zwiększenia dostępności kultury potwierdza elitystyczną dystynkcję jako pożądany przedmiot demokratyzacji. Trzecie, w większym stopniu antropologiczne i etnograficzne użycie pojęcia kultury, nakierowane jest na szczególnie sposób życia narodu, epoki lub grupy społecznej. W tym znaczeniu kultura jednoczy pewnych ludzi – zarazem jednak wykluczając innych – na bazie homogenicznego wyobrażenia, jakie posiadają oni o sobie samych. Czwarte i ostatnie użycie – pojmuję kulturę jako znaczący system, przez który w sposób konieczny (choć nie wyłącznie) komunikowany, reprodukowany, doświadczany i eksplorowany jest porządek społeczny (s. 76-82).

Użyteczna analiza Williamsa przesądza sprawę definicji i jej wad. Innymi słowy, cztery użycia, wyróżnione przez niego, wahają się dwuznacznie między tym, czym kultura *jest* i tym, co ona *czyni* – lub co czyni koncept kultury³⁵. Hooper-Greenhill określa to działanie jako trening w dyskryminacji i uznaniu (2000, s. 10). W podobnym kontekście – oskarżenia polityki o nadużywanie idei kultury – Tony Bennett (1998) stwierdza, że reformistyczna rola kultury była widziana jako narzędzie zmiany tego, co prostackie i sensualne w coś bardziej wyrafinowanego. Moim zdaniem, nie istnieje li tylko jedna forma, jaką taki trening może przyjąć; może on również polegać właśnie na ćwiczeniu w przewycięzaniu rozszczepienia umysłu i ciała, a także innych kulturowych „nieporozumień”, zakorzenionych w myśleniu binarnym. Kultura nie jest – lub nie jest po prostu – religią. Nie musi też być wyłącznie częścią elitystycznego przedsięwzięcia.

Jeśli więc, przeciwnie, misja analizy kulturowej, łącznie z jej wariantem wizualnym, polega na zbadaniu zróżnicowanych sposobów, w jakie władza jest wpisana w i między „strefy kultury”, wówczas żadna z defi-

³⁵ Zob. instruktywny przegląd zawilości konceptu kultury jako tekstu w: Fuchs (2001).

nicji kultury Williamsa nie jest adekwatna. Czy to będzie koncepcja wprawdzie uniwersalizująca, ale zarazem elitystyczna, czy też bardziej specyfikująca, czy bardziej homogenizująca – żadna nie zapewnia nam narzędzi do badania heterogenicznych granic: miejsc, gdzie różne praktyki, języki, wyobrażenia i wizualności, doświadczenia i głosy zlewają się ze sobą pośród różnych relacji władzy i przywileju³⁶. To w nieustannie przesuwających się, kluczowych strefach owego zlewania się, władza i wartości stwarzają ramy dla działań, które są możliwe.

Ale „zlewać się” brzmi nazbyt szczęśliwie. Kto ma dostęp do definiowania procesów, które tworzą kody i (na nowo) ustanawiają struktury? Demokratycznie dystrybuowany powinien być właśnie ten akces, a nie treść tego, co zostaje osiągnięte. Kultura może transmitować dominujące wartości, ale można ją również widzieć jako miejsce oporu, gdzie dominujące, wspólne kody są rozrywane lub przemieszczane, i gdzie mogą być produkowane alternatywne, wspólne kody. Teoria kulturowa łączy tutaj swoje siły z filozofią, na gruncie której – na przykład – Judith Butler sformułowała wpływowe stanowisko w związku ze sposobem ujęcia zarówno elastyczności znaczenia, jak i możliwości zmiany. Zaproponowana przez nią performatywna perspektywa obejmuje i stawia na pierwszym planie wizualność, ale jej nie uprzywilejowuje lub izoluje – faktycznie, nie może tego robić (Butler 1993, 1997; Jordan i Weedon, 1995, s. 18).

Mimo uporczywego funkcjonowania tego rodzaju uprzywilejowania jako głównego przedmiotu studiów kultury wizualnej, performatywna koncepcja kultury jest niezgodna z tym esencjalizmem. Podobnie jak w przypadku przedmiotu, problem ten wydaje się być nieodłączny od próby *zdefiniowania* co jest kulturą [(a) culture]. Między uniwersalizującym w liczbie pojedynczej i homogenizującym w liczbie mnogiej użyciem rzeczownika, „kultura” obumiera.

Być może byłoby lepiej, gdybyśmy zamiast tego zastosowali określnik, który deiktycznie wskazuje na niedefiniowalną-ponieważ-„żywą” domenę. Wtedy moglibyśmy mówić o „kulturalnym” i odnosić się – jak mówi Fabian – do „tego, co ludzie osiągają wraz z udanym zaspokojeniem wymagań wielorakich, różnorodnych praktyk” (2001, s. 98). Nie marginalizowałoby to praktyk, które kwestionują i kontestują, stawiają opór i zmieniają, to, co – jeszcze na chwilę przed tym szczególnym działaniem – funkcjonowało jako „normalny” element „tej kultury”. „Negocjacja”, kontynuuje Fabian, „stanowi zatem alternatywę wobec podporządkowania (lub akulturacji, lub internalizacji, etc.). Normalnym wynikiem takich negocjacji jest raczej hybrydyzm, aniżeli czystość” (s. 98).

³⁶ O „strefach kultury” zob. Giroux (1992), zagadnienie dyskutowane przez Hooper-Greenhill (2000, s. 12).

Potrzeba sprawdzenia szczelin, gdzie władza jest implementowana, dotyczy także konceptu samej kultury – jeśli mamy podkopać terytorializm często przytykowany przez jej akademickich użytkowników. Weźmy na przykład emocje, bzdury i blagę, które mają miejsce podczas różnych konferencji i w druku. Ale „kultura”, tak jak wizualność, nie daje się przyszpilić przez definicje, niezależnie od tego, jak byłyby one zróżniowane i subtelnie splecione. „Kultura” może być natomiast mobilizowana w obrębie pewnej liczby różnych dyskursów, „zestawów słów, rzeczy, praktyk, wierzeń i wartości, które dostarczają kontekstów użycia dla konstrukcji znaczenia” (Barrett, 1991, s. 123-129). Zrozumienie „kultury” wymaga zatem zrozumienia dyskursu, w którym używane jest to słowo lub jego derywaty, synonimy lub wyrazy pokrewne. W tej perspektywie, izolowanie wizualności według przedmiotów, które są wizualne, samo uczestniczy w strategii dominacji. To tutaj właśnie występuje potrzeba prawdziwej interdyscyplinarności, nie jako zbiór dyscyplin, ale jako dyskursywne konteksty, w których „kultura” jest przywoływana w relacji do innych problemów typowych dla tego dyskursu. Zatem podobnie jak wizualność, „kultura” definiowana jest negatywnie, a nie poprzez własności (O’Sullivan et. al., 1994, s. 68-69).

KULTURA WIZUALNA

Każda próba sformułowania celów i metod studiów kultury wizualnej musi na serio uwzględniać oba terminy *w ich negatywności*: „to, co wizualne” jako „nieczyste” – synestetyczne, dyskursywne i pragmatyczne; oraz „kultura” jako przemieszczająca się, zróżnicowana, umiejscowiona między „strefami kultury” i realizowana [*performed*] w praktykach władzy i oporu. W sposób bardziej zwięzły, negatywność naszych dwóch kluczowych terminów może być artykułowana w kategoriach napięć; a napięcia, nie dopuszczając ostrych dystynkcji, pomagają wyszczególnić domeny, nawet jeśli nie można wyznaczyć ich granic:

Kultura wizualna pracuje w kierunku społecznej teorii wizualności, ogniskując swoją uwagę na pytaniach o to, co jest czynione widzialnym, kto co widzi oraz jakie relacje wzajemne zachodzą między widzeniem, wiedzą i władzą. Ona bada akt widzenia jako wytwór *napięcia między zewnętrznymi obrazami lub przedmiotami i wewnętrznymi procesami myślowymi* (Hooper-Greenhill, 2000, s. 14, oparte na Burnett, 1995; podkreślenia dodane).

Jest oczywiste, że taki punkt widzenia nie toleruje adaptowania jakichkolwiek cech definiujących (wzniosłość) lub dystynkcji między kulturą wysoką i masową (Jenks, 1995: 16). W istocie, sama ta dystynkcja podlega analizie i koniecznemu odrzuceniu – jako polityczna. Jej proste

ignorowanie, negowanie lub wymazywanie oznaczałoby jednak zarazem ignorowanie ważnego narzędzia technologii władzy implikowanego w czwartym użyciu terminu „kultura” Williamsa. Zatem zarówno „sztuka wysoka” – pojęcie i wytwory, które definiuje – jak i dystynkcja, na której się opiera, należą do prymarnych przedmiotów studiów kultury wizualnej.

To dlatego jestem niechętna deklarowaniu kultury wizualnej gałęzią studiów kulturowych. Jednak istnieje więcej powodów dla tej niechęci, niż tylko lekceważenie, jakie studia kulturowe okazują wobec sztuki i ich programowe odwrócenie się od niej. W ostatnim studium (Bal, 2002), zaprezentowanym przeze mnie jako programowe dla analizy kulturowej, wskazałam na fakt, że studia kulturowe mają wiele problemów, które późniejszy ruch – z korzyścią płynącą ze spojrzenia wstecz – może uniknąć. Prawdą jest, że – w ślad za studiami kobiecymi – studia kulturowe przyczyniły się do – z mojej perspektywy – absolutnie nieodzownego otwarcia dyscyplinarnej struktury nauk humanistycznych. Przez wyzwanie rzucone metodologicznemu dogmatowi oraz elitystycznemu przesądowi i wartościowaniu, studia kulturowe odegrały zupełnie wyjątkową rolę w uświadomieniu społeczności akademickiej konserwatywnej natury jej przedsięwzięć, nawet jeśli nie wszędzie zmusiły ją do zmiany. W sposób nieuchronny, ta nowa inter-dyscyplina natrafiła na nieprzewidziane trudności i zaczęła cierpieć na niedostatki, które napotyka każda pionierska działalność. W procesie znoszenia granic dyscyplinarnych studia kulturowe musiały zmierzyć się z trzema problemami, z których dzisiaj wszystkie zagrażają wigorowi intelektualnemu nowej inter-dyscypliny. Studia kultury wizualnej, przychodząc po studiach kulturowych, nie mogą podzyrować swojego poprzednika bez zanalizowania tych trzech kwestii³⁷.

Po pierwsze, zapewne właśnie dlatego, że jedną z głównych innowacji, jakie wniosły studia kulturowe, było zwrócenie uwagi na odmienny rodzaj przedmiotu, nie udało im się – jako nowemu obszarowi badań przeciwnemu tradycyjnym podejściom – wypracować (wystarczającej) metodologii, którą mogłyby przeciwstawić ekskluzywnym metodom izolowanych dyscyplin. Metody te o wiele częściej pozostawały niezmienione, aniżeli ulegały zmianom. Podczas gdy przedmiot – to, co się bada – zmienił się, metoda – to, jak się to robi – nie. W jaki sposób jednak można – bez przejścia sztywnej metodologii dyscypliny – powstrzymać analizę przed zabrnięciem w czystą stronniczość lub przed tym, by była tak postrzegana? To właśnie jest główny problem, który stoi dzisiaj przed nami – problem odnoszący się do treści i praktyki studiów kultury wizualnej, na którego zafałszowane rozumienie nie mogą one sobie pozwolić.

³⁷ Do tego akapitu i dwóch kolejnych zob. Bal (2002).

Po drugie, studia kulturowe – w sposób niezamierzony – „pomogły” swoim oponentom raczej pogłębić, aniżeli przezwyciężyć destrukcyjny podział między *les anciens* i *les modernes* – binarna struktura, tak stara, jak sama kultura zachodnia. Jest to o tyle niefortunne, ponieważ opozycja ta karmi – zakorzeniony w kompleksie edypalnym – psychospołeczny mechanizm, który nie pomaga wtedy, gdy dochodzi do zmiany dominujących uprzednio struktur władzy. Jest to problem prymarnie społeczny, jednak w obecnej sytuacji, gdy liczba akademickich pozycji jest skromna, a hierarchie powracają, on sprzyja tendencji do monolitycznej polityki zatrudnienia na uniwersytetach, która pod hasłem oddania uderzenia [*backlash*] zagraża wszystkiemu temu, co zostało dotąd osiągnięte. W obecnym klimacie izolowanie studiów kultury wizualnej przez sarkastyczne odrzucenie historii sztuki (z której wyrosły, do czego jednak się nie przyznają) i analizy tekstualnej (starego oponenta) jest mniej niż pomocne. Odpowiedzialna, możliwa do rozpoznania praktyka, bazująca na refleksji nad problemem metody, może pomóc utorować drogę dla bardziej zniuansowanego środowiska akademickiego. Tam, gdzie nie ma metodologii, tam nie może być analizy perswazyjnej³⁸.

Co więcej, pytanie o metodologię dotyka – choć się na nie nie nakłada – pytania o politykę. Hooper-Greenhill pisze na ten temat: „Studia kulturowe zademonstrowały zainteresowanie polityką kulturalną z perspektywy teoretycznej; jednak wykazują one o wiele mniejszą gotowość do zaangażowania się w politykę kulturalną, tak w kształtowanie polityki, jak i jej analizę” (s. 164, nr 63). Po to, by dokonać zróżnicowania w świecie badanym, *ton* polityczny jest mniej przydatnym narzędziem, aniżeli analizy, które eksponują politykę w obrębie przedmiotu. Konkretnie, analizy ekspozycji muzealnych z punktu widzenia studiów kultury wizualnej mogą prowadzić do zmian, podczas gdy krytyczne analizy obrazów kanonicznych lub reklam – nie. Innymi słowy, wiedza automatycznie nie oznacza różnicy. W istocie, nadmierna dawka realizmu – „badanie rzeczy takimi jakimi one są” – łatwo może prowadzić do akceptowania tego, co wymaga obnażenia.

Ponieważ jednak widzenie jest aktem interpretacji, interpretacja może wpływać na sposoby widzenia, a zatem i na sposoby wyobrażania możliwości zmiany. Jedną z możliwości interwencyjnego działania studiów kultury wizualnej zasugerował Homi Bahba, proponując, by analizie poddano fenomen – nazywany przez niego – „układaniem w serie” [*seriating*] (1994, s. 22). Przedmioty łączą się ze sobą na specyficzne sposoby, tworząc nowe serie, co sprawia, że mogą także tworzyć i ponawiać

³⁸ Bardziej produktywne podejście oferują dyskusje między obszarami zaangażowanymi w ruch. Zob. np. dyskusje między historią sztuki, estetyką i studiami wizualnymi w: Holly i Moxey (2002).

przesłania. Krytyczna analiza takich specyficznych serii przedmiotów i podstaw, które je łączą w serie, może rozerwać i zdenaturalizować tradycyjne skojarzenia, takie jak wiązanie wartości przezroczystego realizmu i indywidualistycznego elityzmu, odzwierciedlone choćby w zawartym w opisie Narodowej Galerii Portretu [National Portrait Gallery] sformułowaniu: „autentyczne podobieństwo wybitnych jednostek” (Hooper-Greenhill, 2000, s. 29).

Jednak nie tylko same serie stanowią przedmiot analizy. „Seriating” jest ubocznym efektem pozornie obiektywnych technologii służących obserwacji i klasyfikacji w ten sam sposób, w jaki takie typowo nowoczesne zjawiska, jak spis ludności [*census*], mapa i muzeum działają również jako technologie służące wartości i władzy. Owe zjawiska są przedmiotem *par excellence* studiów kultury wizualnej, ale tylko pod tym warunkiem, że uwzględnione zostaną również: ich zakorzenienie w nowoczesności, ich podstawa w pozytywizmie oraz historia ich odkrycia, porządkowania i ich własności. Tylko wtedy analiza może zarówno przekonywać, jak i sugerować alternatywne uporządkowania (Anderson, 1991, s. 163).

Podobnie jak muzea, mapy służą interesom, które można dostrzec w języku, jakim się posługujemy. Być *off the map* oznacza być pozbawionym znaczenia, przestarzałym lub nieznanym; być *on the map* oznacza być uznawanym, otrzymać stanowisko, być obdarzonym istnieniem lub znaczeniem (King, 1996, cyt. w: Hooper-Greenhill, 2000, s. 17). Wyrażenia te dobrze demonstrują powód, dla którego musimy rozpatrywać obrazy werbalne jako część studiów kultury wizualnej. Stwierdzenie, że mapy wyrażają podbój i społeczną hierarchię, jest związane z anglosaską częścią świata. Jest to (werbalna) interpretacja *użycia* map, demaskująca (nawet potencjalnie krytyczna), przyjęcie jej jednak za dobrą monetę będzie równoznaczne z uznaniem jej konsekwencji. To sprawia, że badanie metafor – których używamy tak, jakby były zwyczajnymi słowami i wyrażeniami, czyli w formie „znaturalizowanej” – jest niezbywalną częścią studiów kultury wizualnej³⁹.

CELE STUDIÓW KULTURY WIZUALNEJ

Powyższe refleksje na temat przedmiotu studiów kultury wizualnej wyodrębniły najpilniejsze zadania dla tego ruchu, niezależnie od tego, czy rozwinie się on w dyscyplinę, czy też w interdyscyplinarną współpra-

³⁹ Lakoff i Johnson (1980; 1999) wykazują tendencję do uniwersalizacji takich metafor, jednak ich teoria kognitywnej lingwistyki może być z pożytkiem zastosowana w bardziej konkretnych analizach.

cę między dyscyplinami. W tym sensie, nałożenie przedmiotu i celu, zawarte w słowie *objective*, przypomina o konieczności uprawomocnienia takiego ruchu, jak studia kultury wizualnej, poprzez prezentację jego dokonań w realizacji zadań, jakie przed sobą stawia. Studia kultury wizualnej powinny nie tyle opisywać konkretne artefakty i ich pochodzenie, jak to robi historia sztuki, czy też opisywać całe kultury, jak to robi antropologia, ale muszą one w sposób *krytyczny* analizować miejsca spojeń i artykulacje kultury wizualnej i – na tej drodze – podkopywać ich naturalizowane trwanie⁴⁰. Muszą skoncentrować się na miejscach, w których przedmioty – często prymarnie, ale nigdy wyłącznie – wizualnej natury przecinają się z innymi procesami i praktykami danej kultury. O tym ogromnym zadaniu można tu jedynie krótko napomknąć.

Po pierwsze, przyjmując perspektywę dystansu wobec historii sztuki i jej metod, studia kultury wizualnej za prymarne przedmioty swojej krytycznej analizy powinny uznać wielkie narracje, prezentowane jako naturalne, uniwersalne, prawdziwe i nieuchronne, i – naruszyć je w takim stopniu, by widzialne mogły się stać narracje alternatywne. Studia kultury wizualnej powinny badać i wyjaśnić silne więzi kultury wizualnej zarówno z nacjonalizmem (obecnym w historiach prezentowanych w muzeach i szkołach), jak i z innymi dyskursami, takimi jak imperiaлизм i rasizm (Hobsbawm, 1990). Powinny analizować związki między klasowością i elityzmem w obszarze edukacyjnym kultury wizualnej, uwzględniając zadania tradycyjnie przypisywane muzeum. Powinny też podjąć próbę rozumienia niektórych z motywacji w faworyzowaniu historii w tym, co gdzie indziej określiłam jako „narracje pierwszeństwa” (Bal, 2001). Obrazowanie współczesnych relacji władzy pod rubryką „historia narodu” może być traktowane jako jedna ze strategii dyscyplinowania realizowanej przez muzea, które w ten sposób wklajają publiczność w systemy widzialności i normalizacji (zob. też Hooper-Greenhill, 1989).

Innym ważnym zadaniem studiów kultury wizualnej jest zrozumienie niektórych motywacji faworyzowania realizmu. Celem promocji realizmu jest stymulacja mimetycznego zachowania. Klasy dominujące stawiają same siebie i swoich bohaterów za wzór godny uznania i naśladowania, i nie jest żadną przesadą twierdzenie, że ten interes klasy do-

⁴⁰ Kategoria „krytyczności” jest tutaj rozumiana w znaczeniu odziedziczonym po teorii społecznej Szkoły Frankfurckiej. Studium kultury wizualnej nie wolno przybierać łatwego politycznego tonu, który wyżej cytowałam i który sam siebie uznaje za uświadomiony politycznie. Ponieważ jednak wizualność obejmuje społeczne życie rzeczy i społeczną konstrukcję widzialności, jej analizy są w takim samym stopniu immanentnie społeczne, polityczne i etyczne, w jakim są – immanentnie – estetyczne, literackie, dyskursywne i wizualne.

minującej uwidacznia się w kulcie portretu⁴¹. Pokazuje to realne polityczne *interesy* leżące u podstaw preferencji dla realizmu. Realizm promuje przezroczystość: jakość artystyczna liczy się mniej niż wierne przedstawienie sławnego zwycięzcy. Autentyczność dodatkowo wymaga zainwestowania w indeksowość. Barlow (1994, s. 518) mówi o „wcielo-nych bohaterach”, fraza, która raz jeszcze przywodzi na myśl analizę portretu królewskiego Louise’a Marina (1981).

Trzecim, i być może najważniejszym zadaniem studiów kultury wizualnej – w nim bowiem zbiegają się poprzednie – jest zrozumienie niektórych z motywacji esencjalizmu wizualnego, który promuje spojrzenie wiedzącego (Foucault), utrzymując je w stanie niewidzialności. Mogę wyobrazić sobie trzy powody, dla których to zadanie jest pilne. Po pierwsze, podzielana zarówno przez historię sztuki, jak i pewną część studiów kultury wizualnej, twarda dyrektywa: „po pierwsze, przedmioty”, odciągająca od prymatu rozumienia; a to rozumieniu przysługuje pierwszeństwo przed – następującą po nim i kierowaną przez nie – percepcją. W tej perspektywie, zmienia się relacja między jednostkowym aktem patrzenia i wspólnotą interpretacyjną. Po drugie, z powodu wspomnianego wyżej, płciowego nacechowania widzenia, które wynika z prymatu przypisanego patrzeniu. I po trzecie, z powodu nieodpartej potrzeby eksponowania operacji retoryki materialności.

Podstawowe zadanie przeanalizowania esencjalizmu wizualnego umożliwia sformułowanie kolejnych zadań. Na przykład, pozostaje potrzeba krytycznej analizy wykorzystywania kultury wizualnej do podtrzymywania i wzmacniania stereotypów rasowych i płciowych. Wzajemne powiązania między tym, co prywatne i tym, co publiczne – a także interesy, jakim służy utrzymywanie dychotomii między nimi – w hierarchicznie i chronologicznie uporządkowanych praktykach, które uprzywilejowują sztukę publiczną, historię sztuki i rynek sztuki, koneserstwo (ekspertyza, materialna własność, koncepcje estetyczne, styl i eurocentryczny uniwersalizm promowany przez te szacowne kulturalne praktyki) – wołają o hermeneutykę podejrzeń wobec pozostałości pozytywizmu w kulturze wizualnej ogarniętej obsesją wizualnego esencjalizmu. Pozytywizm ten, prowadził do lekceważenia w badaniach pamiętników, historii rodzinnych i zawartych w nich prywatnych znaczeń, sposobów użycia przedmiotów i narzędzi wizualnych. Użycie przedmiotów zmienia swoje znaczenie wraz ze zmianą środowiska; na przykład, przedmioty z „domu” nabierają dużo większej wagi dla ludzi żyjących w diasporze – jako środki umożliwiające pamięć kulturową (Bhabha 1994, s. 7). Podobnie, funk-

⁴¹ Studium portretu Richarda Brillianta (1991) nie uwzględnia w wystarczającym stopniu tego aspektu. Zob. Woodall (1996); Van Alphen (2005).

cja określonych wizualnych własności przedmiotu w relacji do procesów społecznych – na przykład skala – może ustanawiać specyficzny związek z ciałem, jak w obrazach Jenny Saville. Może zapewniać emocjonalny komfort dystansu, odczucie uwięzienia, intymności lub zagrożenia; a nawet – jako kognitywny tryb rozumienia – może również konstytuować „naukową” metodę dla uchwycenia złożoności świata (barok)⁴². W końcu, analizy wymagają interdyskursywne i intertekstualne związki między przedmiotami, seriami, nieuświadomianą [*tacit*] wiedzą, tekstami, dyskursami i różnymi zmysłami, zaangażowanymi w proces recepcji.

PROBLEM METODY

Jeśli przyjęliśmy, że zadania studiów kultury wizualnej muszą być wyprowadzone z ich przedmiotu, to powinniśmy również założyć, że metody najbardziej odpowiednie do realizacji tych zadań muszą zostać wyprowadzone – i to w sposób eksplicytny – z samych tych zadań. Mam świadomość, że jest to najbardziej podatny na krytykę element mojej argumentacji. Wielu uczonych akademickich uważa, że pierwszeństwo przysługuje metodologii i że wybór metody wyprowadzony z celów grozi popadnięciem w błędne koło. Metody muszą być niezależne od przedmiotów i celów, chroniąc przed projekcją i spełnianiem życzeń. Jako generalna zasada jest to niepodważalne. Jednak prawdziwe jest również jej przeciwieństwo. Po pierwsze, jest oczywiste, że uprzednie ustalenie metodologii może skutkować udaremieniem poznania. Po drugie, metodologie dominujące w tradycyjnych dyscyplinach wywiedzione zostały także – w przeszłości, która poszła już w zapomnienie – z przedmiotu/celu [*object(ive)*]. Po trzecie, metody, będąc instrumentem operacji władza/wiedza, nigdy nie uwalniają się od podejrzeń bycia w zмовie z akceptującą ich istnienie polityką. I po czwarte, właśnie dlatego, że studia kulturowe miały trudności ze sformułowaniem adekwatnych metod, wolnych od stronnictwa, nie można uniknąć refleksji metodologicznej na obecnym etapie kształtowania się studiów kultury wizualnej.

W obliczu tego dylematu, pozwolę sobie naszkicować kilka metodologicznych zasad, z których można by w sposób rozsądny wyprowadzić rzeczywiście operatywne metody. Pierwsza refleksja dotyczy stosunku do konkretnych przedmiotów. W świetle tego, co powiedziano wyżej, stosunek ten jest z istoty problematyczny. Moim zdaniem, kluczowym działaniem, które musi przebić się zarówno przez problematyczną spuściznę historii sztuki, jak i generalizujące tendencje entuzjastów studiów kultu-

⁴² O funkcji skali w inspirowanej barokiem sztuce współczesnej zob. Bal (1996b).

ry wizualnej, jest *analiza*. Jenks zaproponował przemyślaną relację między tym, co analityczne i tym, co konkretne: metodyczna aplikacja teorii do empirycznych aspektów kultury (1995, s. 16). Co wywołuje problem „aplikacji”.

Sformułowanie Jenksa implikuje separację teorii od empirycznej rzeczywistości i instrumentalistyczną koncepcję teorii. Paradoks tej koncepcji polega na tym, że pod płaszczykiem służenia przedmiotowi, wykazuje tendencję do podporządkowania przedmiotu – jako instancji, ilustracji lub jako przykładowi – teoretycznemu punktowi wyjścia. Jak dowodzi Fabian (1990), tzw. przedmiot empiryczny nie istnieje „tam oto” [*out there*], ale jest powoływany do istnienia w sytuacji konfrontacji przedmiotu i analityka, zapośredniczonej przez bagaż teoretyczny, który każdy wnosi do konfrontacji. To przekształca analizę z instrumentalistycznej „aplikacji” w performatywną interakcję między przedmiotem (włączając te z jego aspektów, które pozostawały niewidoczne przed konfrontacją), teorią i analitykiem. W tej perspektywie, procesy interpretacji stanowią część przedmiotu i – z drugiej strony – podlegają kwestionowaniu przez analityka.

Jako antropolog, Fabian opisuje konfrontacje między ludźmi. Jednak prymarnym przykładem w jego książce (1990) jest wyrażenie o wysoce imaginatywnych, a nawet wizualnych jakościach: *power is eaten whole*. Pytanie wywołane przez ten przedmiot – co to znaczy? – nie ujawnia odpowiedzi immanentnie w nim obecnej. Zamiast tego, grupa kulturowa i antropolog wspólnie wypracowali znaczenie w teatralnym przedstawieniu [*performance*], które było drugim, bardziej rozwiniętym przedmiotem⁴³. Przedmioty są aktywnymi uczestnikami w wykonywaniu [*performance*] analizy dzięki temu, że umożliwiają refleksję i spekulację, że mogą przeciwstawiać się projekcjom i błędnym interpretacjom (jeśli analityk je dopuści!) i w ten sposób konstytuować teoretyczny przedmiot o filozoficznej wadze.

Druga, związana z pierwszą, refleksja dotyczy natury praktyk interpretacyjnych. W studiach kultury wizualnej, które aprobują – i, jak sądzę, muszą tak czynić – krytyczne zadanie ruchu, praktyki te są zarówno metodą, jak i przedmiotem zapytywania. Tego rodzaju element autorefleksji jest niezbywalny, chociaż zawsze wiąże się z ryzykiem samodogadania i narcyzmu. Co więcej, hermeneutyka tego, co wizualne (Heywood i Sandwell, 1999) modyfikuje koło hermeneutyczne. Tradycyjnie, koło hermeneutyczne (całość-detal-całość) traktuje autonomię i całościowość

⁴³ Moje sformułowanie ma na celu przywołać Peirce’owską (1984) definicję interpretanta, drugiego, bardziej rozwiniętego znaku, ewokowanego przez próbę zrozumienia pierwszego znaku.

przedmiotu jako coś danego. To założenie autonomii nie jest już akceptowalne, szczególnie w świetle społecznych uwikłań „życia” przedmiotów. Studia kultury wizualnej przeciwnie, traktują przedmiot jako detal sam w sobie, jako detal całości, która – z definicji – jest ograniczona jedynie prowizorycznie i strategicznie. Na przykład, przedmiot może być detalem albo całego zestawu [set], albo serii (w krytycznym sensie „seriating” Bhabhy), albo społecznego świata, w którym funkcjonuje. W końcu, praktyki interpretacyjne w studiach kultury wizualnej aprobuja dialogiczność znaczenia, które nie tyle istnieje przed interpretacją, ale wyłania się z niej. Znaczenie jest dialogiem, zarówno między widzem i przedmiotem, jak i między widzami. Sytuację tę komplikuje dodatkowo fakt, że również sama idea znaczenia ma charakter dialogiczny, pojmowana jest w sposób różnicowany, zgodnie z reżimami racjonalności i stylami semiotycznymi.

Trzecią zasadą metodologiczną jest ciągłość między analizą i pedagogiką – jako rezultatem performatywnej perspektywy tej pierwszej. Każde działanie w studiach kultury wizualnej jest zarazem momentem nauczania umiejętności lektury wizualnej, treningiem w receptywności wobec obiektu bez pozytywistycznej czci dla jego wewnętrznej „prawdy”. Ludzkie pragnienie sensu opiera się na rozpoznawaniu schematu; z uczeniem się mamy zatem do czynienia wtedy, gdy nowa informacja może zostać wpasowana w znane już schematy (Sotto, 1994, cyt. przez Hooper-Greenhill, 2000, s. 117). Ponieważ nowa informacja zawsze opracowywana jest na podstawie ram lub struktur, do których może pasować, nie jest możliwa jakakolwiek percepcja bez udziału pamięci (Davey, 1999, s. 12). Co nie oznacza, że informacja przepływa w sposób całkowicie naturalny, ponieważ zupełne nakładanie się informacji znanej i oferowanej w ogóle uniemożliwia uczenie się. Rodzaj „niesubordinacji” wobec ustalonego uprzednio schematu jest także ważnym elementem uczenia się (Brunner, 1992, rozdz. 3). Co więcej, studia kultury wizualnej powinny być szczególnie uwrażliwione na multi-zmysłowy aspekt uczenia się, jego aktywną naturę i – niemożliwą do rozdzielenia – mieszaninę składników (afektywnych, cielesnych i kognitywnych), jaką tworzy. Hooper-Greenhill (2000, s. 119) pisze: „Przedmioty są interpretowane przez «lekturę» przy użyciu spojrzenia, które jest powiązane z szerszym zmysłowym doświadczeniem angażującym milczącą wiedzę i cielesne reakcje. Skutkiem mogą być zarówno kognitywne, jak i emotywne reakcje, z których pewne mogą pozostać niewypowiedziane”⁴⁴.

Czwartą metodologiczną zasadą jest historyczno-analityczne badanie reżimów wizualno-kulturowych, ucieleśnianych przez instytucje i ich

⁴⁴ Omówienie koncepcji edukacji, które w sposób ukryty są popierane w nauczaniu umiejętności lektury wizualnej, zob. Hooper-Greenhill (2000, rozdz. 6).

nadal funkcjonujące własności. Ta forma analizy historycznej nie reifykuje jednego historycznego stanu w przeszłości, ale patrzy na współczesną sytuację jako punkt wyjściowy i reflektor [*searchlight*]. Paradygmatycznym przedmiotem dla tego rodzaju analiz jest – ciągle jeszcze dominujące – muzeum modernistyczne. Jego cechy – takie, jak ambicja encyklopedyczna, organizacja taksonomiczna, retoryka przezroczystości i przesłanki nacjonalistyczne – były nieustannie powtarzane aż do całkowitej niemal naturalizacji. Ten rodzaj analizy historycznej, który mam na myśli, nie zatrzymuje się na opisywaniu tych zasad. Przede wszystkim zamierza pokazać ich pozostałości we współczesnej kulturze, hybrydalną formę, jaką przyjmują, a także zamierza analizować implikacje tego, w jaki sposób muzeum postmodernistyczne usiłuje transformować muzeum modernistyczne.

Zarówno ostatni przykład, jak i wszystkie wcześniejsze zostały zaczerpnięte albo ze sztuki, albo z ustalonych instytucji. Zrobiłam to celowo, by unaocznić, że studia kultury wizualnej nie odróżniają się od innych dyscyplin, prymarnie, przez wybór przedmiotów badań – jestem już zmęczona fetyszystycznym zafiksowaniem na internecie i reklamie jako modelowych przedmiotach studiów kultury wizualnej. Jednak w sposób wyraźny powinna się jawić wspólna implikacja czterech powyższych zasad metodologicznych. Nie może być utrzymana ani granica między kulturą „wysoką” i „popularną”, ani między produkcją wizualną i jej badaniem. Jeśli jest tak, jak argumentowałam, że przedmiot współ-wykonuje [*co-performs*] analizę, wtedy tworzenie i pilnowanie granic wszelkiego rodzaju wydaje się najbardziej daremne z wszelkich bezowocnych działań, w które może się angażować praca akademicka. Należy jednak za wszelką cenę uniknąć jednego błędu: sądzić – jak czyniły to przed nami studia kulturowe – że pomijanie „sztuki wysokiej” może spowodować zniknięcie społecznej dystynkcji, która wygenerowała tę kategorię. Należy natomiast aktywnie dążyć do zaniku wizualnego esencjalizmu i tego wszystkiego, co z sobą niesie.

LITERATURA

- The Active Eye: An International Symposium on Art Education and Visual Literacy* (1997), Boijmans Van Beuningen Museum and the Nederlands Foto Instituut, Rotterdam
- Anderson, Benedict (1991 [1983]), *Imagined Communities*, Verso, London
- Appadurai, Arjun (ed.) (1986), *The Social Life of Things*, Cambridge University Press, Cambridge

- Appadurai, Arjun, and Breckenridge, Carol (1992), *Museums are Good to Think: Heritage on View in India*, w: Ivan Karp, Christine Mullen Kraemer, Steven D. Lavine (eds.), *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington and London, s. 34-35
- Bal, Mieke (1988), *Murder and Difference: Gender, Genre and Scholarship on Sisera's Death*, trans. Matthew Gumpert, Indiana University Press, Bloomington
- Bal, Mieke (1996), *Reading Art?*, w: Griselda Pollock (ed.), *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Reading*, Routledge, London, s. 25-41
- Bal, Mieke (1997), *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, trans. Anna-Louise Milne. Stanford University Press, Stanford, CA
- Bal, Mieke (1998), *Jeannette Christensen's Time*, w: „Kulturtekster” Series 12, Center for the Study of European Civilization, Universitetet I Bergen, Bergen
- Bal, Mieke (1999a), *Ann Veronica Janssens: Labo de Lumière / Light in Life's Lab*, w: Laurent Jacob (ed.), *Ann Veronica Janssens: une image différente dans chaque oeil / A Different Image in Each Eye*, tłum. franc. Daniel Vander Gucht, Espace 251 Nord, Liège, s. 73-102
- Bal, Mieke (1999b), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago
- Bal, Mieke (2001), *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, University of Chicago Press, Chicago
- Bal, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto
- Barlow, Paul (1994), *The Imagined Hero as Incarnate Sign: Thomas Carlyle and the Mythology of the „National Portrait” in Victorian Britain*, „Art History” 17 (4), s. 517-545
- Barrett, Michelle (1991), *The Politics of Truth*, Polity Press, Cambridge
- Barthes, Roland (1968), *L'effet du réel*, „Communications” 4: 84-89, (ang. *The Reality Effect*, w: Roland Barthes (ed.), *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York 1986, s. 141-54)
- Barthes, Roland (1984), *Le bruissement de la langue*, Editions du Seuil, Paris (ang. Roland Barthes (ed.), *The Rustle of Language*, trans. Richard Howard, Hill and Wang, New York 1986)
- Bennett, Tony (1998), *Culture: A Reformer's Science*, Sage, London
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, Routledge, London
- Brilliant, Richard (1991), *Portraiture*, Harvard University Press, Cambridge, MA
- Bruner, Jerome (1992), *Acts of Meaning*, Harvard University Press, Cambridge, MA
- Bryson, Norman (1983), *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, MacMillan, London
- Burnett, R. (1995), *Cultures of Vision: Images, Media and the Imaginary*, Indiana University Press, Bloomington
- Butler, Judith (1993), *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge, New York
- Butler, Judith (1997), *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, New York
- Carson, Fiona, Pajaczkowska, Claire (eds.), (2000), *Feminist Visual Culture*, Edinburgh University Press, Edinburgh
- Calkins, N.A. (1980), *Object-teaching: its purpose and province*, „Education”, Vol. 1, s. 165-172

- Chambers 21st Century Dictionary: *The Living Language* (1996), editor-in-chief Mairi Robinson, Chambers, Edinburgh
- Classen, Constance (1993), *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, Routledge, London and New York
- Coleman, James (2002), *James Coleman* (kat. wyst.), Hatje Cantz, Munich
- Crary, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge MA
- Culler, Jonathan (1988), *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, University of Oklahoma Press, Norman and London
- Damisch, Hubert (1994), *The Origin of Perspective*, trans. John Goodman, MIT Press, Cambridge, MA (oryg. *L'origine de la perspective*, Flammarion, Paris 1987)
- Damisch, Hubert (2002), *A Theory of /Cloud/: Toward a History of Painting*, trans. Janet Lloyd, Stanford University Press, Stanford (oryg. *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, Editions du Seuil, Paris 1972)
- Davey, N. (1999), *The Hermeneutics of Seeing*, w: Ian Heywood, Barry Sandwell (eds.) *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Routledge, London and New York, s. 3-29
- Davis, Richard H. (1997), *Lives of Indian Images*, Princeton University Press, Princeton
- Fabian, Johannes (1990), *Power and Performance: Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*, University of Wisconsin Press, Madison, WI
- Fabian, Johannes (1996), *Remembering the Present*, University of California Press, Berkeley
- Fabian, Johannes (2001), *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*, Stanford University Press, Stanford
- Foucault, Michel (1975), *The Birth of the Clinic*, trans. A.M. Sheridan Smith, Vintage Books, New York
- Foucault, Michel (1977), *Nietzsche, Genealogy, History*, w: D.F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memories, Practice: Selected Essays and Interviews*, Blackwell, Oxford, s. 139-164
- Freedberg, David (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. University of Chicago Press, Chicago
- Fuchs, Martin (2001), *Textualizing Culture: Hermeneutics of Distanciation*, w: Joyce Goggin, Sonja Neef (ed.), *Travelling Concepts*, , ASCA, Amsterdam, s. 55-66
- Gammoni, Dario (1997), *Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Yale University Press, New Haven
- Giroux, Henry (1992), *Border Crossings*, Routledge, London
- Goodman, Nelson (1976), *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis
- Hamon, Philippe (1984), *Texte et idéologie*, P.U.F., Paris
- Heywood, Ian, and Barry Sandywell, ed. (1999), *Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of the Visual*, Routledge, London
- Hobsbawm, Eric J. (1990), *Nations and Nationalism Since 1870: Programme, Myth, Reality*, Cambridge University Press, Cambridge

- Hodge, Robert, D'Sousa, W. (1999), *The Museum as a Communicator: A Semiotic Analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth*, w: Eilean Hooper-Greenhill (ed.), *The Educational Role of Museums*, 2nd edition, Routledge, London, s. 53-63
- Holly, Michael Ann, Moxey, Keith (eds.) (2002), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, MA
- Hooper-Greenhill, Eilean (1989), *The Museum in the Disciplinary Society*, w: „Museum Studies in Material Culture”, ed. Susan Pearce, Leicester University Press, London, s. 61-72
- Hooper-Greenhill, Eilean (2000), *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London and New York
- Jay, Martin (1988), *Scopic Regimes of Modernity*, w: Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Bay Press, Seattle, s. 3-38
- Jenks, Chris, ed. (1995), *Visual Culture*, Routledge, London and New York
- Jordan, Glenn, and Chris Weedon (1995), *Cultural Politics: Class, Gender, Race and the Postmodern World*, Blackwell, Oxford
- King, Geoff (1996), *Mapping Reality: An Exploration of Cultural Cartographies*, MacMillan, Oxford
- Lakoff, George, Johnson, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago
- Lakoff, George, Johnson, Mark (1999), *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York
- Leppert, Richard (1996), *Art and the Committed Eye: The Cultural Functions of Imagery*, Westview Press, Boulder, CO
- Lyotard, Jean-François (1983), *Fiscourse Digure*, trans. Mary Lydon, „Theater Journal” 35 (3), s. 333-357
- Marin, Louis (1981), *Le portrait du roi*, Editions de Minuit, Paris
- Marin, Louis (1983), *The Iconic Text and the Theory of Enunciation: Luca Signorelli at Loreto (circa 1479-1484)*, „New Literary History” 14 (3), s. 253-296
- McGuigan, Jim (1996), *Culture and the Public Sphere*, Routledge, London
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *The Primacy of Perception and Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History, and Politics*, edited and introduced by James M. Edie, trans. Carleton Damery, Northwestern University Press, Evanston
- Mirzoeff, Nicholas (1999) *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London and New York
- Mirzoeff, Nicholas, (ed.) (1998), *Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York
- Mitchell, W.J.T. (1985), *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago
- Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago
- Mitchell, W.J.T. (2002), *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, „Journal of Visual Culture” 1 (2), s. 165-181
- Newell, William H., (ed.) (1998), *Interdisciplinarity: Essays from the Literature*, The College Entrance Examination Board, New York

- Nietzsche, Friedrich (1986), *The Will to Power*, w: *Deconstruction in Context: Literature and Philosophy*, ed. M. Taylor, University of Chicago Press, Chicago and London, s. 191-215
- „October” 77, (1996), *Visual Culture Questionnaire*, Summer, s. 25-70
- O’Sullivan, Tim, et. al. (1994), *Key Concepts in Communication and Cultural Studies*, Routledge, London and New York
- Peirce, Charles Sanders (1984), *Logic as Semiotic: The Theory of Signs*, w: *Semiotics: An Introductory Anthology*, edited and with introductions by Robert E. Innis, Indiana University Press, Bloomington, s. 4-23
- Rodowick, David N. (2001), *Presenting the Figural*, w: D.N. Rodowick (ed.), *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*, Duke University Press, Durham/London, s. 1-44
- Shohat, Ella, and Robert Stam (1998), *Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetic*, w: Nicholas Mirzoeff (ed.) *Visual Culture Reader*, Routledge, London and New York, s. 27-49
- Silverman, Kaja (2000), *World Spectators*, Stanford University Press, Stanford
- Slatman, Jenny (2001), *L’expression au-delà de la représentation*, ASCA, Amsterdam
- Sotto, Eric (1994), *When Teaching Becomes Learning: A Theory and Practice of Teaching*, Cassell, London
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1993), *More on Power/Knowledge*, w: *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York, s. 25-51
- Sturken, Marita, Cartwright, Lisa (2001), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford
- Vadée, Michel (1973), *L’idéologie*, P.U.F., Paris
- Van Alphen, Ernst (2002), *Caught by Images*, „Journal of Visual Culture” 1(2), s. 205-221
- Van Alphen, Ernst (2005), *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, University of Chicago Press, Chicago and London
- Walker, John A., Chaplin, Sarah (1997), *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester
- Williams, Raymond (1976), *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York
- Woodall, Joanne, (ed.) (1996), *Portraiture: Facing the Subject*, Manchester University Press, Manchester

Przełożył Mariusz Bryl