DYSKUSJA NAD ARTYKUŁEM MIEKE BAL I ODPOWIEDŹ AUTORKI*

NORMAN BRYSON [SLADE SCHOOL OF ART, LONDON]

„KULTURA WIZUALNA" I NIEDOSTATEK OBRAZÓW

Gdy wyłania się nowy obszar badań w naukach humanistycznych, głównym priorytetem musi być refleksja nad tym, co mogłoby pomagać, a co przeszkadzać w jego rozwoju – zadanie, które esej Mieke Bal wypełnia, jak sądzę, z wyjątkową precyzją i finezją. Argumentacja Bal – dotycząca pytania o możliwą przyszłość „kultury wizualnej" jako obszaru badań, jeśli nie dziedziny lub dyscypliny – wydała mi się na tyle głęboka i szeroka, że lektura eseju doprowadziła mnie do nieznacznej zmiany kierunku mojej własnej refleksji: od pytania o to, dokąd badania „kultury wizualnej" mogą zdążać w przyszłości, do problemów związanych z teraźniejszością, a nawet przeszłością. Jeśli zachodzące w naukach humanistycznych przesunięcia w schematach i systemach intelektualnych nie pojawiają się w próżni, ale są osadzone w szeregu rzeczywistych doświadczeń społecznych, to wtedy, gdy wyłania się nowy obszar wiedzy, sensowne wydaje się pytanie: na jakie zmiany w sferze społecznej to pojawienie się może być odpowiedzią?

Przypomnijmy – w największym uproszczeniu, bo nie ma tutaj miejsca na bardziej rozbudowane wywody – że zarówno produkcja, jak i cyrkulacja obrazów na poziomie życia codziennego uległy procesom intensyfikacji, których faktycznie nie można ignorować. Współcześnie, w ciągu jednego, zupełnie przeciętnego dnia, każdy z nas jest wystawiony na olbrzymią ilość i rozproszenie obrazów, płynących przez każdą domenę kultury, co byłoby nie do wyobrażenia jeszcze sto lub nawet pięćdziesiąt lat temu. Można powiedzieć, że okres niedoboru, gdy obrazy były relatywnie rzadkie, ustępuje obecnie ekonomii obfitości lub nadmiaru, w ramach której telewizja, kino, gazety, czasopisma, książki, reklamy, pro-

* Przekład na podstawie: *Responses to Mieke Bal's 'Visual essentialism and the object of visual culture'*, „The Journal of Visual Culture", Volume2/Number 2 (August 2003), s. 229-268.

jektowanie i internet uczestniczą w nasycaniu tkanki społecznej profuzją obrazów. Na przełomie XX i XXI wieku, korpus obrazów krążących po całym świecie znacząco wzrósł nie tylko pod względem objętości, ale zakresu dystrybucji i wielkości konsumpcji. Reprodukcja elektroniczna zwiększyła szybkość obrazów, skróciła ich żywot, pozbawiła ciężaru i kontekstu, radykalnie odrywając od miejsca – jakiekolwiek by ono nie było – w którym zostały wykonane. Co pociągnęło za sobą historyczną i interkulturową implozję, w której – niezależnie od tego, w którym miejscu kuli ziemskiej się znajdujemy – płynące szerokim strumieniem obrazy, pochodzące z zewnątrz danej kultury, także z bardzo odległych epok, zlewają się z jej własnymi obrazami [*imagery*], stapiając się i łącząc w niespotykane dotąd formy. Jeśli obraz był kiedyś niczym kamienny blok (solidny, wyjątkowy, przechowywany w jednym miejscu), to teraz stał się strumieniem, który się podłącza, jak wodę lub elektryczność, i który nigdy nie maleje ani nie wysycha.

Jednak w tym wyznaczeniu linii rozwojowej od wcześniejszej ery niedoboru do obecnej ery zasobności lub obfitości może kryć się pewna jednostronność. Jak ostatnio wykazał Camiel van Winkel, chociaż prymarnym doświadczeniem w życiu codziennym jest doświadczenie bycia pochłoniętym lub wręcz przytłoczonym przez obrazy, bardziej produktywne może być rozważenie odwrotności hipotezy obfitości: że współczesna wizualność jest w rzeczywistości strukturyzowana wokół zasady niedostatku, niedoboru lub nieadekwatności obrazów – że zwyczajnie, nigdy nie jest ich dosyć. W obrębie współczesnej wizualności główną siłą napędową staje się nieustająca presja by wizualizować, by poszerzać i zwiększać miejsca i okazje do wizualizacji: „reżim widzialności", który „przenika wszystkie warstwy kultury i społeczeństwa, od centrum do marginesów, od góry do dołu. Obrazy same w sobie mają mniej siły, aniżeli ten *imperatyw, by wizualizować*" (moja kursywa)[1]. Imperatyw ten nie ogranicza się już do klasycznego pojęcia obrazu jako formy wewnątrz ramy: „w coraz większym stopniu, dzieła sztuki i inne kulturowe artefakty nie są już po prostu zrobione, lecz zaprojektowane. Wszędzie, od sztuki do reklamy, mody i stylu życia (...) dominuje model produkcji, całkowicie nastawiony na stylizację, kodowanie i efektywne komunikowanie się z publicznością". Nie jest tak, że to tylko strumień obrazów, piktorialny potok, zmultiplikował się i rozprzestrzenił; raczej to całe środowisko kształtowane przez człowieka zostaje poddane imperatywowi projektowania i wizualnej stylizacji.

Jednym z uwarunkowań pojawienia się konceptu „kultury wizualnej" jako przedmiotu wiedzy może zatem być poczucie, że ten zwrot kul-

[1] Camel van Winkel, *On Visibility*, prezentacja dla Jan van Eyck Academie, Maastricht, Holandia, 24 marca 2003 roku.

turowy powinien być w jakiś sposób zarejestrowany w obrębie nauk humanistycznych, że powinien być uznany za fakt współczesnego doświadczenia i badany – jak to zarysował esej Bal – za pomocą najbardziej precyzyjnych i głębokich trybów analizy, jakie mogą być wynalezione lub ukształtowane. W naszym własnym, codziennym doświadczeniu obecność i cyrkulacja obrazów uległa intensyfikacji i poszerzeniu, w związku z czym również sama analiza kulturowa musi przekształcić się w celu przyjęcia do wiadomości i zrozumienia tej zmiany i ekspansji. W tej mierze wyłonienie się tego nowego obszaru badań nie jest chwilową, przemijającą modą, ale jest głęboko zakorzenione w procesach społecznych, które nie wydaje się, by miały osłabnąć: „kultura wizualna" istnieje i będzie istnieć – choć nie jest wcale jasne, jakie formy przybierze w przyszłości. A dla oszacowania przyszłych form tego obszaru badań może się nawet okazać konieczne, by – kontynuując ducha sprzeciwu Bal wobec wielu pułapek takiego rozwoju – usłyszeć głos ostrzeżenia.

Jeśli mówi się o naukach humanistycznych jako *odpowiadających* na wspomniane, wielkie przesunięcie we współczesnym reżimie wizualnym, to sama idea „odpowiedzi" już zakłada rozdział między procesem społecznym, z jednej strony, i analizą tego procesu (rozwojem „kultury wizualnej" jako obszarem badań), z drugiej strony. A jeśli o pojawieniu się studiów wizualnych/kulturowych myślano by nie jako o *odpowiedzi* na możliwe przesunięcie w sferze społecznej, ale jako o jednym z elementów tego przesunięcia – jako o samej tej rzeczy? By ująć to w inny sposób: a jeśli studia wizualne/kulturowe w rzeczywistości zaznaczają takie miejsce w obrębie nauk humanistycznych, gdzie – w świecie kultury uniwersyteckiej – najbardziej dotkliwie odczuwana jest dziś presja „reżimu widzialności" i jego produktywistyczna ekonomia? Cechy definiujące ten reżim faktycznie korespondują bliżej raczej z presją do wizualizacji, do zwiększenia liczby obrazów (którym teraz należy poświęcić uwagę), do pogłębienia zaangażowania w strumień obrazów, do nawigowania jego złożonymi prędkościami i nurtami.

Rozważmy na przykład kłopotliwą pozycję historii sztuki w relacji do współczesnego doświadczenia wizualnego. Ta oparta na obrazach dyscyplina pozostała w dużym stopniu ograniczona do kanonu i do korpusu reprodukcji kanonu („niekończące się zajęcia, na których pokaz slajdów podtrzymuje wyobrażenie, że wszystkie obiekty są tego samego rozmiaru"). Podczas gdy w życiu codziennym doświadczenie obrazu jest doświadczeniem wydatnego wzrostu i multiplikacji, doświadczenie obrazu w obrębie historii sztuki jest doświadczeniem relatywnej *stasis*. Wbrew często powtarzanemu życzeniu, by wyjść poza kanon – na przykład, w postaci pragnienia, by przezwyciężyć eurocentryczne zamknięcie dyscypliny i wyjść ku „sztuce świata"; albo by powiększyć zestaw obrazów

przez włączenie kultury popularnej lub masowej – prawdą jest, że korpus obrazowy badany w historii sztuki poszerzył się w ostatnim pokoleniu tylko nieznacznie, w porównaniu do olbrzymiej ekspansji strumienia obrazów w szerszej sferze społecznej. Być może to właśnie owa poszerzająca się przepaść między mniej lub bardziej zamrożonym kanonem i pędem ku ekspansywności, który jest motorem reżimu widzialności, jest jednym z czynników stojących za obserwowaną potrzebą badań „kultury wizualnej". Historia sztuki okazała się po prostu niezdolna do podjęcia mandatu pochodzącego z dominującego reżimu widzialności, by zmultiplikować i zintensyfikować swoją bazę obrazową. W tym rozsunięciu otworzył się nowy, odmienny obszar, funkcjonujący zwłaszcza jako strefa, w której może teraz rosnąć korpus obrazów.

Co prowadzi do myśli, że „kultura wizualna" może nie być obszarem pionierskim, zorientowanym na przyszłość (a taki jest jej oficjalny tenor, nawet w eseju Bal), ale raczej – spóźnionym, pojawieniem się *post factum* wewnątrz uniwersytetu reżimu widzialności, który już zyskał wybitną pozycję w pozostałych obszarach życia kulturalnego. Główny nakaz reżimu widzialności mówi, że nowoczesny i kulturowo wykształcony podmiot musi wiedzieć jak nawigować szybko płynącym i zwielokrotnionym strumieniem obrazów, i istnieje wiele powodów, by sądzić, że w szerszym świecie ten nakaz jest wykonywany z energią i entuzjazmem. Po długim oczekiwaniu, nakaz ten dosięgnął w końcu oddaloną placówkę kultury uniwersyteckiej, w momencie jej debat o studiach wizualnych/kulturowych. Czyżby zatem środowisko uniwersyteckie zwyczajnie doganiało resztę świata?

Stąd, jak sądzę, owa ambiwalencja, z jaką witane jest nastanie „kultury wizualnej". Z jednej strony, może być ono odczuwane jako absorpcja, normalizacja, a nawet kapitulacja: te same warunki, które panują w pozostałych obszarach reżimu widzialności, ten sam postulat niedostatku obrazów i imperatyw rozprzestrzeniania i różnicowania życia obrazu – zaczynają być odczuwane w poszczególnych dyscyplinach nauk humanistycznych. Czyż nie ma tutaj poczucia, że może istnieć ciągłość między tym specyficznym dostrojeniem się kultury uniwersyteckiej do otaczającego pola społecznego i innymi ostatnimi dostrojeniami, łącznie z nastaniem korporacyjnego modelu zarządzania, ustanowieniem i pomiarami poziomów produkcji, mikrozarządzaniem wewnętrznymi procedurami, końcem wyjątkowości i rzekomym archaizmem kultury uniwersyteckiej?

Z drugiej strony, jeśli rzeczywiście jest tak, że pojawienie się „kultury wizualnej" jako przedmiotu wiedzy koresponduje z – lub *jest* – częścią mackowatego i włoskowatego postępu generalnego reżimu widzialności, nie ma powodu, by twierdzić, że jedynym rezultatem tego pojawienia się musi być absorpcja lub kapitulacja. Jak argumentuje Bal w swoim eseju,

kultura wizualna jest obszarem krytycznej negatywności lub negocjacji: „ponieważ widzenie jest aktem interpretacji, interpretacja może wpływać na sposoby widzenia, a zatem i na sposoby wyobrażania możliwości zmiany". Badanie struktury i operacji wizualnych reżimów oraz ich wymuszonych i normalizujących efektów, już jest jedną z cech definiujących „kulturę wizualną" jako odrębną od tradycyjnej historii sztuki; a w stopniu, w którym tak jest, jest ona obszarem, w którym miejsca i okazje do analizy kulturowej oraz opór i transformacja są związane z rozprzestrzenianiem i zwielokrotnieniem, w tandemie z własnymi ekspansywnymi tendencjami reżimu widzialności.

JAMES ELKINS [ART INSTITUTE OF CHICAGO]

DZIEWIĘĆ RODZAJÓW INTERDYSCYPLINARNOŚCI DLA STUDIÓW WIZUALNYCH

Studia wizualne, kultura wizualna, studia nad obrazami, *Bild-Anthropologie*, *Bildwissenschaft*: ten nienazwany obszar poszerza się bardzo gwałtownie, rozwijając się w sposób odmienny w różnych częściach świata. Niemiecka *Bildwissenschaft*, tak jak rozumie ten termin Horst Bredekamp (w druku), odnosi się do ekspansji historii sztuki skierowanej na zewnątrz w celu objęcia pełnego zakresu obrazów. *Bild-Anthropologie*, tytuł książki Hansa Beltinga (2001), stanowi eksperymentalną mieszaninę problemów z obszaru antropologii, filozofii i historii sztuki. W Mexico City studia wizualne rozwinęły się z semiotyki i teorii komunikacji[2]. W Kopenhadze kultura wizualna to kombinacja amerykańskiej historii sztuki i angielskich studiów kulturowych, przy niemal całkowitej nieobecności wpływów francuskich[3]. Kultura wizual-

[2] Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) jest głównym źródłem aktywności teoretycznej w obszarze studiów kulturowych, ale „Tec" de Monterrey, uniwersytet techniczny z bogatym programem w naukach humanistycznych, oferuje kursy w zakresie studiów wizualnych, podzielone między Departament Nauk Humanistycznych i Departament Komunikacji i Technologii Obrazu. Trzeci uniwersytet, Universidad Iberoamericana, oferuje kursy w zakresie studiów wizualnych w swoim Departamencie Sztuki.

[3] Na jesieni 2002 roku Uniwersytet Kopenhaski zainicjował studia magisterskie (MA) w zakresie *Visual Culture*. Nielsa Marupa Jensena *Billedernes Tid: Teorier og Billeder I den Visuelle Kultur* (*The Time of Images: Theories and Pictures in Visual Culture*), niepublikowany rękopis (ok. 2000), kładzie akcent na semiotyce, teoriach czasu i rozważaniach Derridiańskich na temat kontekstu i ramowania. Kurs Jensena „Visuel Kultur" obejmuje lektury prac Raymonda Williamsa, Martina Jaya, Régisa Debraya (*Three Ages of Looking*), W. J. T. Mitchella, Williama J. Mitchella, Svetlany Alpers, Jonathana Crary'ego, Susan Sonntag (*In Plato's Cave*), Johna Taylora (z *Body Horror*), Rolanda

na, studia postkolonialne, studia filmowe i studia kulturowe mieszają się ze sobą w kursach oferowanych w tak odległych miejscach jak Bergen, Tajpei, Delhi, Buenos Aires i Bolgona (Elkins, w druku). Zważywszy na wielość zajęć, kursów, instytutów, nazw i języków, niemożliwe okazuje się śledzenie genealogii wyłaniającej się dyscypliny – jeśli nią właśnie okaże się, jak będę ją nazywał, kultura wizualna.

W tej niezwykle produktywnej kakofonii możliwe jest, jak sądzę, rozróżnienie kilku głosów. Na początek ujmijmy je w formie schematycznej; następnie argumentacja zostanie pogłębiona.

1. Istnieją historycy sztuki, preferujący badanie i nauczanie ustalonych okresów i dzieł; jakkolwiek mogą być one interpretowane w najróżniejszy sposób. Z moich obserwacji wynika, że ci historycy sztuki nie powiedzą tego w sposób otwarty: poza wszystkim, w dzisiejszym politycznym klimacie brzmiałoby to po prostu konserwatywnie. Jednocześnie mam wątpliwości, czy wśród historyków sztuki, zadowolonych ze swojej specjalizacji, istnieje zbyt wielu, którzy byliby przeciwni poszerzaniu pola badawczego dyscypliny. Większość z nich nie jest konserwatywna w sposób aktywny, a jedynie pogrążyła się – co jest naturalne dla specjalistów we wszystkich obszarach wiedzy – w przedmiotach swoich badań. Tacy historycy są niczym średniowieczni słupnicy usadowieni na pinaklach czystej wiedzy. Jako przykład proponowałbym Charlesa Dempseya: dla celów praktycznych posiadł on nieosiągalną dla innych wiedzę o wielu kanonicznych artystach renesansu w Środkowych Włoszech, od Botticellego do Carraccich. Dla uczonego-generalisty nie jest w ogóle możliwe, by się nawet zbliżyć do tego, co osiągnął taki badacz jak Dempsey (2000).

2. Istnieją też tacy, którzy zamierzają – jak to proponuje Horst Bredekamp – wykorzystać metodologiczne zasoby historii sztuki do wyjaśnienia całego spektrum nowych przedmiotów, poczynając zwykle od filmu i fotografii. W tym modelu historia sztuki jako *Bildwissenschaft* wykracza na zewnątrz, uznając swoją kompetencję i gęstość swoich analiz kontekstowych za relewantne dla szerokiego zakresu materiału. Bredekamp jest przede wszystkim specjalistą od sztuki XVII wieku, ale pisał szeroko również na temat historii nauki, historiografii historii sztuki, a także na temat sztuki od renesansu do współczesności. Patrząc z perspektywy historiograficznej, to właśnie niemiecka historia sztuki dawno już zaczęła interesować się przedmiotami, które teraz zajmują studia wizualne – począwszy od Riegla i Warburga, aż do Benjamina i Panofsky'ego. Wynika z tego, że produktywną, przyszłościową drogą jest

Barthes'a, Davida Freedberga, Roberta Nelsona (*Appropriation* z *Critical Terms for Art History*), Hala Fostera, Claudine Isé (*To be Primitive Without Culture*), trzy eseje z *Routledge Visual Culture Reader*, Paula Virilio i Lva Manovica (*The Automation of Sight*).

stałe poszerzanie badań historii sztuki, tak by uwzględniała ona coraz to nowe rodzaje przedmiotów.

3. Są i tacy, którzy chcą przekształcić sposób, w jaki historia sztuki pojmuje sens swojego istnienia – przez projektowanie na nią metodologii pochodzących z zewnątrz. Jednym z ostatnio najbardziej interesujących przykładów takiego stanowiska jest *L'image survivante* Georgesa Didi-Hubermana, monografia, poświęcona rozumieniu obrazu przez Warburga[4]. Można ją odczytywać jako poszukiwanie sposobów re-animacji – za pomocą lektury psychoanalitycznej, połączonej z obsesjami Warburga – pojmowania przez historię sztuki historii obrazów. *Pathosformel* Warburga, koncepcja *Nachleben*, a także zainteresowanie Freuda relacją między podświadomością i obrazami, składają się na alternatywny model wobec modeli genealogicznego i wpływologicznego, które stale jeszcze uprawomacniają zainteresowania historii sztuki. Książka Didi-Hubermana nie została dotąd przetłumaczona na język angielski i nie jest jasne, jaki wpływ będzie miała na społeczność badaczy, których metodologiczne orientacje różnicują się coraz bardziej. Szkicując ten skrótowy schemat, przywoływać będę tylko współczesnych badaczy; jeśli jednak miałaby to być lista historyczna, to najważniejszy w tej kategorii byłby E. H. Gombrich – choćby tylko dlatego, że interesując się przez całe życie psychologią, stanowczo twierdził, że nie jest historykiem sztuki.

4. Są tacy, których prace implikują przekształcenie obrazu dziejów sztuki poprzez zastosowanie innej, silniejszej zasady wyjaśniającej. Przykładem jest tutaj Ellen Dissanayake: zainteresowana znalezieniem biologicznej bazy sztuki, w stopniu, w jakim jej się to udaje, na nowo wyjaśnia zjawiska historii sztuki – w podobnie efektywny sposób, w jaki teorie B. F. Skinnera (1995) oddziałały na wcześniejsze modele zachowania zwierząt. Całkowicie odmienny, ale równie wpływowy program, został zrealizowany przez Pierre'a Bourdieu (1994). Teoretycznie, jego marksistowsko-socjologiczna interpretacja żądzy posiadania sztuki i uczynienia z niej przedmiotu wymiany handlowej, mogłaby dostarczyć historii sztuki „wielką narrację", zmieniając dotychczasowe piśmiennictwo z zakresu historii sztuki w zjawisko drugorzędne, w nieadekwatne odzwierciedlenie niespełnionych w pełni pragnień. O ile wiem, ani Dissanayake, ani Bourdieu, nigdy nie zamierzali podporządkowywać sobie historii sztuki jako dyscypliny, jednak dla tych, którzy uważają ich pisma za perswazyjne, historia sztuki – w sposób konieczny – jest epifenomenem bardziej fundamentalnych idei.

5. Są tacy, którzy chcą połączyć ze sobą kilka obszarów, by stworzyć miejsce spotkania dyscyplin, rodzaj bazaru lub kolażu zmieniających się – symultanicznie, na wzór kalejdoskopu – fragmentów poszczególnych

[4] Didi-Huberman (2002): przekład jest planowany przez Pennsylvania State UP.

dyscyplin. Jeśli studia wizualne byłyby konstytuowane w ten sposób, wówczas historia sztuki byłaby jedną pośród kilku dyscyplin (lub fragmentów dyscyplin), bez jakiegoś specjalnego znaczenia. Ostatnia wystawa i książka *Iconoclash* (2002) Bruno Latoura jest tego dobrym przykładem. Latour pragnie znaleźć demokratyczną, inkluzywną przestrzeń dla wszelkiego rodzaju, jak ich nazywa, badaczy-„ikonofilów". Intelektualna przestrzeń *Iconoclash* sytuuje się gdzieś pomiędzy i zarazem pośród studiów religijnych, naukoznawstwa i historii sztuki. Tę teorię interdyscyplinarności będę nazywał „teorią sroki", a to dlatego, że przynajmniej początkowo działa ona na zasadzie gromadzenia (niczym parkan do naklejania afiszy). Jest szczodra, niesforna i optymistyczna, a jej jedynymi wrogami są ci ikonofobodzy, fetyszyści obrazu lub ikonoklaści, którzy nie potrafią włączyć się, by uczestniczyć w szerszym „ikonofilicznym" forum idei.

6. Od tego momentu sprawy stają się bardziej skomplikowane. Albowiem są też tacy, którzy zamierzają połączyć pewne obszary, jednak nie wytwarzając nic, co można by określić jako nową dyscyplinę lub nawet jako zespół znanych dyscyplin. Wiele różnych nadziei wiąże się z tą bardziej nieuchwytną formą interdyscyplinarności. W jednej wersji przestrzeń interdyscyplinarna jest dokładnie tym: pustką między dyscyplinami. „Odpryski ciemności", powstałe z ciemności panujących w przestrzeniach interdyscyplinarnych, mogą być – według teoretyka literatury Roberta Hodge'a – „introjektowane" w biel zmieszanych dyscyplin[5]. Dla studiów wizualnych kluczowym przykładem będzie tutaj Jacques Derrida, w tym mianowicie sensie, że jego wypady w sferę wizualną – w sposób zamierzony – nie odwołują się do dyscypliny „macierzystej". *Pamiętniki ślepca* Derridy nie zadają pytań dyscyplinom, naruszając ich teren w sposób jawny: jednak pełne wyliczenie obszarów wypróbowywanych przez Derridę w tym tekście – włączając lingwistykę, fenomenologię, filologię klasyczną, ontologię, historię sztuki, konserwatorstwo, studia religioznawcze i teorię literatury – uzmysłowi nam, że najwięcej pracy pozostaje w przestrzeniach pomiędzy tymi, możliwymi do wymienienia z nazwy, miejscami.

7. Inna, konceptualnie wyzywająca wersja pragnienia prawdziwej interdyscyplinarności została wyartykułowana przez Stephena Melville'a. „Nie jest dla mnie jasne", napisał on w 1996 roku w kwestionariuszu czasopisma „October" na temat kultury wizualnej, „czy studia kultu-

[5] Hodge (1995) również wpisuje się w poprzednią teorię (mój numer 5), ponieważ twierdzi, że jest możliwe stworzenie obszarów *transdyscyplinarnych* przez „zmieszanie dyscypliny z dyscypliną w zróżnicowaną mieszankę" i jednocześnie zmieszanie „dyscyplinarności z nie-dyscyplinarnością". On także miesza metafory, mówiąc o braniu kawałków i zwracaniu ich z powrotem do dyscyplin – jego manicheizm wydaje się nieco konfliktowy.

ry wizualnej są w jakimkolwiek interesującym sensie interdyscyplinarne, ani też, czy przyczyniły się one do rozwoju czegokolwiek, co traktowałbym jako interdyscyplinarne w interesujący sposób" (s. 53). Prawdziwa interdyscyplinarność, tak jak ją rozumie Melville, mogłaby pojawić się tylko wówczas, gdyby nowy obszar pozwolił swojemu pojęciowemu porządkowi lub nieporządkowi na umiejscowienie badanego przez siebie przedmiotu. Koncepcja odwracająca te relacje, w której studia wizualne rozumiane są jako nowa konfiguracja istniejących metod interpretacyjnych odnoszonych do już zdefiniowanych przedmiotów (jak w moim punkcie 5), oznacza poszukiwanie bezpieczeństwa, cechujące myślenie konwencjonalnie interdyscyplinarne[6]. Jeśli odczytuję Melville'a poprawnie, studia wizualne nie staną się prawdziwie interdyscyplinarne również wtedy, gdy będą siebie konstytuować jako ruchoma pustka między znanymi dyscyplinami, ponieważ już samo istnienie konceptualnej mapy – zabarwionej biało-czarno (dla dyscyplin biało i czarno dla owych pustych przestrzeni) – uchyliłoby rzeczywiste konceptualne zainteresowanie, które mogłoby się utrzymywać jedynie za cenę ciągłej niepewności dyscyplin co do ich własnych środków i celów.

8. Inny rodzaj interdyscyplinarności w studiach wizualnych mógłby polegać na zejściu *poniżej* dyscyplin i zajęciu pomieszczenia piwnicznego – zewnętrznego wobec normalnego miejsca zadomowienia intelektu. Zasugerował to Tom Mitchell (1996: 178), proponując, by kultura wizualna była „rodzajem de-dyscyplinarnej" operacji. „Niezbędne jest – pisze Mitchell – zerwanie z ideą, że «kultura wizualna» to suma materiałów badawczych historii sztuki, estetyki i medioznawstwa". I dalej: „kultura wizualna zaczyna się w obszarze poniżej progu dostrzeganego przez te dyscypliny – w obszarze nieartystycznych, nieestetycznych i niezmediatyzowanych lub «bezpośrednich» obrazów i doświadczeń wizualnych". Ona dotyczy „codziennego widzenia", które jest „wykluczane" przez dyscypliny konwencjonalnie zajmujące się wizualnością. To intrygująca idea; jeśli istnieje coś takiego jak demotyczny, de-dyscyplinarny sposób myślenia o „codziennym widzeniu", to musiałoby się ono wyłonić w sposób niezwykle łagodny między wielu dyscyplinarnymi, anty-dyscyplinarnymi i trans-dyscyplinarnymi inicjatywami, konstytuującymi obecnie ten obszar.

9. Kilka najnowszych z tych inicjatyw to modele ruchome, w których studia wizualne znajdują się w stałym ruchu (w sensie Deleuze'a) w poszukiwaniu swoich przedmiotów. Ostateczna, najbardziej radykalna pozycja polegałaby tutaj na zakwestionowaniu lub wyrzeczeniu się granic

[6] Melville ujmuje to jako różnicę między „«naukową» (Panofsky'ego) linią" i „«dyscyplinarną» linią" reprezentowaną, ze względu na jego skróconą argumentację, przez Wölfflina i Riegla.

jako takich. Richard Johnson (1986-1987) argumentuje na rzecz takiego kroku, krytykując „kodyfikację wiedzy", która „biegnie wbrew niektórym głównym własnościom studiów kulturowych", takim jak: ich „otwartość i teoretyczna wszechstronność, ich refleksyjne [a] nawet auto-świadome nastawienie, a szczególnie znaczenie przywiązywane do krytyki" (s. 38). Mieke Bal w *Wizualnym esencjalizmie* dowodzi miedzy innymi, że jeśli wizualna kultura ma rozwinąć się w możliwie najbardziej interesujący sposób, należy usunąć niektóre granice i pozbyć się tych badaczy, którzy chcą utrzymywać je zamknięte. Pozycja Bal jest w tym względzie – jako najbardziej jak dotąd przemyślana – egzemplaryczna. To jest także tekst „kończący" [*endgame*], ponieważ poza nim – poza praktykami, których egzemplifikacją są jej własne prace, negocjujące granice na wiele różnych sposobów – nie mogłoby już istnieć nic oprócz bezkształtnego pisania, uformowanego zgodnie z wyborami czynionymi niezależnie od dyscyplin i ich granic.

Niezwykle interesujące w przypadku tworzenia teorii dyscyplin jest, jak sądzę, to, że uruchomienie jednej z tych teorii implikuje uwzględnienie innych opcji – zarówno tych, które wyliczyłem, jak i wiele innych, nienazwanych przeze mnie. Nie jest możliwe podjęcie którejkolwiek z nich bez jednoczesnego zajęcia pozycji wewnątrz co najmniej jednej z pozostałych. Restrykcje w tworzeniu teorii interdyscyplinarności odnoszą się nie do spójności samych tych teorii, ale do niemożliwości faktycznego ustanowienia każdej z nich z osobna – z wyjątkiem pierwszej, która podtrzymuje swoje istnienie w kategoriach definiowania interdyscyplinarności, w izolacji od naszej problematyki. Nawet podejście Bal, które – moim zdaniem – prezentuje się jako najbardziej spójna i precyzyjna krytyka samej idei dyscyplinarności, zależy – o czym dobrze wie sama autorka – od utrzymywania się odrębnych dyscyplin.

Wynika z tego, że nie jest możliwe dokonanie wyboru z tej listy (jak też z każdej podobnej listy). To jest jedyny moment, w którym nie zgadzam się z esejem Bal: jest to po prostu problem zaakcentowania przez nią konieczności uniknięcia esencjalizmu. Moim zamiarem nie jest kontrola granic dyscyplin lub utrzymywanie historii sztuki w stanie czystym (jak najdalej od tego!), uważam jednak, że *istnienie* tekstów zależnych od czystości dyscyplinarnej jest samo w sobie kluczowe dla możliwości prawdziwie innowacyjnej interdyscyplinarności. Bez oporu, opór jest bezużyteczny.

Doskonałym przykładem, zbyt często lekceważonym w obecnych debatach, jest Barbara Stafford. Przez dekady pisała ona pomiędzy, pośród i wokół wielkiej liczby dyscyplin, a jednak w jej pracach nigdy nie nastąpiło rozstrzygnięcie na rzecz jakiegoś jednego podejścia do dyscyplinarności. Czasami pisze ona w taki sposób, jak gdyby dyscyplinarna kontrola granic stanowiła najbardziej denerwującą przeszkodę w sensownej

pracy, kiedy indziej znów, pisze z głębokiej wewnętrznej perspektywy danej specjalności. W jej pracach widoczny jest opór wobec *de-skilling*, któremu tak często towarzyszy zwolnienie z granic dyscyplinarnych – Stafford pisze więc swobodnie i w sposób kompetentny o najbardziej tajemniczych przedmiotach. Jednocześnie istnieje poczucie, że spoza zespołu „czerepów" zatwardziałej, specjalistycznej wiedzy, wyłoni się wzór – znak, jak mówi Mallarmé, projektowany na pewną pustą powierzchnię. Stafford była jednym z naukowych opiekunów mojej dysertacji i jako student spędziłem dwa lata poszukując – zaintrygowany jej pismami – źródeł ich koherencji (Elkins, 1992: 517-520). Leopardi opisał kiedyś swoją własną naukę jako „peregrynację". Istnieje jeszcze jedna, bardziej nawet cudowna metafora, aniżeli ta Leopardiego: sokoły mają dwie źrenice w każdym oku – jedną dla ogniskowania wprzód, w stereo, i drugą dla odpowiedniej ostrości widzenia w każdą stronę. Cztery źrenice, trzy punkty na ziemi w ognisku w szybkim następstwie. Dlaczego nie pisać w taki sposób, że trzeba całych lat, by znaleźć ogniska? Co jest dobrym pisarstwem, jeśli nie jest nim spójne wyzwanie wobec czytelnika?

Zgadzam się zatem z Bal, że dyscyplinarna kontrola granic jest szkodliwa dla tego, co studia wizualne mogą, miejmy nadzieję, osiągnąć: jednak zakonserwowałbym także niektóre granice, niektóre „czystości" i niektóre kompetencje, po prostu po to, by mogły dostarczyć wyrazistego oporu wobec „żrącego kwasu" otwartych przestrzeni interdyscyplinarności. Nawet najbardziej konserwatywna redukcja do umiejętności dyscyplinarnych – takich jak ta wymieniona jako pierwsza na mojej liście – jest konieczna i pożądana dla teoretycznego i praktycznego rozwoju studiów wizualnych.

Sam wypróbowałem kilka z tych dziewięciu teorii, czasami jako wyznawca, innym razem jako gość. Druga teoria, w której historia sztuki wypróbowuje na zewnątrz swoje narzędzia interpretacyjne na obiektach niekanonicznych, w dużej mierze była strategią mojej książki *Domain of Images*. W stopniu, w jakim ta książka czyniła użytek z lingwistyki, archeologii i antropologii, była również przykładem piątej teorii (teorii sroki). W kontekście tamtego projektu broniłbym obu strategii. Uważam, że nadal sensownie jest myśleć o historii sztuki jako źródle dla szerszych studiów wizualnych (jak w teorii drugiej), a to dlatego, że historia sztuki legitymizuje się jedną z najbogatszych i najgłębszych tradycji zajmowania się obiektami osadzonymi historycznie. Stąd zresztą wynika tak duża pokusa do odrzucenia historii sztuki i do krytyki zainteresowania ze strony niektórych historyków sztuki wyrastaniem szerszych studiów wizualnych z ich własnej dyscypliny. Powód, dla którego historia sztuki, lingwistyka i inne dyscypliny muszą iść razem (jak w piątej teorii), wiąże się z tym, że ich szczególne kompetencje produkują produktywny „icono-

clash" (w sensie Latoura). I tak dalej: sądzę, że istnieją argumenty na rzecz każdego z dziewięciu i wielu innych teorii, oraz że te argumenty mogą być czynione *z punktu widzenia* radykalnego eksperymentatorstwa, nie zdradzającego najmniejszego poddaństwa wobec dyscyplinarności.

Prawdziwym wyzwaniem dla studiów wizualnych jest, jak sądzę, odnalezienie samych siebie w miejscach, w których stale ustanawiane mogą być wszelkie, nadające się do wykorzystania teorie interdyscyplinarności i dyscyplinarności. Zgadzam się z tenorem eseju Bal i jej egzemplarycznym obstawaniem przy chwiejności granic. Ze swej strony dodałbym jedynie, że istnieje dobry powód, by naprawić ogrodzenia między sąsiadami: istnienie granic i kompetencji, które zawierają, jest tym, co nadaje sens naszej peregrynacyjnej nauce.

LITERATURA CYTOWANA

Belting, H. (2001), *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München

Bourdieu, P. (1994), *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, trans. Richard Nice, Harvard UP, Cambridge, MA

Bredekamp, H. (w druku), *Art History as Bildwissenschaft*, „Critical Inquiry"

Dempsey, W. (2000), *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*, Edizioni Cadmo, Fiesole

Derrida, J. (1993), *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. Pascale-Anne Brault i Michael Nass, University of Chicago Press, Chicago

Elkins, J. (1992), *Review of Barbara Stafford 'Body Criticism'* (MIT Press, Cambridge, MA, 1991), „The Art Bulletin" 74(3): 517-520

Elkins, J. (w druku), *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, Routledge, New York

Hodge, R. (1995), *Monstrous Knowledge: Doing PhDs in the New Humanities*, „Australian Universities Review" 2: 35-39

Johnson, R. (1986-1987), *What is Cultural Studies Anyway?*, „Social Text" 16: 38-80

Latour, B. (ed.) (2002), *Iconoclash!*, ZKM, Karlsruhe

Melville, S. (1996), *Showing Seeing: Response to Visual Culture Questionnaire*, „October" 77, Summer: 38

Skinner, B.F. (1995), *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, The Free Press, New York

MICHAEL ANN HOLLY [CLARK ART INSTITUTE]

TERAZ I WTEDY

W pionierskich czasach studiów wizualnych – gdzieś pod koniec dekady lat 80. – sprawy nie wyglądały tak poważnie, jak sugeruje to dzisiaj esej Mieke Bal. Gdy pewnego późnego wieczoru siadłyśmy razem, by

napić się szampana i pokrzepić przed czekającym nas zadaniem, tyleż chichotałyśmy, co knułyśmy. Nasz dziekan na Uniwersytecie Rochester zachęcił nas, byśmy następnego dnia wniosły pisemną propozycję utworzenia nowego kierunku studiów magisterskich w zakresie „sztuk porównawczych", takiego, który mógłby wykorzystywać przymierze między departamentem Bal, literaturą porównawczą, i moim – historią sztuki. Później, przez wiele miesięcy, Mieke i ja, obracałyśmy naszą pierwotną „dyskietkę" we wszystkie strony, raz coś dodając, to znów co innego ujmując z projektu programu, zgodnie z wymogami zmiennej polityki uniwersytetu i władz (stanowa rada edukacji). Program niezwykle szybko rozwinął się w pierwszy w USA stopień doktorski w zakresie „studiów wizualnych i kulturowych", zyskując spory zastrzyk energii od nowego zaciągu, do którego należeli: Norman Bryson, Craig Owens, Kaja Silvermann, Constance Penley, Lisa Cartwright, David Rodowick, Janet Wolff i Douglas Crimp. Była to wyjątkowa konstelacja gwiazd (prawie wszyscy odeszli już gdzie indziej), podobnej do niej nie odnotowano już nigdy w annałach studiów wizualnych. Dyskusje były nieustanne i zabawne, kłótnie z administracją uniwersytecką – zagorzałe i pobudzające. Nikt nie wiedział na pewno, czego ta nowa „interdyscyplina" dokona, ale wszyscy czuliśmy, że jej przeznaczeniem są wielkie rzeczy. A Mieke była naszym prorokiem.

Oczywiście, studia kultury wizualnej (jak obecnie woli ona nazywać ten obszar) wypuściły pędy w wielu miejscach poza tym naszym jednym campusem na północy stanu Nowy Jork; i nie mam już pewności, kiedy właściwie zaczęły się poważne spory i zaczęto wznosić intelektualne rusztowanie, ani też kiedy niemal każdy zaczął ulegać potrzebie ogłoszenia własnego manifestu o tym, czym studia wizualne/kultura wizualna *naprawdę* są. Jeśli ktoś nie orientowałby się we współczesnym przemyśle publikowania książek pod rubryką studiów wizualnych lub nawet nie wiedziałby nic o istnieniu tego konkretnego czasopisma, z łatwością wyczułby na podstawie samego tylko eseju Mieke Bal, że kultura wizualna znajduje się obecnie w stanie dużego zamieszania, jeśli nie wręcz gnicia. Dokąd właściwie zmierzamy? Kiedy argumenty stały się tak poważne i dlaczego Mieke Bal próbuje je wszystkie uporządkować?

Mimo wszystko, zaskoczył mnie ten esej. Czy to zmieniły się studia wizualne, czy ich analityk? Tak wiele tych „musi się" i „powinno się". Wrócę raz jeszcze do przeszłości. Jak pamiętam (co wcale nie musi być tożsame z tym, co zapamiętała Mieke), wczesna forma studiów wizualnych nie czerpała swojej energii z powagi, ale przeciwnie – ze swawolnej wesołości. W pewnym sensie wszyscy podzielaliśmy wyzwalający pogląd, że tak długo, jak badania dzieł sztuki idą w przeciwnym kierunku, niż skostniałe procedury tradycyjnej historii sztuki – „wszystko jest możli-

we". Choć brzmi to idealistycznie – obrazy były dla nas wtedy naprawdę zbyt ważne. Zatem wielu z nas, uważając starą dyscyplinę z jej metodami – z powodu apolitycznych i nietwórczych rezultatów badawczych – za bankruta, pragnęło robić coś innego. W tamtych czasach skłanialiśmy się do realizacji dwóch możliwości: ekspansji i wzbogacenia tego, co zaliczało się do „reprezentacji" (wcześniej w studiach filmowych, później w reklamie i obrazowaniu digitalnym); i/lub importu idei poststrukturalistycznych (feminizm, psychoanaliza, semiotyka, dekonstrukcja, etc.) dla ożywienia badań (na początek) tradycyjnych obiektów sztuki.

To właśnie ta druga droga interesowała Mike i mnie; lub, może powinnam powiedzieć, że to właśnie tej drogi w dużej części nauczyła mnie Mike. Podziwiałam jej zwinność i swobodę, z jaką stosowała rozmaite krytyczne strategie wobec kanonicznej sztuki i artystów (np. Rembrandt, Vermeer, Caravaggio). Jej „metoda" – jeśli można jej postępowanie tak określić – polegała na wzięciu uznanego dzieła sztuki i swawolnym „czesaniu go pod włos" (*pace Nietzsche*) za pomocą wybranej, specyficznej teorii, a następnie sprawdzeniu rezultatów takiego zabiegu. Wybuch, jaki następował, często wstrząsał fundamentami „starej" historii sztuki. Przez cały czas jej pisarstwo odgrywało taką rolę. Nikt nie potrafił, tak jak Mieke, odkryć jakiś niewielki detal w dziele i budować wokół niego cały nowy intelektualny świat. Moim ulubionym osobistym wspomnieniem jest wizyta w National Gallery w Waszyngtonie, kiedy to Mieke zatrzymała mnie nagle przed *Kobietą trzymającą wagę* Vermeera. Wychodząc od ledwie widocznej dziury, namalowanej na tylnej ścianie – domniemany ślad po gwoździu, na którym wcześniej wisiał obraz przedstawiony w tle – Mieke zaczęła snuć opowieść o przemieszczeniu, w której postawiła najgłębsze filozoficzne pytania odnośnie natury malowania[7]. Również inni czytelnicy tego tekstu często nawiązywali do faktu, że to właśnie Mieke nauczyła ich odczuwania radości towarzyszącej odkrywaniu.

W tym eseju najbardziej brakuje mi właśnie owego radosnego, śmiałego, intuicyjnego, zabawowego aspektu studiów wizualnych. Wisi nad nim burzowa chmura zmartwień i braku humoru. Sprawy osiągnęły pewien etap – Mieke określa go jako „pierwszy bolesny punkt" – na którym nawet sama autorka częściowo wypiera się tego obszaru badań. Nie czynię tutaj zarzutu skonsternowanej Mieke, że podjęła próbę wypracowania „naprostowujących" definicji i zanalizowania ich różnych zastosowań; zastanawiam się tylko nad tym, co właściwie umożliwiło ten zwrot w przebiegu wydarzeń? Czy zbyt wiele nie wydarzyło się zbyt szybko? W jaki sposób dotarliśmy od Lacana do internetu? Czy odbyło się to tak

[7] Anegdotę tę przytacza Bal (1991).

gładko, jak sugerowałyby najnowsze „badania"? Esej Bal dotyka tak wielu problemów, że trudno jest wyodrębnić główną tezę i tok argumentacji od omówień zapoznanych książek, potrzeby polemiki i oskarżeń, kierowanych pod adresem fałszywych proroków kultury wizualnej. Nawet sama Mike wyraża żal, że musiała rozpocząć swój esej od negatywnego punktu widzenia.

Rolę głównego czarnego charakteru odgrywa u Bal wizualny esencjalizm, rozumiany przez nią jako tendencja i pragnienie, by akty i przedmioty wizualne traktować jako „czyste". Oczywiście ta skłonność powstała w „starej" historii sztuki, jednak dyscyplina kiedyś ją uprawomocniła. Rozciągając się daleko poza miejscem swoich narodzin, studia wizualne poszukują dzisiaj swoich przedmiotów, wiedzione wyłącznie przez to, co mogą *widzieć* – w tym tkwi źródło ich nieustannych problemów. „Bezrefleksyjne izolowanie tego, co «wizualne» jako przedmiotu badań" jest zdradzieckim zabiegiem, lekceważy bowiem inne formacje dyskursywne (takie, jak werbalne), które powołały studia wizualne do życia i karmiły je w czasie ich rozwoju. (Czyż W.J.T. Mitchell, 1994, 2002, nie ostrzegał nas przed tym od dłuższego czasu?) W efekcie, nowy obszar nie tylko powatrza grzechy starego, ale je skrywa, pretendując do bycia czymś „nowym", podczas gdy w sposób oczywisty niczym takim nie jest. Stare hierarchie i przedmioty mogą się zmieniać, ale „metodologie" (z oczywistych względów bardzo wieloznaczny termin) do ich badania wcale się nie zmieniają.

Powyższa krytyka prowadzi autorkę do zdecydowanej obrony konieczności wyodrębnienia „domen przedmiotowych". Skoro nie istnieje „czyste cięcie między tym, co wizualne i tym, co nim nie jest", najbardziej ambitnym manewrem, jaki analitycy studiów wizualnych mogą wykonać, jest stworzenie na nowo swoich przedmiotów. Nie ma to polegać ani na ubraniu starych przedmiotów w nowe fantazyjne stroje, ani na odzieraniu warstw historii i narostów metodologii do momentu, aż nic już nie zostanie, ale – na „analizowaniu kulturowych artefaktów ... z teoretycznie kompetentnej i rozumnej perspektywy" (a zatem coś pokrewnego do drugiej „metodologicznej" drogi, jaką wybrałyśmy w „pionierskich czasach"). Jakkolwiek nie mam pewności, jak ta „domena przedmiotowa" wygląda (mam trudności w wyobrażeniu sobie „przedmiotu" jako czegoś innego, od tego, co mogę zobaczyć) w swojej twórczej interdyscyplinarności, arena ta, w sposób oczywisty, „nie należy do nikogo". I, rzecz jasna, to bardzo dobra rzecz w czasie, gdy inni badacze uznają pewne terytoria za swoje własne.

Teraz jednak zaczynam się martwić i staję się bojowa. W moim odczuciu, współczesne studia wizualne nie oddają „przedmiotom" tego, co im należne, a Mieke, na podstawie swojej krytyki, może być oskarżona

o wyzucie „historii" z części jej siły. Tymczasem, absolutnie w centrum muszą się znaleźć te pierwotne fascynacje (tj. przedmioty i historia), będące impulsami dla rozwoju teorii – inaczej, cała (moja) idea studiów wizualnych utraciłaby swoją celowość. Przede wszystkim, zbyt często w studiach wizualnych/kulturowych wydaje się brakować podstawowego fenomenologicznego przekonania, że przedmioty są aktywnymi czynnikami, uczestniczącymi w swoich interpretacjach (Mieke przypomina nam, że przedmiot współkształtuje własną analizę). I, co więcej, większość tych analityków traktuje przedmioty powstałe przed XX wiekiem jako skończone i „załatwione"; hołdując temu nieoświeconemu przyzwyczajeniu, odmawiają uznania faktu, że przeszłość, nawet odległa o całe stulecia, może nam rzucać „odpowiedzi". Oczywiście te „odpowiedzi" zmieniają się, tak jak dialog między podmiotem i przedmiotem zmienia się na przestrzeni czasu i zależnie od miejsca. Czy nie jest tak, że to właśnie owa nieświadomość istnienia nieustannego przeciągania między dwoma biegunami przedmiotowości i podmiotowości, sprawia, że współczesne studia wizualne wydają się pozbawione ciężaru gatunkowego? Aktywne, kształtujące siły przedmiotów mają niewątpliwie pewną rolę do odegrania w wyznaczeniu domen przedmiotowych. Z obecnego bilansu, jeśli nie z eseju Bal, zniknęła owa gra między wszystkimi tymi, zestawianymi zwykle w pary podejrzanymi: między przeszłością i teraźniejszością, podmiotem i przedmiotem, słowem i obrazem etc.

Moim drugim wielkim zmartwieniem jest fakt wypchnięcia idei historii ze studiów wizualnych i kulturowych, do czego niechcący mógł się nawet przyczynić tak myślący krytyk jak Mieke. Jej „preposteryjna historia sztuki" jest cudownym, zabawnym pojęciem. Demonstruje ona „możliwy sposób zajmowania się «przeszłym dzisiaj», ... odwrócenie, które wstawia to, co chronologicznie uprzednie ('pre'-) jako efekt następczy po ('post-') jego późniejszym ponownym użyciu" (Bal, 1999). Oczywiście kluczowy jest jej prezentyzm, świadomość obecności tego, co teraźniejsze w spotkaniu z przeszłością. Na przykład lektura Caravaggia od tyłu jest po prostu nieuchronna. Jakkolwiek tego typu lektura może okazać się niezwykle płodna dla naszego rozumienia sztuki naszego własnego czasu, wskazując sposoby, w jakie współcześni artyści odnajdują znaczenia w przeszłości, to jednak z drugiej strony, może być często mniej „użyteczna" dla historycznego rozumienia przez nas sztuki dawnej. Współczesne idee dotyczące produkcji wizualnej mogą nie mieć wiele wspólnego, z tym co „sztuka" znaczyła dla światów, które ją tworzyły w przeszłości. Od czasów Kanta, Hegla i idealistycznej filozofii XIX wieku oczekujemy od artystów, że będą filozofami lub poetami doświadczenia. Jednak te idee o naturze sztuki wizualnej mają niewiele lub zgoła nic wspólnego z tym, czego oczekiwano od artystów, powiedzmy, w XVII

wieku. Pojęcie indywidualnej twórczości zostało następnie przefiltrowane przez podbudowane ideologicznie uwielbienie dla sztuki antycznej, które miało zagwarantować utrzymanie najwyższego statusu pewnym stylom i konstrukcjom znaczeń. To ekscytujący moment, stale na nowo powracający w aktach interpretacji, kiedy uświadamiamy sobie, że dawna sztuka aktywnie opiera się naszym współczesnym próbom jej usensowienia.

Mieke oczywiście wie to wszystko i na pewno nie jest moim zamiarem sugerowanie, że tak nie jest. Moje narzekanie odnosi się raczej do mojego wyobrażenia o tym, jak niektórzy inni praktycy studiów wizualnych myślą o sztuce dawnej, jeśli, oczywiście, w ogóle o niej myślą. Obawiam się, że zbyt szybko, bez najmniejszego zająknięcia, zamykane jest koło hermeneutyczne. „Historia" to koncept za rzadko wprowadzany do współczesnych studiów wizualnych; a jeśli już – to zbyt szybko załamuje się dystans między horyzontami historycznymi. Tak, jak musimy umieć baczyć na pytania, jakie przedmiot (czymkolwiek on jest) stawia przed nami, tak też powinniśmy umieć dłużej utrzymywać radykalną odmienność przeszłości. Historia nie sprowadza się po prostu do poszukiwania źródeł [*origins*]; może być miejscem wytwarzania znaczenia, a nawet inicjowania zmiany. Tak długo, jak historyczna lektura jest stosowna, bogata, pełna myśli, trzyma się źródeł [*sources*] i związana z wielobarwnymi „obrazami", nie jest istotne czy znaczenie jest „poprawne". W obecnym stanie, studiom wizualnym i kulturowym może grozić zapomnienie, że historia ma jednak jeszcze coś do powiedzenia.

Dość tych narzekań z mojej strony. Łatwo jest czynić zarzuty, gdy lustruje się „obszar" studiów wizualnych i kulturowych, który nie jest naszym własnym obszarem. Oczywiście, esej Mieke oferuje tak samo dużo od siebie, jak dużo krytykuje w projektach innych. Gdy zbliża się do końca, staje się nawet wizjonerski. Domeny przedmiotowe, wyznaczone przez Bal – takie jak „niewidzialne" wielkie narracje realizmu, nacjonalizmu, płci [*gender*], rasizmu, geografii – posiadają niezwykle istotne implikacje dla polityki obszaru studiów wizualnych. Doprowadzenie do tego, by te nieuchwytne kulturowe konstrukty stały się widzialne, jest zadaniem filozoficznie o wiele bardziej wyzywającym niż, powiedzmy, przyglądanie się przedstawieniom kobiet w reklamie, ponieważ implikuje jednoczesne „sondowanie" aktu patrzenia: „to możliwość dokonywania aktów widzenia, a nie materialność widzianych przedmiotów, decyduje o tym, czy dany artefakt może być rozpatrywany z perspektywy studiów kultury wizualnej".

Jest oczywiste, że tego rodzaju cele są odległe od historii sztuki, jakiej byłam uczona. Jednak nadal jestem daleka od twierdzenia, że standardowe procedury i protokoły historii sztuki bledną w konfrontacji

z tym, co wydarzyło się przez ostatnie piętnaście lat. Początkowo zmiana nazwy historii sztuki na studia wizualne odzwierciedlała fakt, że studiowanie obrazów raz jeszcze może być ekscytującym intelektualnym zajęciem. Nowy obszar dotyczył idei, a nie po prostu przedmiotów i ich klasyfikacji. Czerpiąc z tak wielu inicjatyw z obszaru „teorii", nie mieliśmy pojęcia jak daleko nas zaprowadzi ta nowa interdyscyplina. Esej, taki jak ten, przypomina nam, jak daleką drogę już przebyliśmy. Niosąc swój bagaż problemów i możliwości, Mieke zawsze jest gotowa podróżować do następnego przystanku. Jeśli o mnie chodzi, przyznaję, że trwam w przeszłości, zwabiona przez przedmioty innych czasów i miejsc.

Chcę myśleć o problematyce – takiej jak estetyka – która wypadła gdzieś na pobocze drogi. Chcę poświęcić uwagę dziełom sztuki, nawet kanonicznym, które nie wyczerpały problemów, z jakimi możemy do nich przyjść. Chcę bronić pojemności współczesnych studiów wizualnych i zarazem nadal zachowywać zdrową podejrzliwość wobec ich skłonności do płynności. I, ponad wszystko, jak dobry melancholik, nie chcę, by mnie zmuszano do akceptacji upływu czasu, nawet za cenę intelektualnej przyjemności. Jeśli mogę spełnić te pragnienia w ramach ponownie ożywionych studiów wizualnych i kulturowych, wtedy zgadzam się zapłacić za jazdę. Tak długo, jak długo będę mogła siedzieć obok Mieke.

LITERATURA CYTOWANA

Bal, M. (1991), *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition*, Cambridge UP, Cambridge

Bal, M (1999), *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago UP, Chicago

Mitchell, W.J.T. (1994), *Picture Theory*, Chicago of University Press, Chicago

Mitchell, W.J.T. (2002), *„Showing Seeing": A Critique of Visual Culture*, „journal of visual culture", 1 (2), August, s. 165-182

PETER LEECH [UNIVERSITY OF OTAGO]

KULTURA WIZUALNA I IDEOLOGIA WZNIOSŁOŚCI

Gdy Italo Calvino zauważył w swoich *Six Memos for the Next Millenium* (1988), że „żyjemy w niekończącym się zalewie obrazów", był to dla niego powód *rozpaczy*: na przykład, rozpaczy z odsłonięcia „wewnętrznej nieuchronności, która sprawia, że każdy obraz – zarówno jego forma, jak i znaczenie – domaga się naszej uwagi" (s. 57). Kulturoznawca wizualny przeciwnie: wydaje się uważać ten fenomen za ogromnie ekscytujący (w każdym razie w tym straceńczym rodzaju akademickiego podniecenia,

który Mieke Bal w sympatyczny – jeśli nawet przewrotny – sposób, charakteryzuje jako „emocje, bzdury i blagę, które mają miejsce podczas różnych konferencji i w druku"). Paralelą, która natychmiast przychodzi na myśl, jest apokaliptyczny ton manifestów futurystycznych pierwszej dekady XX wieku. Weźmy choćby tylko następujące dwie futurystyczne deklaracje: „Należy zmieść wszystkie wcześniej wykorzystywane schematy po to, by wyrazić nasze wirujące życie stali ... i szybkości" (Marinetti, 1910, s. 293). Lub: „Podziwiać stary obraz to sypać nasze odczucia do urny pogrzebowej, zamiast ciskać je w gwałtownych erupcjach działania i twórczości" (Marinetti, 1909, s. 287). Uważam za zabawną łatwość, z jaką te deklaracje mogą być przetransponowane w terminy wizualnego kulturoznawcy, na przykład: „nasze wirujące życie wizualności"; a szczególnie lubię myśl o „erupcjach działania i twórczości", które towarzyszą idei kultury wizualnej i gorliwego zapału w ustanawianiu programów kultury wizualnej na uniwersytetach (wraz z moim własnym).

Te wstępne uwagi odnoszą się jednak bezpośrednio do bardzo szczególnego stwierdzenia Mieke Bal. Futuryzm był oczywiście *ruchem* – ruchem artystycznym. A to, że studia kultury wizualnej są w mniejszym stopniu dyscypliną (lub multidyscypliną, interdyscypliną, niedyscypliną lub postdyscypliną) niż *ruchem*, było jedną z początkowych sugestii Bal. Zgadzam się całkowicie. Moja odpowiedź koncentruje się jednak na kłopotliwej implikacji konstytuowania się ruchu *jako* ruchu. Rozumiem przez to, że żaden szanujący się ruch nie może jako taki przedstawić siebie bez *ideologii*. (Myśl znajduje tutaj zaczepienie w początkowej prowokacji Bal odnoszącej się do kultury wizualnej i religii.) Taka ideologia lub system przekonań była oczywiście głównym *przesłaniem* futurystycznych – powiedzmy także, dadaistycznych i surrealistycznych – manifestów.

Rzecz jasna akademicy, inaczej niż artyści, nie mogą być (lub w każdym razie – nie mogą być postrzegani, że są) tak śmiało i otwarcie ideologiczni – i dlatego mamy tutaj do czynienia raczej z masą nieśmiałej krzątaniny wokół „strategicznych wizji" dla studiów kultury wizualnej – najwięcej, jak sądzę, w jednym z *pra*-dokumentów ruchu, *Visual Culture Questionnaire*, opublikowanym w czasopiśmie „October" w 1996 roku[8]. Tym niemniej sądzę, że wyczuwalny jest zapach ideologii w tym, co chciałbym zaproponować jako diagnozę – mianowicie w zaangażowaniu ruchu kultury wizualnej w ideę wzniosłości w nowym tysiącletnim przebraniu, którą Jeremy Gilbert-Rolfe określił sympatycznie jako „techno-

[8] *Visual Culture Questionnaire* (1996), „October" 77 (Summer), s. 25-70. Oczywiście, ten „kwestionariusz" (bez żadnego pytania) nie mógłby być traktowany jako *manifest* studiów kultury wizualnej. Mamy tutaj bowiem kilku niezwykle sceptycznych respondentów (najbardziej, być może, Susan Buck-Morss i Thomas Crow).

wzniosłość" (Gilbert-Rolfe, 1999, s. 6) (wyobraźmy sobie tylko jak zaraźliwy byłby taki termin dla futurystów).

Jeśli powyższa diagnoza jest poprawna, łatwo może doprowadzić do wyjaśnienia osobliwej *nieobecności* (lub ich *nieokreśloności*) wytyczania granic swoim przedmiotom przez ruch kultury wizualnej: faktu, że – jak to ujęła Bal – „brak jasności czym jest owa domena pozostaje ich najważniejszym słabym punktem". Albowiem istotą idei wzniosłości *jest* niewyznaczanie jej granic, jej fundamentalna nieuchwytność, czy to jakościowa, czy ilościowa. Wzniosłość – według Kanta (1952) – jest „przedstawieniem *bezgraniczności*" (s. 90). Formuła paralelna do stwierdzenia Calvino o „*niekończącym się* zalewie obrazów"; w wypowiedzi Calvino usłyszeć można także echo innego twierdzenia Kanta, zgodnie z którym wzniosłość „może pojawiać się we własnościach formy jako przekraczająca granice naszej władzy sądzenia, jako nieprzystosowana do naszej zdolności uobecniania i jako pogwałcenie naszej wyobraźni" (s. 91).

Próba wyznaczenia granic tego, co bezgraniczne, stanowiłaby oczywiście afront dla elementarnej logiki, co sprawia, że w podejściu wizualnych kulturoznawców do ich domeny przedmiotowej istnieje *konieczna* nieokreśloność. Logika decyduje również o tym, że nie można temu stanowi rzeczy w żaden sposób zaradzić. Bezgraniczność, którą Kant przypisuje wzniosłości, posiada – jak ujmuje to filozof – „dodaną myśl o jej totalności" (s. 90). W sposób oczywisty zatem, podobnie, jak nie można *wyznaczyć granic* temu, co bezgraniczne, tak samo nie może być *wykluczeń* z totalności. Odwracając tę myśl, można podzielić rozdrażnienie Thomasa Crowa (1996), że idea kultury wizualnej wydaje się zakładać „skupienie *wszystkich* przedmiotów tego świata w niezróżnicowaną masę, postrzeganą na sposób zachodni" (s. 36, moje podkreślenie).

Jeśli jednak odłoży się na bok problemy logiki, myślenie o współprzynależności idei kultury wizualnej i idei wzniosłości posiada jak sądzę, pewną moc *opisową*. Niewątpliwie jest prawdą, że żyjemy w niekończącym się zalewie obrazów wizualnych: *topimy* się w nich – w największym stopniu chyba w Tokio; dlatego swój tekst ilustruję fotografią Shinjuku – owej apoteozy japońskiego konceptu *iki* (czyli mniej więcej tego, co określamy jako miejski *chic* lub *cool*)[9]. Nie można tutaj uciec przed wszechobecną wizualną kakofonią, gdy jeden po drugim, gigantyczny ekran lub neon krzyczą, domagając się naszej – całkowicie przytłoczonej tym wrzaskiem – uwagi wizualnej.

[9] Oryginalna dyskusja o *iki* pojawiła się w pracy japońskiego filozofa Kuki Shuzo *The Structure of Iki* (1930), ostatnio przetłumaczonej jako: Kuki Shuzo, *Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki*. (Jako odpowiedniki *iki* pozostawiam użyte przez autora specyficzne angielskie określenia „chic" i „cool", używane potocznie do wyrażenia aprobaty dla tego, co aktualnie funkcjonuje jako modne – przyp. tłum.).

Warto może odnotować, że krzycząca *wizualna* kakofonia nie jest większa od towarzyszącej jej kakofonii dźwięków – w tym naszym nieustającym i zróżnicowanym wielkomiejskim zgiełku – i dziwię się dlaczego nikt jak dotąd nie pomyślał, by rozważyć potencjał „akustycznych studiów wizualnych"? Ta nasza obserwacja nie pojawia się przypadkowo (chociaż nie mogę jej tutaj rozwinąć): może nas ona bowiem skłonić do ponownego rozważenia pewnego aspektu „wizualnego esencjalizmu", datującego się co najmniej od czasu Leonarda da Vinci. Definiującą cechą wizualnej świadomości Leonarda – która została podjęta przez Roberta i Sonię Delaunay na początku XX wieku – jest jej „symultaniczność": zdolność naszego widzenia do *symultanicznej* (jak w malarstwie) rejestracji wielości obrazów – chociaż jak wielu w jednym momencie? Nasz słuch, przeciwnie, cechuje fundamentalna *sukcesywność* (jak w muzyce) i to jest przyczyna, dla której tak wielu z nas nie toleruje (lub wręcz uznaje to za niemożliwe) prowadzenia konwersacji przy akompaniamencie symultanicznych źródeł dźwięku[10].

Mówiąc, że w myśli o współprzynależności idei kultury wizualnej i idei wzniosłości tkwi pewna moc *opisowa*, chciałem jednak jedynie zwrócić uwagę na fakt, że tego rodzaju zjawiska rzeczywiście cechują naszą codzienną „przeżywaną sytuację historyczną". To wyrażenie – „przeżywana sytuacja historyczna" – zaczerpnąłem od Jean-Françoisa Lyotarda (1986)[11]. Chciałbym tutaj rozważyć trzy problemy związane z tym wyrażeniem, a odnoszące się do pewnych aspektów artykułu Bal i do ideologii Wzniosłości. Po pierwsze, jakkolwiek sądzę, że „przeżywana sytuacja historyczna" właściwie opisuje naszą teraźniejszą „kulturę wizualną" (jej bezgraniczność i totalność), którą kulturoznawca wizualny próbuje lub proponuje badać, to jednak „sytuacja" nie jest „kulturą". Jak zauważa Bal, z pojęciem „kultura" „zanosiło się na to od dawna"; dla mnie szczególnie istotny jest oczywisty fakt, że „kultura" jest terminem intencjonalnym. „Kultura" jest kultywowana; „sytuacja" – „przeżywana sytuacja historyczna" – zwyczajnie *wydarza się*[12].

To ukute przez Lyotarda wyrażenie ma jednak dwie wykładnie filozoficzne, z których każda żywi – choć nie zawsze wystarczająco otwarcie – pewien rodzaj ideologii charakteryzującej, moim zdaniem, „ruch kultury wizualnej".

---

[10] O poglądach Leonarda da Vinci na temat istotowej symultaniczności widzenia zob. Kemp (1989, s. 20-38). O poglądach Roberta Delaunaya zob. jego esej *Light* (1968 [1912]) i Virginia Spate, *Orphism* (1979, s. 180 nn).

[11] W *Le Postmoderne expliqué aux enfants* Lyotard (1986) cytuje wyrażenie *une situation historique de la vie* z Habermasa.

[12] Używam słowa „intencjonalny" do opisania „kultury" w filozoficznym sensie, implikowanym przez to pojęcie; „intencjonalność" ostensywnie naznacza konkretny przedmiot lub przedmioty jako należące do „kultury".

W swojej pierwszej wykładni – to znaczy jako źródło idei „kultury wizualnej" we wczesnej teorii postmodernistycznej – badanie „przeżywanej sytuacji historycznej" zapowiadane jest przez Lyotarda (1986) jako pożądana *alternatywa* wobec „statusu doświadczenia estetycznego" (s. 15). Wiele napisano na temat tej rzekomej alternatywy. Mam na myśli, na przykład, antologię Hala Fostera (1983) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* i wypowiedzi samego Fostera: „zatem, podobnie jak «postmodernizm», «anty-estetyczne» zaznacza kulturalną pozycję w teraźniejszości: czy kategorie dostarczane przez to, co estetyczne nadal obowiązują?" [sic] (s. xv). Tego rodzaju estetyczna apostazja, jak to nazwałem w innym miejscu, szerzy się niczym epidemia wśród kulturoznawców wizualnych[13]. „Teraźniejszość" Fostera (brzmi to oszałamiająco Baudelaire'owsko) lub „przeżywana sytuacja historyczna" Lyotarda, mają na celu – wyrażonym *explicite* przez autorów – wyparcie idei tego, co estetyczne na rzecz idei tego, co wzniosłe. Pojawia się tutaj pewne nachylenie, które można scharakteryzować wyłącznie jako ideologiczne.

Przejdźmy jednak w tym miejscu do drugiej filozoficznej wykładni „przeżywanej sytuacji historycznej" Lyotarda. W późniejszej pracy, *Lessons on the Analytic of the Sublime* (1991), bezpośrednio odniósł się on do rozróżnienia Kanta z *Krytyki władzy sądzenia* między tym, co estetyczne i tym, co wzniosłe: „paradoksalność analizy Kanta (nieważne przy tym, co on sam na ten temat mówi...) polega na tym, że rozróżnia on w tej kakofonii [Wzniosłości] tajemną eufonię wyższej rangi" (s. 24). Uczciwie mówiąc, skandaliczna jest próba interpretowania Kanta, programowo lekceważąc to, „co on sam mówi" – zostawmy to jednak intelektualnemu sumieniu. W stanowisku Lyotarda zniechęcająca wydaje mi się idea, że „tajemną eufonię wyższej rangi" będzie można odnaleźć w kakofonii, powiedzmy, naszej „przeżywanej sytuacji historycznej" w „wizualnej" (lub – moje ryzyko – „akustycznej") kulturze. To *czysta* ideologia: taka sama, jak zapowiedź – często niebezpieczna – „tajemnej eufonii wyższej rangi" w każdym ruchu ideologicznym, w każdej „wielkiej narracji", która, jak ujęła to Bal, „zakłada stronniczość" – co implikuje, moim zdaniem, rodzaj ideologicznej stronniczości właściwej „religii", od której to paraleli, jak wspomniałem, sama Bal prowokacyjnie zaczyna swój esej.

„Studia kultury wizualnej", mówi Bal, „za prymarne przedmioty swojej krytycznej analizy powinny uznać *wielkie narracje*, prezentowane jako naturalne, uniwersalne, prawdziwe i nieuchronne". Później opatruje to intelektualnym imperatywem (z którym oczywiście się zgadzam): „tego rodzaju element autorefleksji jest niezbywalny". A jednak, trapi mnie brak pewności, czy rzeczywiście kulturoznawcy wizualni dokonują takiej

[13] Zob. na przykład Keith Moxey (1996) i moje rozważania na ten temat w Peter Leech (2000).

refleksji. Weźmy dla przykładu anakolutowe stwierdzenie Fostera o „anty-estetycznej kulturalnej pozycji w teraźniejszości" [„anti-esthetic cultural position on the present" – anakolutowe, czyli zawierające błąd gramatyczny, w tym przypadku chodzi o przyimek „on" – przyp. tłum.], które – jak powiedziałem, mając na myśli tę uwagę z Baudelaire'a *Malarz nowoczesnego życia* (*The Painter of Modern Life*, 1964): „Przyjemność, jaką czerpiemy z przedstawiania tego, co teraźniejsze, wynika ... z jego istotowej własności bycia teraźniejszym" (s. 1) – brzmi dla mnie „oszałamiająco Baudelaire'owsko".

Wszelkie dążenie do filozoficznej autorefleksji na temat idei „tego, co teraźniejsze" cechuje absolutna kruchość i konieczna nietrwałość. Uczynić siebie zakładnikiem „teraźniejszości" – zwłaszcza nieustannie zmieniających się manifestacji „techno-wzniosłości" – oznacza wyrok (niewątpliwie w tym tkwi przyczyna, dla której futuryzm był jednostkowym, krótkotrwałym ruchem; a także dla której, obraz z Shinjuku – za parę lat – będzie się wydawać tak samo przestarzały jak innowacja z ostatniego miesiąca w telefonach komórkowych zdolnych do rejestracji obrazów).

By powrócić na koniec do jednego z aspektów dysjunkcji, zaproponowanej przez Mieke Bal na początku jej artykułu: moją osobistą intuicją jest to, że tak „jak inne ruchy [studia kultury wizualnej] mogą wkrótce umrzeć...". Ich śmiertelność, jak podejrzewam, wpisana jest w to, co zaproponowałem ujmować jako ich zafiksowanie na wzniosłości i „kulturowej" teraźniejszości.

LITERATURA CYTOWANA

Baudelaire, C. (1964), *The Painter of Modern Life*, trans. i ed. Jonathan Mayne, Phaiden Press, London

Calvino, I. (1988), *Six Memos for the Next Millennium*, Harvard UP, Cambridge, MA

Crow, T. (1996), *Visual Culture Questionnaire*, „October" 77, Summer, s. 36

Delaunay, R. (1968[1912]), *Light*, w: Herschel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art*, s. 319-320, University of California Press, Berkeley

Foster, H. (1983), *Postmodernism: A Preface*, w: *The Anti-Aesthetic*, University of Washington Press, Seattle

Gilbert-Rolfe, J. (1999), *Beauty and the Contemporary Sublime*, Allworth Press, New York

Kant, I. (1952), *Critique of Judgement*, trans. J. C. Meredith, Oxford UP, Oxford

Kemp, M. (ed.) (1989), *Leonardo on Painting*, Yale UP, New Haven, CT

Leech, Peter (2000), *Visual Culture and Aesthetic Apostasy*, w: *Pre/dictions: The Role of Art at the End of the Millennium*, s. 53-58, Victoria University of Wellington, Wellington, NZ

Lyotard, J-F. (1986), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée

Lyotrad, J-F. (1991), *Lesson on the Analytic of the Sublime*, trans. J. Rottenberg, Stanford UP, Stanford, CA

Moxey, K. (1996), *Animating Aesthetics*, w: *Visual Culture Questionnaire*, „October" 77, Summer, s. 56-59

Marinetti, F. T. (1909), *The Foundation and Manifesto of Futurism*, (20 February) w: Herschel B. Chipp (ed.), *Theories of Modern Art*, s. 287, University of California Press, Berkeley

Shuzo, K. (1997[1930]), *Reflections on Japanese Taste: The Structure of Iki*, trans. John Clark, ed. Sakuko Matsui i John Clark, Power Publications, Sydney

Spate, V. (1979), *Orphism*, Oxford UP, Oxford

Visual Culture Questionnaire, „October" 77, Summer, s. 25-70

NICHOLAS MIRZOEFF [STATE UNIVERSITY OF NEW YORK, STONY BROOK]

WSZYSTKO TO BEZ SENSU

Niewątpliwie przykuwają płomienne frazy, jakie Mieke Bal – w swoim ataku na kulturę wizualną – użyła pod adresem moich dzieł: „nonsensowne", „rażący nonsens" i „intelektualna (oprócz moralnej) słabość". Powyższe frazy, niczym ze strony listów do „Daily Telegraph", całkiem dobrze pasują do tego, co Judith Butler nazwała „neokonserwatywną lewicą", nieprawdaż? Ta przemoc werbalna kończy się przejmującą frazą, że wizualny esencjalizm – którego jestem podobno pierwszym obrońcą – „musi być aktywnie zlikwidowany". Czemu to wszystko ma służyć? Bal tą werbalną pirotechniką chce odciągnąć uwagę swoich czytelników od faktu, że króliki, które wyciąga z tego swojego kapelusza, do znudzenia są już oswojone. Mamy tutaj do czynienia nie tyle z kolejną aferą Sokala, ile raczej z tak zwaną aferą Bal. Nie ma w tym nic nowego: wszystkie oskarżenia przeciwko kulturze wizualnej, podniesione przez Bal, zostały już sformułowane w 1996 roku w „ankiecie" czasopisma „October". Jak przypuszczam, żadnemu z czytelników niniejszego czasopisma nie trzeba tej debaty przedstawiać na nowo. Nie ma nic bardziej nudnego od akademickich polemik wet za wet, ale proszę pozwolić mi wskazać na dwa punkty: nikt nigdy nie proponował wizualnego esencjalizmu poza samą Bal, która go proponuje i zarazem propaguje. Czytelnikom pozostaje rozstrzygnięcie, czy są zainteresowani formalizmem bazującym na przedmiotach, czy też polityczną krytyką wizualnego podmiotu takiego, jaki został skonstruowany przez zachodnią epokę nowoczesną.

Według Bal, moja wersja kultury wizualnej jest winna „wizualnego esencjalizmu". Twierdzi tak, na podstawie odwiecznej praktyki cytowania kilku słów wyjętych z kontekstu przy zupełnym ignorowaniu całościowej argumentacji w moich pracach. „Esencja", którą miałbym rzekomo celebrować, nigdzie nie została zdefiniowana. W całej mojej pracy

An Introduction to Visual Culture explixcite argumentuję przeciw wszelkiemu tego typu esencjalizmowi. Na początku zauważam, że „postmodernizm (jak staromodnie to brzmi!) nie jest, rzecz jasna, po prostu doświadczeniem wizualnym" (Mirzoeff, 1999, s. 3); w połowie tekstu przypominam czytelnikom, że „kultura wizualna nie prowadzi do jednostronnego rozwodu widzenia i ciała" (s. 123); i konkluduję, zarysowując formułę „wizualnego-popularnego", termin zaczerpnięty od Gramsciego, określający kulturę wizualną jako „coś, co ma materialną egzystencję, która jest zarówno widzialna, jak i sprzężona z językiem" (s. 259). Nie przejmujcie się tym: dla Bal wszystko to nonesens. Bal dochodzi nawet do swoistej dekonstrukcji, twierdząc, że tak naprawdę to jestem w opozycji do wizualności; faktycznie, o tyle, o ile spektakularny składnik nowoczesnej wizualności jest, zgodnie ze słynną frazą Deborda (cytowaną w mojej książce), „kapitałem zakumulowanym do punktu, w którym staje się obrazem" – jestem jak najbardziej antywizualny. Zważywszy, że wizualność jako termin – na co wskazywałem ostatnio w tym czasopiśmie – został wynaleziony przez konserwatywnego historyka Thomasa Carlyle'a, wydaje się raczej niemożliwe, by radykalne podejście do wizualnej podmiotowości miało tak po prostu i bezrefleksyjnie afirmować wizualność.

Projekt kultury wizualnej nie ustawił ludzi po obu stronach boiska – za lub przeciw temu, co wizualne – ale je zakwestionował. Pytanie, jakie zadałem w *Introduction*, nie brzmiało: „Czyż wizualna materia nie jest wspaniała?", ale raczej: dlaczego nowoczesność tak silnie obstawała przy wizualizacji nawet takich rzeczy, które nie wydają się potrzebować obrazów wizualnych? Jak napisałem: „kultura wizualna nie zależy od samych obrazów, ale od nowoczesnej tendencji do obrazowania lub wizualizacji egzystencji" (s. 5). Argumentowałem, że tym, co odznaczało zachodnią nowoczesność jako odrębną formację, była nie tyle uniwersalna prawda, ile właśnie ów przymus wizualizowania. Tendencja wizualizacyjna z pewnością nie osłabła – aparat fotograficzny w niemal każdym telefonie komórkowym – i nadal istnieje dotkliwy problem, jak negocjować ją w życiu codziennym. Argumentacja w *An Introduction to Visual Culture* może być zatem scharakteryzowana jako historycystyczna, ponieważ kładę w niej nacisk na specyfikę obstawania przy wizualizacji przez zachodnią nowoczesność – w sposób konieczny implikując te regiony, na które wywarł wpływ zachodni imperializm i neokolonializm kapitału finansowego – ale błędem jest określanie tego mojego stanowiska terminem esencjalizm.

Z pewnością w mojej książce obecny był moment podkreślania kompleksowości i znaczenia kultury wizualnej. W okresie, w którym powstawała (1996-97), wiodące postaci świata akademickiego nie zawsze traktowały materiał wizualny z należytym szacunkiem. Fredric Jameson

tak silnie odczuwał fakt przygniatania literatury przez falę popularnej kultury wizualnej, że zadeklarował: „to, co wizualne, jest *istotowo* pornograficzne". W przesadnie emfatycznej prozie zawyrokował, że: „tajemnicza rzecz – umiejętność czytania – staje się jakąś magiczną siłą, właściwą dorosłym, której niższe formy sztuki tak samo nie mogą zrozumieć, jak zwierzęta nie są w stanie pojąć odmienności ludzkiego myślenia". Nie przewiduję nagrody dla tego, kto się domyśli, że Bal się z tym zgadza i stawia mnie w jednym rzędzie ze zwierzętami. Obstaję przy swoim, że w tym fragmencie Jameson wywołał „bez wątpienia nieintencjonalne echo myśli rasistowskiej" (s. 10-11). Przeciwnie niż Bal, ja nie nazwałem Jamesona rasistą, co byłoby śmieszne. Natomiast Bal nazwała mnie intelektualnie i moralnie ułomnym za samo tylko kwestionowanie stwierdzenia Jamesona. Ironia polega na tym, że, jak można zauważyć, to właśnie Jameson rozwinął *explicite* ideę esencjalizmu wizualnego, który Bal wydaje się potwierdzać przez tak mocne przenicowanie mojej krytyki.

Jeśli istnieje tutaj skandal, to jest to – by użyć określenia Wendy Steiner – „skandal przyjemności", którą znajduję w wizualnym materiale. Dla Bal, wszystko to jest oczywiście nonsensem, sąd, oparty na nieujawnionym odniesieniu do Laury Mulvey (1989 [1975]) i jej definicji przyjemności wizualnej jako męskiej. Nieuwzględniony pozostaje przy tym fakt takiego skomplikowania tego binarnego schematu przez feminizm i teorię *queer*, że sama Mulvey zmodyfikowała swoje stanowisko ponad dekadę temu. W dzisiaj już raczej niemodnym ukłonie wobec teorii postmodernistycznej, który zajmuje półtorej strony mojej książki, określiłem jako „wzniosłość" to, co, w pewnych momentach dramatu – przytoczyłem wtedy jako przykłady: upadek muru berlińskiego, początek filmu *2001: Odyseja kosmiczna* i malarstwo Cézanne'a – przekracza to, co tekstualne w reprezentacji wizualnej; przy czym zauważyłem nawet, że nie jest to „kwestia poparcia *in blanco* przepracowania Kanta przez Lyotarda" (s. 16). Jest to dokładne przeciwieństwo stwierdzenia, które imputuje mi Bal, że „obraz jest wart tysiąca słów". Jeśli mielibyśmy użyć *cliché*, to takiej, która mówi, że „nie istnieją słowa, by ją [wzniosłość] opisać", co oczywiście jest również wyrażeniem słownym. Wzniosłość może być zdefiniowana niemal dowolnie: Kant obstawał przy jej „bezgraniczności" (1987, § 23, s. 244), podczas gdy William Gilpin widział ją jako rezultat „nieodróżnialności ... występującej w wyobraźni w wyniku intelektualnych wysiłków, by począć jakąś ciemną, tępą ideę poza możliwością pojmowania" (Cheetham, 2001, s. 121). Wzniosłość, podobnie, jak to, co wizualne, jest bez wątpienia czymkolwiek, co odpowiada pisarzowi w danym czasie. Faktycznie, nigdy nie oferowałem w swojej książce definicji tego, co wizualne *per se*, ponieważ nie to było przedmiotem mojego zainteresowania: interesowało mnie i nadal interesuje to, co wizualne i sposób jego interakcji – za pomocą podmiotu – z tym, co społeczne.

Istnieje osobliwy schemat w tym eseju, w którym Bal rozwija idee, które są bardzo bliskie moim własnym, nawet gdy ta bliskość jest dezawuowana z przyczyn politycznych. Bal chce scentrować kulturę wizualną wokół „wizualnego wydarzenia", które wynika z „tego, co wydarza się, gdy ludzie patrzą", zauważając, że „akt patrzenia jest głęboko «nieczysty»". Brzmi znajomo, nieprawdaż? W 1999 roku sugerowałem, że „konstytutywne części kultury wizualnej nie są w tak dużym stopniu definiowane przez medium, jak przez interakcję między widzem i widzianym, którą można nazwać zdarzeniem wizualnym. Przez wizualne zdarzenie rozumiem interakcję znaku wizualnego, technologii, która umożliwia i podtrzymuje ten znak, oraz widza". Poniżej, w tym samym akapicie ostrzegałem, że „nie ma i nie może być «czystej» teorii znaku, która z powodzeniem przekraczać będzie granice czasu i miejsca" (s. 13-14). Bal podziela nawet moje obecne zainteresowanie duchami. Zatem niezgoda między nami, przy całej przemocy, z jaką Bal domaga się jej uznania, nie może być osobista, skoro podzielamy tak wiele tych samych tez: ona jest, oczywiście, polityczna.

Ponieważ w eseju Bal chodzi tak naprawdę o nie tak znów subtelną próbę przemieszczenia wszelkiej różnicy podmiotowej poza kulturę wizualną i zastąpienie jej zorientowaną na przedmiot teorią „widzenia [jako] ... inherentnie *synestetycznego*". Czyż nie jest to, ośmielę się zauważyć, troszkę *esencjalistyczne*? Przez afirmowanie i proponowanie swojego własnego wizualnego esencjalizmu, Bal próbuje przysłonić fakt marginalizacji podmiotu przez formułowaną przez nią teorię domeny przedmiotowej. Poza jednym lub dwoma zdawkowymi odniesieniami, na próżno będziemy szukać w tekście Bal trwałego zainteresowania teorią *queer*, studiami „rasy", etnicznymi, czy też jakąkolwiek inną formą różnicy podmiotowej. Oferuje się zatem tutaj stary wybór: między dobrym okiem i jego przedmiotem oraz podmiotem tego, co Irit Rogoff określiła „ciekawym okiem". W mojej ostatniej pracy, której nie chcę tutaj obszernie omawiać, argumentuję na rzecz kultury wizualnej, która za swój priorytet uznaje dylematy podmiotu wizualnego. Przez podmiot wizualny, piszę w niej, „rozumiem osobę, która jest zarówno konstytuowana jako czynny nośnik wzroku (niezależnie od jego lub jej biologicznej zdolności widzenia), jak i jako rezultat pewnych serii różnych kategorii wizualnej podmiotowości". Czytelnicy zauważą eksplicytne odrzucenie wizualnego esencjalizmu, ale pozwólcie mi dodać oczywisty wniosek, że rola osoby jako podmiotu wizualnego to nie wszystko, czym jednostka może lub powinna być. Tym niemniej, istnieje tutaj spójne pole badań, w obrębie którego różnica jest badana, wyjaśniana i klasyfikowana wizualnie, i którego nie można redukować do domeny przedmiotowej.

LITERATURA CYTOWANA

Mark Cheetham, *Kant, Art, and Art History*, Cambridge University Press, Cambridge 2001

Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar, Hackett, Indianopolis 1987 (1790)

Nicholas Mirzoeff, *Introduction to Visual Culture*, Routledge, London 1999

Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Theories of Representation and Difference), Indiana University Press, Bloomington 1989 (1975)

W.J.T. MITCHELL [UNIVERSITY OF CHICAGO]

MROCZNY PRZEDMIOT KULTURY WIZUALNEJ

W refleksjach Mieke Bal o *Wizualnym esencjalizmie i przedmiocie kultury wizualnej* jest wiele takich rzeczy, z którymi zapewne nikt nie chciałby się spierać. Kultura wizualna wyraźnie potrzebuje jaśniejszego określenia swojego przedmiotu badań. Musi też uniknąć takiego „wizualnego esencjalizmu", któryby postulował „czysto" wizualne pole, całkowicie izolowane od innych zmysłów lub od dyskursu, kontekstu, interpretacji, historii, technologii, mediacji, praktyk społecznych i tysiąca innych rzeczy. I skłaniam się również do tego, by zgodzić się z Mieke Bal, że kultura wizualna nie może opierać się na gotowych konceptach kultury (jeszcze mniej na studiach kulturowych), by zapewnić sobie mocne fundamenty.

Bardziej interesujące od wymieniania w nieskończoność miejsc mojej zgody z Mieke Bal, może być jednak podkreślenie niektórych obszarów niezgody lub przynajmniej pewnego wahania w zaakceptowaniu jej pozycji. Na początek, nie jest dla mnie jasne, dlaczego autorka zachowuje taką czujność wobec „definicji" jako właściwej procedury dla określenia przedmiotu i dlaczego wyobraża sobie, że „stwarzanie przedmiotu" nie będzie, na pewnym etapie, wymagać gestu definicji. Każdy twórczy akt jest, moim zdaniem (a podążam tutaj za Williamem Blake'm), aktem definicji, formowaniem „definitywnej i określonej tożsamości", wyodrębnionej z wielości różnorodnych możliwości. Moim zdaniem, kultura wizualna znajduje się teraz właśnie na progu definicji. W tej chwili jest ona już wieloma rzeczami: „studiami w" takich obszarach jak: popularna kultura i media; sub- lub nieartystyczne reprezentacje wizualne; obrazowanie w nauce i obrazowanie techniczne; media reklamowe; społeczne praktyki widzenia i oglądania; optyczne wymiary podświadomości i świadomego mentalnego życia (pamięć, fantazja, imaginacja); to, co Gombrich nazwał „udziałem widza" w formowaniu obrazu; granice między widzeniem i językiem, widzeniem i słuchaniem, widzeniem i niewidzial-

nym; między widzianym i przeoczanym; między reprezentacją wizualną ogólnie i specyficznym polem sztuk wizualnych.

Mieke Bal słusznie pyta, czy między tymi sferami można w ogóle wytyczyć sztywne granice i dzieli się obawą, że kultura wizualna może skończyć jako operacja „strzegąca" [*policing*] granic. Odnoszę jednak wrażenie, że można badać granicę bez jej strzeżenia. Można obserwować dystynkcję między tym, co wizualne i tym, co werbalne bez jej reifikacji. I można poszukiwać definicji „wizualności" bez popadnięcia w sposób konieczny w modły do straszydła „esencjalizmu". Nawet przedmiotu najgorszej obawy Mieke Bal („zakładające czystość cięcie między tym, co jest wizualne i tym, co nim nie jest") nie można uniknąć zapewne tak łatwo, jak ona mogłaby sądzić. Nie wystarczy zadeklarować, że widzenie jest zawsze „nieczyste". Sam koncept nieczystości zależy, dialektycznie, od pewnego pojęcia czystości, które musi zostać sprecyzowane tak konkretnie i definitywnie, jak to tylko możliwe, a nie dogmatycznie wykluczone jako li tylko błąd metodologiczny lub ideologiczna iluzja. „Optyczna czystość" modernistycznej abstrakcji może, w refleksji, okazać się fantazją, ale ona jest *specyficzną* fantazją, która musi być badana w jej własnych terminach, a nawet uhistoryczniona. Oczywiście zgadzam się z Mieke Bal, że należy uniknąć *dogmatycznego* historyzmu. Niepożądany jest jednak *wszelki* dogmatyzm. Nie widzę powodu do odrzucenia historii tylko dlatego, że niektórzy historycy sztuki zrobili z niej dogmatyczną rutynę, zniechęcającą refleksję teoretyczną.

Być może po prostu mniej się spodziewam po metodologicznym i teoretycznym potencjale kultury wizualnej, niż Mieke Bal. Podobnie jak ona, nie wiem jeszcze, czy kultura wizualna będzie obszarem, departamentem, subdyscypliną, dyscypliną lub może tylko przejściowym momentem interdyscyplinarnej turbulencji. Pracuję w instytucjach akademickich wystarczająco długo, by wiedzieć, że utworzenie departamentu o nowej nazwie nie jest tym samym, co powstanie nowej dyscypliny; jestem też zaskoczony, że Mieke Bal przywołuje departamenty literatury angielskiej i porównawczej jako modele dyscyplinarnej koherencji. Spędziłem 35 lat nauczając w departamentach literatury angielskiej i nigdy nie miałem najmniejszego poczucia jedności dyscyplinarnej. Wyobrażamy sobie z tęsknotą, że dyscyplinarność (jak czystość?) musi gdzieś istnieć – w departamencie fizyki? matematyki? lingwistyki? – jednak im bardziej zbliżamy się do tych obszarów, tym szybciej ten miraż rozwiewa się przed nami. Miałem jednak okazję, by porównać dyscyplinarne protokoły studiów literackich i historii sztuki; obserwowałem także gwałtowną profesjonalizację studiów filmowych w ostatnich dwudziestu latach. Odnoszę wrażenie, że dyscyplinarność jest rzeczą relatywną, ściśle powiązaną z profesją, wojnami o pole badawcze, dyscyplinowaniem i genealogią często współzawodniczących praktyk. Rzadziej zależy ona od usta-

nowienia „przedmiotu", czy to zdefiniowanego, czy to stworzonego, co do którego panowałaby ogólna zgoda.

Zgadzam się wszakże, że wysiłek steoretyzowania przedmiotu jest poważnym wysiłkiem, nawet jeśli tylko dotyczy samego wytyczenia linii dla debaty, i podejrzewam, że mój przedmiot kultury wizualnej nie jest aż tak niepodobny od przedmiotu Mieke Bal. Za kluczowy moment uznaję „wizualność", termin ukuty przez Hala Fostera, tak jak Frye, Jakobson i inni postulowali „literackość", a Friedrich Kittler obstaje przy „medialności". Myślę jednak, że powinniśmy szczerze powiedzieć o implikacjach stwarzania lub definiowania przedmiotu. Implikuje ono postulowanie czegoś niebezpiecznie bliskiego „esencji" i dlatego sądzę, że lepiej byłoby zmierzyć się z problemem esencji wcześniej, zamiast uchylać go za pomocą antyesencjalistycznej retoryki. Moim zdaniem, esencja tego, co wizualne, musi rozpoczynać się wraz z okiem i jego operacjami, historią i teorią optyki oraz aktem wizualnej percepcji we wszystkich organizmach, które posiadają stosowny organ. (Lacan zauważył, że istnieje ekwiwalent oka w tak prostych organizmach jak ostryga.) Oznacza to, że czymkolwiek kultura wizualna mogłaby być, jej przedmiotu nie można zdefiniować lub stworzyć bez uwzględnienia wizualnej *natury*. Ale znowu: nie oznacza to, co muszę szczególnie podkreślić, redukcji wizualności do naturalnego odbicia lub automatycznego, mechanicznego procesu; oznacza natomiast, że wizualność jest konstytuowana jako dialektyka między operacjami, które są automatyczne i wolicjonalne, refleksyjne i wyuczone, zaprogramowane i swobodnie wybierane. To znaczy, że problem „czysto optycznego" sam jest sprawą relatywną. Studia percepcji wizualnej (od Descartesa, przez biskupa Berkeley'a, Diderota do Olivera Sacksa) dowiodły, że „normalna" percepcja wizualna – zdolność do wyodrębnienia przedmiotów, rozróżnienia figury i tła oraz do orientowania własnego ciała w przestrzeni wizualnej – jest wyuczonym procesem, który obejmuje koordynację tego, co haptyczne i tego, co optyczne. Nie moglibyśmy widzieć świata, jeśli nie nauczylibyśmy się w nim poruszać i dotykać go. To znaczy, że „czyste" widzenie w rzeczywistości istnieje – jako funkcjonalny ekwiwalent ślepoty – u osób (lub osobników), które odzyskały wzrok po wydłużonym okresie ślepoty. „Niewinne oko", jak stwierdził to kiedyś Gombrich, „jest ślepe", co jednak nie znaczy, że powinniśmy je wyeliminować jako kluczowy temat w studiach wizualności. Oznacza natomiast, że wizualność nie może być adekwatnie opisana jako zmysłowa zdolność lub władza percepcyjna, ale musi być teoretyzowana jako *popęd*, który mobilizuje organizm wokół bólu i przyjemności, awersji i pożądania.

Co doprowadziło nas do drugiego stopnia mojej próby określenia specyfiki przedmiotu kultury wizualnej: doświadczenie bycia widzianym ma równą wagę, co spleciony z nim proces widzenia. Pierwotną sceną wizu-

alności nie jest, moim zdaniem, widzenie przedmiotów, obrazów lub przestrzeni, ale twarz innego, spotkanie „oka i spojrzenia", przechodzące ponad granicami między naturą i kulturą, organizmami zwierzęcymi i ludzkimi – w fenomenie wdrukowywania. Jest to, oczywiście, elementarny Lacan; przyswajam go jako punkt startowy dla określenia specyfiki wizualności, a nie jako dogmatyczną granicę wszystkich dalszych badań. Ustanawia on – taką mam nadzieję – fundujący koncept wizualności jako dialektyki między widzeniem *i* pokazywaniem, nadzorem *i* spektaklem, voyeryzmem *i* ekshibicjonizmem, badaniem *i* demonstracją.

Wiele rzeczy wynika z tych istotowych postulatów, niektóre z nich są kongenialne z programem Mieke Bal, inne nie. Mój pogląd jest niekompatybilny z jej twierdzeniem, że „dzisiejsza kultura jest prymarnie wizualna" (każda ludzka kultura, którą znamy, była wizualna w pewien sposób). Wizualność nie jest nowoczesnym wynalazkiem, chociaż jej operacje są z pewnością zabarwiane, analizowane i reprodukowane przez techniczne media, a zatem sensownie jest myśleć o wizualności jako posiadającej historyczny (ale także radykalnie niehistoryczny) wymiar. Wyznając ten pogląd, ryzykuję możliwość, że „to, co wizualne ... może być izolowane dla badań", nie w sensie absolutnej izolacji, ale w sensie umieszczenia go w centrum pola relacji: relacji zmysłowych (przede wszystkim relacji z tym, co słuchowe i dotykowe, co Hegel nazwał „zmysłami teoretycznymi"); relacji semiotycznych (do funkcji znaku, powiedzmy, Peirce'owskiej triady: symbol, indeks i ikon); relacji medialnych (do malarstwa i rysunku, kina i wideo; do alfabetycznej substytucji „oka za ucho", według wyrażenia McLuhana); psychologicznych relacji między porządkami: wyobrażeniowym, symbolicznym i realnym oraz relacji przeplecenia popędów skopicznych i wokatywnych z „niższymi" popędami (analny, genitalny, etc.); społecznych praktyk patrzenia i bycia obiektem patrzenia, widzenia i pokazywania, ciekawości i wstydu.

Wszystko to prowadzi mnie do konkluzji, że kultura wizualna rzeczywiście po omacku szuka specyficznego przedmiotu, który możemy nazywać „wizualnością"; że po to, by go zdefiniować lub stworzyć (lub nawet mieć o czym debatować) musimy zaryzykować jego esencjalizację; oraz że warte przedsięwzięcia jest coś na kształt poniższej definicji (w sposób kluczowy naznaczonej przez chiazm, który może odzwierciedlać „esencjalną" strukturę nerwu optycznego): „Kultura wizualna jest badaniem społecznej konstrukcji pola wizualnego i wizualnej konstrukcji pola społecznego"[14].

Jeśli ta definicja pozostawia kulturę wizualną jako subdyscyplinę wewnątrz historii sztuki, lub jeśli czyni z niej prowokację wobec historii

[14] Ta definicja jest pełniej opracowana w: W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, „journal of visual culture" 1 (3), (August 2003), s.165-183.

sztuki w poszerzonym obszarze, niech i tak będzie. Jeśli skazuje kulturę wizualną na wędrówkę – niczym szeroką nić – przez niekończące się materie estetyki lub studiów nad mediami (same w stałym kryzysie jako dyscyplina – zobacz Baudrillarda *Requiem for the Media*), to nie mam nic przeciwko temu. Chciałbym żywić nadzieję, że możemy uśmierzyć nasz niepokój odnośnie dyscyplinarnej spójności i akademickiego wytyczania obszarów badawczych, przez silniejsze skoncentrowanie się na tym, czego rzeczywiście można się nauczyć przez prowadzenie historycznych, transkulturowych i teoretycznych badań w nieskończenie fascynującym polu wizualności.

GRISELDA POLLOCK [UNIVERSITY OF LEEDS]

KULTURA WIZUALNA I JEJ NIEDOGODNOŚCI: PRZYŁĄCZAJĄC SIĘ DO DEBATY

W 2001 roku zostałam zaproszona na konferencję w Clark Art Institute, której temat – „Estetyka, historia sztuki i studia wizualne" – symbolizowały *Trzy drzewa* Rembrandta. Zorganizowali ją Michael Ann Holly i Keith Moxey, wydawcy wcześniejszych ważnych antologii, wyznaczających drogę do traktowania archiwum obrazów historycznych, praktyk artystycznych i dyskursów o nich, w inny sposób, aniżeli skanonizowany w ramach instytucjonalnej Historii Sztuki. Na konferencji byli, rzecz jasna, estetycy oraz ich krytycy. Byli także historycy sztuki, badający relacje swojej dyscypliny z tradycyjnymi pozycjami estetycznymi i współczesnymi pozycjami antyestetycznymi. Byli też adwokaci Kultury Wizualnej. Idea debaty polegała na rozpatrywaniu relacji i napięć między tymi trzema sposobami zajmowania się obszarem gdzieś między sztuką i obrazem. Sądzę, że oczekiwano ode mnie jako feministki, że przybędę z pozycją antyestetyczną. Zważywszy na długą historię bezlitosnego walenia w Historię Sztuki jak w bęben, oczekiwano – jak przypuszczam – że raczej stanę pod drzewem Kultura Wizualna, aniżeli pod dwoma innymi, co do których spodziewano się, że będą w oczywisty sposób wrogie tej gałęzi feministycznej analizy kulturowej, którą praktykuję.

W rzeczywistości wygłosiłam referat zatytułowany *Estetyka różnicy* i mówiłam o malarstwie. Mój tekst, głównie o nastawieniu psychoanalitycznym, dotyczył możliwości tego, co kobiece w relacji do debat o traumie i reprezentacji w sztuce społecznej. Trudno byłoby go scharakteryzować w terminach trzech drzew. Z pewnością podejmował on dialog z XVIII-wieczną estetyką, jednak w kategoriach Lacanowskich psychoanalitycznych idei piękna jako spotkania ze śmiercią. To wychodzi poza

filozofię. Zestawiając Leonarda, Ucella, *Jaws* i Brachę Ettinger, nie pasowałam ani do żadnego modelu Historii Sztuki, ani do modelu Kultury Wizualnej, której teoretycznym odniesieniem jest prawdopodobnie raczej Foucault niż Freud. Mój referat traktował bezwstydnie o malarstwie, lub raczej o tym, co nazywam „malarstwem po malarstwie po historii"; to znaczy, jest to malarstwo „przegrupowane" ze świadomością zarówno modernistycznych autotransformacji i postmodernistycznej pogardy oraz trywializacji, w które popadło z powodu zatracenia sensu swoich własnych historii i nadal niezebranych żniw możliwości istniejących w modernizmie. Będąc psychoanalityczną analizą traumy we współczesnym malarstwie dotyczącej genealogii obecnych w nim reprezentacji tego, co kobiece – gdzie moja praca była *u siebie*? Pytanie to odnosi się raczej do idei domeny instytucjonalnej, aniżeli do intelektualnej autoetykiety. Właśnie wobec tego rodzaju zaniechania ze strony Historii Sztuki, w trakcie nieustannej pracy nad historiami i praktykami sztuki, przy uwzględnieniu innych obszarów zainteresowań (jak teoria kultury, psychoanaliza, film), stworzyłam swoją własną praktykę w niezdefiniowanej i nie poddającej się kategoryzacji przestrzeni krytycznego stawania się. Praktykę, która zależy od przygodnych aliansów, stworzonych pokrewieństw, nieformalnych sieci i od najbardziej faworyzowanego z wszystkich politycznych konceptów lat 70. – mianowicie od interwencji.

W *Differencing the Canon* (1999) deklarowałam zatem, że co prawda dzielę domenę przedmiotów badawczych z dyscyplinarnymi formacjami, takimi jak Historia Sztuki, jednak nie czuję się zdyscyplinowana w moich badaniach przez te wspólne przedmioty: zamiast posiadać taki przedmiot (i zarazem produkt mojej pracy), jak idea „sztuki", zajmuję się historią praktyk artystycznych i reżimów reprezentacji w kontekście różnicy seksualnej. Jednak różnica seksualna i sztuka nie należą do tego samego porządku rzeczy. Zajmując się zatem różnicą seksualną, nie odrzucałam artystyczności sztuki [*artness*] i praktyk artystycznych jako specyficznego sposobu artykulacji reżimu seksualnej różnicy lub jej transformacji. Wcale nie musimy pojmować sztuki jako „sztuki" (czy Sztuki), jak to ma miejsce w Historii Sztuki; i bez tego, nadal możemy analizować to, co estetyczne jako afekt między traumą i fantazją, wyrastający, według Brachy Ettinger, z archaicznych sfer, w których wytwarzana jest seksualność. To, co estetyczne, może być teoretyzowane psychoanalitycznie lub tekstualnie, w ramach analizy semantycznej a nawet za pomocą kategorii rosyjskich formalistów – „literackości" literatury w opozycji do prozaicznego, codziennego użycia języka. Zatem, nie dążąc do podtrzymywania swoim dyskursem idealizującego i ahistorycznego pojęcia Sztuki, mogę zajmować się również takimi praktykami, które określa się (lub same się tak określają) mianem sztuki i badać sposób, w jaki one

artykułują lub negocjują problem seksualnych lub innych relacji między znaczeniem i różnicą.

Tym, co cenię sobie szczególnie wysoko, ponieważ umożliwia mi radykalne dysydenctwo z dyscyplinującej dyscypliny, jest przede wszystkim biegłość, z jaką mogę pracować w sposób transdyscyplinarny, poruszając się między autorytatywnymi i zarazem wzajemnie sprzecznymi twierdzeniami, formułowanymi w ramach różnych sposobów myślenia i praktyk. Historia Sztuki oferuje swoim studentom i praktykom ograniczone spektrum sposobów myślenia o swoim przedmiocie po to, by wytworzyć wrażenie oczywistości tego przedmiotu jako historii *sztuki*. Historycystycznie zorientowana dyscyplina produkuje spójne narracje o swoim przedmiocie – sztuce, które są obce narracjom uprawiających sztukę, podobnie jak narracjom antropologów kulturowych.

Pozycja, z której to wszystko staje się widoczne – owe narracje kulturowe, konkurujące ze sobą, tworzące przedmioty, które definiują dyskursy, które prezentują następnie siebie jako li tylko odpowiedzi na dane już uprzednio przedmioty – znajduje się w sposób konieczny na zewnątrz Historii Sztuki. Jednak nie znaczy to, że znajduje się ona lub powinna się znajdować gdziekolwiek. Ten krytyczny punkt archimedejski znajduje się w polityczno-intelektualnym miejscu wielkiej teoretycznej rewolucji w naukach humanistycznych, jaka nastąpiła we francuskim systemie uniwersyteckim końca XX wieku. Raz jeszcze Paryż stał się stolicą formacji kulturowej, która określiła stulecie w całej Europie; rewolucja, której nośnikiem była intelektualno-polityczna diaspora, polegała na relatywizacji fundamentalnych dla Europy pojęć i sposobów myślenia. To, co zdarzyło się w paryskiej kulturze intelektualnej, przenikało specyficznymi kanałami do anglofońskiego życia akademickiego: via czasopisma, grupy ruchu kobiecego, studia filmowe i kulturowe. Te nieformalne grupy samokształceniowe i wyłaniające się interdyscyplinarne formacje, uciekające z departamentów literatury angielskiej, socjologii lub filozofii po to, by dokonać rekonfiguracji w nowatorskie i śmiałe, marginalne przestrzenie na nowych uniwersytetach lub politechnikach – tworzyły obszar twórczego eksperymentatorstwa. Niebezpieczeństwo pojawia się, gdy nieformalność tego typu nowatorskich formacji nagle ustępuje koniecznej formalizacji, by spełnić wymogi instytucji, bez której praktykujący je nie mogliby przetrwać. Po prostu, potrzebują oni pracy i pewnej ramy do nauczania i badań. A gdy to, co zostało niegdyś stworzone, staje się praktyką, do której bezpośrednio mogą się przyłączyć młodsze pokolenia, przestaje działać formacyjna oś dysydenctwa i przemieszczenia, dyscyplinarnej formacji i interdyscyplinarnej krytyki; ich pierwotna otwartość zmienia się automatycznie w sformalizowaną „dyscyplinę", której spadkobiercami zostają tylko ci, którzy znają jej wnętrze.

Tak więc, gdy próba zasadzenia drzewa, zaznaczenia markera, zatknięcia chorągiewki na biegunie nazwanym Kultura Wizualna, kończy się jej własnymi departamentami i programami studiów, pojawia się u mnie podobny rodzaj filozoficznej i politycznej troski do tego, jaki bardziej formalnie wyraziła Mieke Bal. Są w mojej pracy momenty, kiedy „robię" studia kulturowe; inne, kiedy zajmuję się teorią feministyczną i sztukami wizualnymi. Jeszcze inne, kiedy przede wszystkim jestem zainteresowana dziełem sztuki, usiłując wykonać lepszą pracę dla zrozumienia jego kulturowej złożoności, aniżeli pewne odmiany Historii Sztuki; co, w sposób konieczny, zakłada jednak dialog z owymi prawdziwie krytycznymi i inteligentnymi myślami o rzeczach nazywanych dziełami sztuki, które nadal głoszą o sobie, że są Historią Sztuki. Nie pogardzam żadnym wkładem badawczym; tym, co zawsze przyciągało moją krytykę, był zinstytucjonalizowany dyskurs i jego polityka, gdyż zawsze funkcjonuje on jako potężny środek selekcji i wykluczenia. Nie ma zatem niczego złego – jak Fred Orton i ja napisaliśmy w 1982 roku – w formalizmie *per se* jako metodzie analizującej dzieła sztuki epoki modernizmu. Problem powstaje, gdy jest on jedyną dozwoloną metodą (lub w ogóle jedyną możliwą do pomyślenia). Przeciwstawienie jego rygorów wymogom historii okazało się szczególnie interesujące i intelektualnie znaczące.

Myślenie o sztuce historyczne – czy może genealogiczne – implikuje uwzględnienie tego, w jaki sposób mogli myśleć o malarstwie tworzący je artyści. Dla historyków sztuki, to, co wydarzyło się w latach 50. XX wieku jest zakończone i jej lub jego sprawą jest prześledzenie występujących potem nurtów i procesów rozwojowych, które doprowadziły do teraźniejszości, podczas gdy lata 50. są wyjaśniane wyłącznie w kategoriach ich własnego momentu produkcji. Każdy kto wygina ku tyłowi linię czasu, by odzyskać przerwane narracje [np. lat 50. – przyp. tłum.] przez odniesienie ich do innych, historycznych lub psychologicznych imperatywów [np. lat 70. – przyp. tłum.], powstałych właśnie jako reakcja na znudzenie tym, co nastąpiło później (a był to triumf spojrzenia w formie sztuki bazującej na siatkówce [w latach 60. – przyp. tłum.]) – będzie jawił się historykowi sztuki wyłącznie jako regresywny, staroświecki i nie na czasie. Jednak dla artysty sztuka, która minęła, rozpościera się jako jedna rozległa synchronia możliwości, nawet jeśli każdy ruch musi być skalkulowany w relacji do ruchu, który z punktu widzenia teraźniejszości, tworzy uprawomocnienia dla tego, co towarzyszące, poboczne lub *nachträglich* – odwleczone. Możliwe zatem, że potrzebowaliśmy nie tyle Rembrandtowskiego protestanckiego przemieszczenia Ukrzyżowania w pejzaż trzech drzew, ale liczniejszej grupy, złożonej co najmniej z czeterch drzew, a może wręcz całego lasu: to znaczy, obrazu sieci powiązań, złożonej z wielu ścieżek, prowadzących między i wokół – powstałych w nie-

przewidywalnych z góry miejscach – karczowisk, tworzących polany dla transdyscyplinarnych pikników. Nawet jednak na poziomie zagajnika złożonego z trzech drzew, przynajmniej jedna rzecz więcej musi być nazwana: sama praktyka artystyczna. Zatem, moim ruchem nie mógł być ruch z Historii Sztuki w Kulturę Wizualną, ale w bardziej złożoną sieć wzajemnych relacji między różnymi praktykami tworzenia sztuki i jej analizowania, nacechowanych przez poważny i rygorystyczny intelektualny trening w zakresie psychoanalizy, filozofii i semiotyki.

Jeśli już doprowadzimy naszą praktykę badawczą do równowagi, trudniejsze staje się ustanowienie opozycji wobec niej lub jej proste powtórne zaszeregowanie. Historia potoczyła się mniej więcej tak: odwracając się plecami od idei absolutnych lub uniwersalnych wartości, podtrzymujących niekwestionowany kanon, widziany poprzez zimnowojenne soczewki formalizmu lub humanistycznej ikonografii, pewni badacze uciekli z opartej na estetyce Historii Sztuki po to, by zyskać swobodę analizowania szerszych „reżimów reprezentacji" za pomocą metod, określonych przez teoretyczne zasoby i interdyscyplinarne koncepty, wyrastające z kulturowego zwrotu Nowej Lewicy. Służyły one zwłaszcza potrzebom wszystkich wygnanych z dyskursu przez estetycznie zdefiniowane kanony Historii Sztuki: kobietom, lesbijkom i gejom, narodom postkolonialnym, mniejszościom etnicznym, niepełnosprawnym, narodom nie należącym do Zachodu, i tak dalej. To lista politycznych sprzymierzeńców (niekiedy zresztą, nie tak znowu silnie sprzymierzonych), a zatem lista *par excellence* polityczna. Ona definiuje interesy, które czasami urastają do rangi całościowej teorii krytycznej. Najodpowiedniejszy model dla tej krytyki dostarcza niewątpliwie twórczość Michela Foucaulta: jest to model genealogiczny, oparty na studiach konkretnych przypadków, skoncentrowany wokół problemu władzy/wiedzy, rekonstruujący formowanie się dyskursów i reżimów prawdy. Jako anatomia nowoczesności, model Foucaulta łączy szczegółowe nastawienie semiotyki i strukturalizmu z konceptualnym rozmachem poststrukturalizmu i jego praktyką stale utrzymywanej „krytyczności". Możemy zatem, na przykład, operować kategorią seksualności jako historycznym konceptem, który nadaje się zarówno do weryfikacji prowadzonych przez nas, historycznych badań konkretnego przypadku, jak i do zdefiniowania całej problematyki, w świetle której mogą być analizowane dzieła sztuki, filmy, czasopisma, *body-sculpting*, anoreksja, etniczna autostylizacja, itd. – odsłaniając w sposób niekiedy porażający to, co dotychczas – dzięki ukrytej kontroli – zachowywało ciągłość i trwałość.

Prześledzenie głównych prac, które wprowadziły model Foucaulta do teorii fotografii i historii, do analizy feministycznej i teorii filmu, daje nam obraz twórczego i niezwykle transformatywnego związku potrzeb

badawczych i teoretycznych zasobów, który otworzył problematykę genealogii, archiwum, autorstwa, dyskursu, władzy i wiedzy. *Nadzorować i karać* i *Historia seksualności* są być może najbardziej znaczącymi dziełami (z esejami *Oko władzy* i *Co jest autorem?*) wraz z inauguracyjnym wykładem w Collège de France. W końcu, jest też esej o *Las Meninas* Velasqueza, który otwiera *Słowa i rzeczy*.

Ponownie odchodzimy tutaj od konwencjonalnej materii historii wysokiej kultury, Foucault bowiem rozpoznaje wagę dzieła sztuki jako specyficznego rodzaju tekstu, którego praktyka przedstawieniowa operuje na przecięciu dyskursów, instytucji, praktyk i osi władzy-wiedzy. Odczytanie dzieła Velasqueza przez Foucaulta odsłaniało żywotną prawdę na temat pracy, jaką dzieła sztuki wykonują poza dyskursywną produkcją jako fikcją Historii Sztuki. Kluczowe dzieło Foucaulta, *Słowa i rzeczy*, ufundowane jest na wniknięciu w strukturę i artystyczną intencję wielkiego i historycznie znaczącego obrazu, który, zdaniem autora, egzemplifikuje klasyczną episteme XVII-wiecznej idei przedstawiania. Obraz zarówno intronizuje, jak i wystawia na pokaz, centralną pozycję i znaczenie suwerennego spojrzenia i jego pola władzy. Sposób nadzoru, cechujący epokę nowoczesną, która znosi ten, wysoce zwizualizowany, suwerenny model władzy na rzecz zawoalowanych, dyscyplinarnych trybów instytucji i dyskursu – zaprasza nas, byśmy poświęcili uwagę dziejom trajektorii spojrzenia, a nie fetyszyzacji spojrzenia jako nowej bytowej jednostki [*entity*], która miałaby się stać bazą Kultury Wizualnej. Właśnie dzięki tej często niesatysfakcjonującej, ale wyzywającej grze między formacją historyczną i strukturalną, prace Foucaulta przyczyniły się do stworzenia dynamicznej i transformatywnej procedury, umożliwiającej podważenie ciągłości – opartej na relacji autor/przedmiot – interpretacji oraz praktyki kuratorskiej.

Zgadzam się z twierdzeniem Mieke Bal, że reifikacja tego, co wizualne w Kulturze Wizualnej ryzykuje dwie rzeczy. Kultura Wizualna – tylko dzięki pierwszemu członowi swojej nazwy oddala się od „sztuk wizualnych", które są synonimem domeny Historii Sztuki. Pojęcia tego, co wizualne stale używano jako argumentu w obronie Historii Sztuki przed wtargnięciem na jej teren analizy teoretycznej. Ta ostatnia wnosi w pole obrazu wizualnego obce dlań słowo: „teoria". Historycznie rzecz ujmując, ekspansja wizualnej fantasmagorii obrazu fotograficznego, reklamy, kina i digitalnie wytwarzanego obrazu oraz digitalnej komunikacji, miała charakter zarówno ilościowy, jak i jakościowy. Jednak w żadnym momencie, ani wizualny obraz klasycznej zachodniej reprezentacji, ani technologie komunikacyjne nowoczesnego świata, nie były wyłącznie wizualne. Zachodziły (*resp.* zachodzą) albo w konkretnej obecności słów, dialogu, napisów lub mieszanych, pisemno-wizualnych form, albo w wir-

tualnej obecności implikowanych historii, teologii lub innych systemów dyskursu. Konfrontacja ze sztuką, fotografią, kinem, reklamą uaktywnia skomplikowane strategie retoryczne, których złożone wzajemne gry najłatwiej może zrozumieć semiotyka. Samouprzywilejowanie tego, co wizualne w Historii Sztuki, nie powinno być importowane do nowej domeny tego, co rzekomo wizualne. Własne prace Mieke Bal są w tym względzie wzorcowe: jako stałe usiłowanie wypchnięcia naszego myślenia poza opozycję słowo/obraz, właśnie poprzez zastosowanie w systematyczny sposób narratologii i semiotyki do redefinicji retorycznej natury tego, co wizualne oraz wizualnego charakteru języka, i zarazem – poprzez umożliwienie inteligentnej relacji z tym, co powstaje w obrębie takich praktyk artystycznych, jak malarstwo, rzeźba, architektura czy fotografia. To jest jej kluczowy punkt. Historia Sztuki pretenduje do wiedzy o tym, czego sztuka dokonała. Analizy kulturowe zajmują się czynną produktywnością retoryki sztuki. Bal nie ustawia zatem sztuki naprzeciw kultury, hipostazując to, co wizualne; ale – ustawia historyzm przeciw tekstualności po to, by posiąść narzędzia do zbadania tego, jak poszczególne dzieło działa w swojej tekstualnej specyfice.

Dyskusja, jaką podjęła Mieke Bal z tymi licznymi tekstami, których autorzy przejęli na siebie odpowiedzialność zdefiniowania programu Kultury Wizualnej, nie jest jednak prowadzona na tym poziomie nazewnictwa. Przeprowadzona przez Bal analiza Kultury Wizualnej i jej niedogodności jest zarówno na czasie, jak i wyzywająca. Nie sądzę, by potępiała ona Kulturę Wizualną *per se*. Sądzę natomiast, że daje ona monitorujący sygnał ostrzegawczy co do różnych rodzajów ryzyka, związanych z intelektualnym ruchem, który podlega samoinstytucjonalizacji w celu zdefiniowania samego siebie wobec innych instytucji. Praktycy kultury wizualnej mają dobry powód, by budować mury obronne przed agresywnymi atakami, wymierzonymi w Kulturę Wizualną, oraz wobec realnych kosztów – zob. ostatni RAE (*research assessment exercise*; tj. oszacowanie kosztów badań) – zaadaptowania ich praktyk z pozbawionej obrony pozycji instytucjonalnej. Odrzucenie przez historyków sztuki – jako „innych" i „gorszych" – krytycznych modeli czytania (dzieł), które wyłoniły się, by zredefiniować nasz obszar badawczy za pomocą raczej pojęć, aniżeli zabezpieczanych kuratorsko przedmiotów, ma swoje materialne i instytucjonalne efekty, którym należy się wytrwale przeciwstawiać. Z pewnością istnieją inne trajektorie badań i analiz, którymi można podążyć w nowej wolności od nacjonalistycznego historyzmu i konserwowania – chroniącej kapitał obligacji państwowych – własności, którą zdarza się też określać mianem „kulturowego dziedzictwa".

Istnieje wiele powodów obronnej instytucjonalizacji. Niektóre są polityczne. Niektóre są karierowiczowskie. Niektóre odsyłają do niepewnej

sytuacji wewnątrz niesterownego systemu uniwersyteckiego/akademickiego, zawieszonego między starszymi modelami dyscyplinarnymi, które ze sobą współzawodniczą i efektami rozwoju formacji interdyscyplinarnych po 1960 roku. Ostatnie dokumenty, takie jak sporządzony w celu analizy i oceny jakości [*benchmarking*] programów w Historii Sztuki, Architekturze i Projektowaniu, świadczą boleśnie o niemożności negocjacji między tymi, raczej intelektualnie, aniżeli instytucjonalnie niekompatybilnymi projektami. Historyczny imperatyw, który każe upewnić się, że studenci mają wiedzę o sztuce przeszłości, klasyfikowanej w kategoriach okresu, stylu, ruchu, szkoły narodowej, wielkich artystów i kluczowych teorii, produkuje naukowca wyedukowanego zgodnie z modelem odziedziczonym po XIX-wiecznym nacjonalizmie, który ukształtował muzeum jako część pedagogiki i miejsce „odgrywania" nowoczesnego państwa narodowego. Z drugiej strony, autorzy dokumentu *benchmarking* są świadomi, że formułowana jest krytyka tej pozycji, bazująca na rozwoju metodologii i uświadamianiu sobie przez badacza jego własnej pozycyjności. Sam dokument staje się symptomem koegzystencji tradycyjnych, historycznie ufundowanych badań dyscyplinarnych i dobrze już ugruntowanych badań teoretycznie inspirowanych interdyscyplinarnym myśleniem o praktykach kulturowych. Zatem w moim własnym przedsięwzięciu w zakresie instytucjonalizacji badań opowiadałam się za formułą Kulturowej Analizy – stowarzyszonej z amsterdamską School of Cultural Analysis Mieke Bal – Teorii i Historii. Dodanie dwóch ostatnich części nazwy zaznacza różnicę w stosunku do samej Analizy Kulturowej: skoro nadal intrygują mnie problemy historiograficzne i nie jestem przekonana co do tego, że można by zrezygnować z „tego, co uczyniło to (tj. przedmiot poddawany analizie – przyp. tłum.) możliwym" na rzecz „tego, co to czyni możliwym", tj. zrezygnować z tego, co genealogiczne na rzecz tego, co synchroniczne. Prace Mieke Bal o Rembrandtcie i Caravaggiu radykalnie transformują oba te podejścia w przestrzeń znaczących kulturowych procesów, sugestywnie otwierających historie sztuki na współczesnego czytelnika. Bal sprawia, że widzimy w jaki sposób to, co retoryczne i to, co semiotyczne działa w dziele sztuki. Tego rodzaju podejście nie implikuje, moim zdaniem, koniecznego wykluczenia równoległych badań nad uwarunkowaniami pewnych rodzajów tworzenia sztuki i myślenia poprzez sztukę; badań, które ze swej strony, otwierają nas na kulturowe problemy relacji społecznych, władzy i tego, co nazwałabym innością straconej, ale „zindeksowanej" (tj. takiej, która pozostawiła dostępne nam ślady – przyp. tłum.) przeszłości historycznej. Tak więc Kulturowa Analiza, Teoria i Historia wykorzystuje pierwszy termin jako gościnny parasol dla poszerzonego zakresu praktyk definiowanych jako produkowanie znaczenia i społeczne negocjowanie. Drugi termin rejestruje impe-

ratyw koniecznej teoretyzacji i konceptualizacji – czerpiących z pełnego zakresu trybów myślenia i analizy. Trzeci termin pyta o to, w jaki sposób analiza i teoria są pozycjonowane historycznie oraz o to, w jaki sposób historyczne są teoria i analiza?

Kulturowa Analiza oferuje steoretyzowaną, interdyscyplinarną możliwość badania sposobów, w jakie myślimy o obrazach i o tym, jak one działają. Uchyla przy tym problematykę autorstwa, biografii i specyfiki historycznej na rzecz poststrukturalistycznej semiotyki. Mieke Bal, w ostatniej książce o Louise Bourgeois (2001), zaprezentowała swoje pojmowanie dzieła sztuki jako obiektu teoretycznego: dzieło to myślący proces, działający poprzez swoje materiały, przestrzenność i proponowaną pozycję widza. Tym samym dopuszcza ona do praktyki tworzenia sztuki taki sposób myślenia, który może być odpowiednio rozpoznany wyłącznie poprzez pewien rodzaj zaangażowanego spotkania, który należałoby określić jako „lekturę". Model ten zakłada uznanie przez czytelnika własnej, samodzielnej roli i jego opór wobec praktyk ucieleśnionych w zmaterializowanych formach dla projekcji widza. Istnieje rozdźwięk, swoista luka, między tym, co w sposób natychmiastowy prezentowane jest widzowi do oglądania i tym, co wygenerowane zostaje w oglądzie rozumianym jako proces lektury – na przecięciu dwóch praktyk: twórcy i uaktywnionej lektury, która wszelako zdaje sobie sprawę, że jest lekturą sztuki (a nie literatury – przyp. tłum.). By jednak dokonać takiej lektury, musimy wiedzieć jak czytać obrazy – krytycznie, metodycznie i uwzględniając warunkujące relacje z całym spektrum wizualności, narracji, procesów i formacji.

Nie jest konieczny powrót do starego słownika, który wznosi „sztukę" na pewien wyższy poziom, by uznać – czego znakiem jest moje czwarte drzewko w zagajniku – jednostkowość [*singular*] tego, co Julia Kristeva nazwała „praktykami estetycznymi". Ma ona trzy aspekty. Praktyki te są historycznie kontyngentne. Są wypowiadane partykularnie: ktoś mówi z pozycji – jak to określam – pokoleniowej i geograficznej specyfiki. Wreszcie – są jednostkowe jako zdarzenie, które się wydarza: jako teksty są one produktywne tylko w momentach lektury, zaangażowania intelektualnej i uczuciowej podmiotowości nieznanego adresata, który jest ich aktywującym, powtórnym źródłem [*(re)-source*].

Tak więc, w kontekście przemyślanego ostrzeżenia Mieke Bal przed samoinstytucjonalizacją, która ryzykuje wystawienie się na – niemożliwe do utrzymania – intelektualne twierdzenia i generalizacje, zaznaczające co prawda miejsce twórczego myślenia, jednak zbyt często popadające przy tym w zasklepienie, sądzę, że mój komentarz streszczałby się właśnie do tego. Współzawodnictwo o znaczenia kulturowe jest czymś real-

nym i niezwykle istotnym. Muzeum jako instytucja, związana z korporacyjnym kapitałem i narodowym turyzmem, łączy się z problematyczną pedagogiką, która utrwala bezkrytyczną kontynuację kanonu Historii Sztuki i jej metod badawczych. Muszą istnieć inne sposoby analizy, które ujęłyby owe cenne autorskie przedmioty Historii Sztuki w inne ramy – zarówno jako teksty, jak i praktyki teoretyczne. Muszą funkcjonować inne pedagogiki, które wyćwiczą nowe pokolenia studentów w takich sposobach lektury i analizy, które zaoferują im szerokie rozumienie zarówno historycznych, jak i współczesnych reżimów reprezentacji, tak że staną się oni bardziej krytycznie nastawionymi, autorefleksyjnymi graczami w ich własnym momencie kulturowym. Muszą być miejsca krytycznej kontestacji tego, o co chodzi w inwestowaniu przez różnorodne ideologie w wysoką kulturę, a także w dosłownie rozumianych inwestycjach globalnego kapitału w popularną kulturę: tutaj ruch od wysokiej kultury Historii Sztuki do popularnej kultury Studiów Wizualnych będzie całkowicie regresywny. Studenci wycieką do Kultury Wizualnej i Studiów Kulturowych, szukając dostępu do rzeczy, które znają i kochają. Wyzwaniem edukacji jest przerwanie płynnego działania mechanizmu ideologicznej inkorporacji. Cokolwiek robimy, musimy zachowywać wierność dysydenckiemu charakterowi myślenia krytycznego, ćwiczeniu samokrytycznych sposobów zaangażowania w kulturę, różnicowania się wewnątrz kultury i wzięcia odpowiedzialności za to, co robimy w kulturze: w praktyce kultury i praktykach analizy kulturowej.

Journal of Visual Culture, może stać się autoafirmatywnym miejscem nowej zinstytucjonalizowanej frakcji, ze swoimi własnymi programami BA, MA i PhD, katedrami i konferencjami. One są nieuchronne i możliwe, że użyteczne jako owe zagajniki drzew, pod którymi studenci i badacze mogą się schronić we wrogim otoczeniu akademickim. Czasopismo takie, może jednak także tworzyć intelektualną przestrzeń irytacji własnej klienteli, przez odrzucenie samozadowolenia iluzorycznej bytowej jednostki [*entity*]: Kultura Wizualna. To zaproszenie do debaty jest, i odważne, i znaczące: po brutalnym napastowaniu Kultury Wizualnej w pewnych innych frakcyjnych czasopismach, odpowiedzialną rzeczą jest dążenie do wyłożenia własnych przesłanek i zaproszenia do dyskusji tych, którzy co prawda nie chcą przyłączyć się do ponownego nadawania sobie etykietki, chcą jednak pozostać politycznymi sprzymierzeńcami, wiedząc, że to, o co chodzi w tej debacie na temat krytycznej wiedzy o kulturze i o sztuce jest jak najbardziej poważne. W walce do końca z owym słowem – sztuka – zachęcam czasopismo, by kontynuowało badania, nie wstydząc się krytycznych relacji między Studiami Kulturowymi, Kulturą Wizualną, praktyką artystyczną i tymi nieoświeconymi indywiduami, które nadal zamierzają dokonywać feministycznych lub

innych interwencji w historie sztuki, a których wielu chce w tym momencie odesłać z kwitkiem. Moment wymaga działań obronnych: musimy stawić opór tym, którzy instytucjonalnie zamknęliby nas w obrębie naszych przekonań. Moment wymaga także utrzymania otwartych możliwości raczej kwestionowania, niż definiowania. Nic zatem nie zanudziłoby nas na śmierć szybciej, aniżeli obserwowanie jak Kultura Wizualna rozwija się – wraz z całym nowym aparatem historycznym – w historię wizualności: to znudziłoby nas szybciej niż nic innego. Zatem: natychmiastowa taktyka instytucjonalnych przymierzy i formacji musi być odróżniona od etycznej i politycznej potrzeby strategicznej płynności.

LITERATURA CYTOWANA

Bal, Mieke (2001), *Louise Bourgeois' Spider: The Architecture of Art-Writing*, University of Chicago Press, Chicago

Foucault, Michel (1990), *History of Sexuality: An Introduction*, Vintage, New York

Foucault, Michel (1994), *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, Vintage, New York

Foucault, Michel (1995), *Discipline and Punish: Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan, Vintage, New York

Pollock, Griselda (1999), *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, (Revisions, Critical Studies in the History and Theory of Art), Routledge, London

Pollock, Griselda i Orton, Fred (1996[1982]), *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, Manchester UP, Manchester

MIEKE BAL

ODPOWIEDŹ

Dlaczego napisałam ten artykuł, pyta Michael Holly[15]. I dlaczego teraz? No, przede wszystkim po to, by sprowokować taki właśnie rodzaj wypowiedzi, jak powyższe. I cieszę się, naprawdę bardzo się cieszę, z ich wszystkich. Wspólnie oferują one pełne spektrum poglądów, idei i opinii co do tego, czym powinien być obszar badawczy, któremu poświęcone jest niniejsze czasopismo. Jednak czułam również, że dojrzał już czas na taki artykuł. Pod koniec prezentacji przez Pollock drogi, jaką doszła do pozycji, którą obecnie zajmuje, znalazłam odpowiedź na pytanie Holly: po-

[15] By oszczędzić miejsca oraz uniknąć rozróżniania między ludźmi, których znam osobiście i innymi, od teraz, odpowiadając na te głosy w dyskusji, będę używać wyłącznie nazwisk.

nieważ w pewnym momencie procesu konsolidacji ruchu – a drugi rok ukazywania się czasopisma poświęconego kulturze wizualnej jest właśnie takim momentem – autorefleksja i debata wydały mi się bardziej produktywne niż stronniczość, samopobłażanie i zadowolenie z siebie. Ta debata raczej, a nie – jak sugeruje Holly – pragnienie „uporządkowania tego wszystkiego", była moim pierwszorzędnym celem.

Prawdziwą nagrodą jest to, że mój artykuł został zaszczycony odpowiedzią osoby, którą uważam za inspiratora-fundatora tego obszaru badań (Mitchell), odpowiedziami towarzyszy podróży (Holly, Bryson), współfeministki (Pollock), odpowiedzią kogoś, kogo poznałam dopiero ostatnio (Leach) oraz kogoś, którego wersja kultury wizualnej była pośród tych, które w pierwszym rzędzie wyzwoliły u mnie potrzebę napisania tego artykułu (Mirzoeff). Ta reprezentacja mniej więcej pokrywa cały zakres stosunków akademickich, w których przychodzi nam pracować i w których każdy z nas stara się pracować jak najlepiej potrafi. Te odpowiedzi na mój tekst i możliwość mojej z kolei na nie odpowiedzi konstytuują zatem początek właściwej dyskusji, którą miałam nadzieję nim zainicjować. Mogę tylko wierzyć, że debata będzie kontynuowana; że nie będzie tak, że wszyscy zgodzimy się ze sobą na końcu, ale że problemy obecne w kulturze wizualnej dalej będą produktywnie dyskutowane.

Sądziłam, że będzie dla wszystkich oczywiste, że jako posiadacz karty klubu [*tribe*] (członek komitetu redakcyjnego tego czasopisma, autorka tekstów w nim publikowanych, a także wielu innych podobnych publikacji oraz *last but not least* opiekunka wielu studentów doktoranckich, pracujących – teraz i w przeszłości – w tym obszarze) napisałam ten artykuł z pozycji wewnątrz (studiów) kultury wizualnej. Przecież opublikowałam go właśnie w czasopiśmie poświęconym temu obszarowi. I – jak zapowiedziałam głośno i wyraźnie na początku mojego artykułu – napisałam go w celu zapewnienia produktywnego wejścia w dyskusję, bez której, twierdzę, obszar popełniłby samobójstwo. A zatem, rozpoczęcie swojej odpowiedzi tak, jak to uczynił Mirzoeff, stwierdzeniem: „jej atak na kulturę wizualną", a także ustawienie mojego artykułu w jednym szeregu ze sławetnym numerem czasopisma „October" z 1996 roku, oznacza zniekształcenie tego, co napisałam, tego, co miałam na myśli oraz tego, kim jestem. Później wrócę do argumentacji przeciw tego rodzaju błędnej lekturze.

Najpierw jednak, chciałabym poruszyć kilka kwestii podniesionych przez innych komentatorów. Zamierzam ograniczyć się jedynie do kilku z nich, zwłaszcza do tych, które wydają mi się najbardziej niepokoić również wielu czytelników tego czasopisma. Odpowiem na uwagi dotyczące: problemów historii i estetyki oraz związanego z nimi problemu relacji kultury wizualnej do historii sztuki; problemu granic między dys-

cyplinami; kwestii określenia domeny przedmiotowej; oraz zadań studiów kultury wizualnej. W odpowiedzi Leechowi i Mirzoeffowi zamierzam po raz kolejny wyrazić swoją niezgodę na związanie przez tego ostatniego wizualności ze wzniosłością, a następnie zakończyć dyskusję debatą wokół jego ataku na formalizm oparty na przedmiotach.

Wypowiedź Pollock jest przykładem produktywnej konfrontacji. Trasa jej podróży jest inna od mojej, prowadzi jednak do częściowo podobnych wyborów – analizy kulturowej, ponieważ nie wolno izolować wizualności; oraz integracji estetyki w obrębie nieelitystycznego, otwartego obszaru – jak też do wyborów odmiennych, takich jak jej nieustanny pościg za wiedzą i rozumieniem przeszłości, podczas gdy ja wybrałam dla siebie w pierwszym rzędzie pozycję we współczesności. W ciągu tych wielu lat interakcja z Pollock przyniosła niesamowicie twórcze współdziałanie, w ramach którego ulegałyśmy nawzajem swoim wpływom i pomogłyśmy jedna drugiej wyartykułować odmienne wizje. Jednym z rezultatów tego procesu jest istnienie dzisiaj dwóch instytutów badawczych, jednego w Amsterdamie, poświęconego analizie, teorii i interpretacji kulturowej, i drugiego w Leeds, koncentrującego się na analizie, teorii i historii kulturowej. Każdy z nich posiada własny wyraźny i unikalny profil, mając zarazem zrozumiałe wzajemne powiązania. I, jakkolwiek żaden z nich nie identyfikuje siebie jako „studia kultury wizualnej", badanie kultury wizualnej zajmuje w każdym ważne i niezbywalne miejsce. Fakt, że Pollock przychodzi z historii sztuki, ja zaś z literaturoznawstwa, raczej pomaga, aniżeli przeszkadza tej wymianie intelektualnej.

Również Holly obawia się o miejsce historii w kulturze wizualnej. Zastanawia się czy również moja praca o „preposteryjnej historii" nie przyczyniła się do opróżnienia „historii". Znam wielu, którzy podzielają te obawy. Jednak wystarczająco dbam o historię, by móc niezgodzić się z takim twierdzeniem. Część mojego stałego krytycznego zaangażowania w – a nie, powtórzmy, „ataku na" – historię (sztuki) jest suplementarna w polemicznym sensie: chodzi o zapewnienie przeciwwagi wobec nacisku na historię, co niekiedy nie podlega już autorefleksji, stąd może się czasami wydawać, że odrzucam to, czym jestem, w rzeczywistości próbując „ratować się przed sobą" (Holly brakowało humoru – czy autoironia zapewnia go teraz?).

Dostrzegam podniesiony przez Holly problem konieczności rozpatrywania XVII-wiecznej recepcji dzieł sztuki. Przyznaję jej rację, że ta recepcja mniej mnie zajmuje (jakkolwiek troszkę jednak tak), aniżeli ją. I znowu, uważam tę suplementarność za konieczną, tam gdzie historia sztuki troszczy się o swoje. Po przeczytaniu pewnych analiz recepcji historycznej, jestem często sfrustrowana, ponieważ bez odpowiedzi pozostają trzy następujące pytania: co naprawdę mówią dokumenty (często

wydają się tak powierzchowne i wieloznaczne)? Czy obchodziłaby nas ta recepcja, jeśli nie obchodziłyby nas same dzieła sztuki? I jakie to ma znaczenie dla kultury dzisiaj? Jednak u schyłku dnia, gdy kulturoznawca wizualny napełni obrazy (w tym XVII-wieczne) postromantyczną intencjonalnością, staję mocno po stronie Holly. Moim celem jest zwalczyć walkę wokół historycyzmu w obrębie studiów kultury wizualnej i nie pozostawiać problemu różnic czasowych historii sztuki, zajmującej się pilnie swoją własną pracą. Albowiem, jeśli pozostawimy analizę historyczną wyłącznie historii sztuki, to pozwolimy, by studia kultury wizualnej zupełnie niepotrzebnie stworzyły rzeczywistych antagonistów, na niekorzyść własnego rozwoju. Zamiast tego, ci sami ludzie, te same projekty, muszą rozpatrywać to, co historyczne wraz z tym, co współczesne, tak by różnica temporalna mogła rzeczywiście mieć znaczenie.

Jakkolwiek w pierwszej chwili wydawać się może inaczej, również Bryson zajmuje się historią i historycznymi odpowiedziami na obrazy. Rozpatruje ten problem ze skrajnie trudnego, ale ważnego (i mającego przewagę nad innymi) punktu widzenia współczesności. Jak pokazuje jego odpowiedź, ta historyzacja interakcji z obrazami, zarówno w środowisku kulturowym jako całości, jak i w ramach refleksji akademickiej, prowadzi do sondujących pytań o charakterze autorefleksyjnym. Tego rodzaju reakcji właśnie oczekiwałam, pisząc swój artykuł jako instancję takiej autorefleksji. Tekst Brysona daje o wiele bardziej zróżnicowany obraz nastawienia dzisiejszych kultur wobec obrazów, aniżeli tekst Mirzoeffa, po prostu dlatego, że Mirzoeff traktuje jako oczywistość to, co Bryson analizuje. Uważam propozycję Brysona, by przesunąć krytyczną uwagę z oczywistego i radosnego przyjęcia zalewu wizualnego na pytania dotyczące „imperatywu, by wizualizować" – do projektowania i stylizowania wszystkiego tego, co wytwarzamy zgodnie z pragnieniem patrzenia na nie – za ważny wkład, o kluczowym charakterze, do *krytycznego* badania kultury wizualnej.

Rzeczywiście, jeśli imperatyw historyzowania, by użyć paralelnego wyrażenia, jest tak samo ważny dla studiów kultury wizualnej, jak dla historii sztuki, jest tak dlatego, że tym, co uważam za warte badania są, bardziej niż obrazy per se, wizualne reżimy, w tym dominujące – te, które nas dominują. Jeśli nie uda nam się tego zrobić, obecnie dominujący reżim będzie nas więzić, pozostając zarazem niewidzialnym i odpornym na krytykę. To jest właśnie owo niebezpieczeństwo, majaczące w studiach kultury wizualnej, które usiłowałam krytykować w moim artykule.

Podobnie jak Pollock, również Holly chce myśleć o estetyce, o tym, co (nawet?) kanoniczne dzieła sztuki wniosły do tego terenu konfrontacji, który jest kulturowy w sensie Fabiana i którym tradycjonalistyczna historia sztuki nie jest w stanie się zająć. Ja także. Rzeczywiście, jeden

rzut oka na moje CV pokazuje nieumiarkowaną koncentrację na sztuce kanonicznej: Rembrandt, Caravaggio, Bourgeois, obok Biblii, Prousta i Flauberta. Zajmowałam się również muzeami, popularną prasą i pocztówkami. Ale w obrębie studiów kultury wizualnej takie myślenie nie może unikać refleksji o murach izolujących, które ideologia estetyczna wzniosła między „sztuką" i „resztą" wizualności. I *że* refleksja, samorefleksja, która pozostaje dla mnie czymś istotowym, jest bardziej u siebie w studiach kultury wizualnej. To w nich bowiem (zobacz: Mitchell) można najlepiej obserwować granice. Zamiast łatwego odrzucenia, pogłębiona refleksja nad tym, czym ona jest i dlaczego estetyka nie tylko dominuje jako problem, ale – w politycznym sensie – jest żywotna. Dlatego studia kultury wizualnej zasługują na naganę jeśli zaniedbują problem estetyki. By rozproszyć obawy Holly, jeszcze raz odwołuję się do analizy Silverman instalacji Jamesa Colemana: mamy tutaj do czynienia z wysoce zaawansowaną teorią o sztuce wysokiej i zarazem rzadki przykład jak bardzo estetyka jest istotna społecznie, na różne sposoby, które musiałam dostrzec w pracach, będących celem krytycznych uwag w moim artykule.

Holly kończy aktualną uwagą, że nie jest to po prostu przywoływanie potrzeby historyzacji. Melancholia, przynajmniej według teorii psychoanalitycznej, ma tendencję do zagrażania podmiotowi paraliżem i to jest, oczywiście, dalekie od tendencji Holly. Lecz czy można ją trzymać na uwięzi, jeśli – pod starą flagą historii – następuje reinstalacja czasu jako centralnego wymiaru kosztem tego, co wydarza się między obrazami i podmiotami patrzącymi na nie *teraz*? Jeśli czas staje się wyłącznym ogniskiem uwagi, podmiot zamyka siebie wewnątrz niego. Zaproponowałam dualistyczną temporalność, która uwidacznia to odstępstwo, tę lukę. Przez tę lukę zaczynają migotać inne czasowości, wszelkiego rodzaju różnice czasowe.

Inna przyczyna, dla której obstaję przy trzymaniu Holly i Pollock na pokładzie, staje się jasna w odpowiedzi Elkinsa. Wcześniej już spierałam się z Elkinsem i jakkolwiek cenię analityczny wysiłek, jaki włożył w swój użyteczny przegląd tego, co nazywa relacjami interdyscyplinarnymi, podtrzymuję moją opozycję wobec centralnego miejsca, jakie przyznaje on historii sztuki, dyscyplinie, którą chciałby utrzymywać jako „źródło" dla szerszych studiów wizualnych. Wszystkie z jego sześciu trybów interdyscyplinarności są zakotwiczone w centralności historii sztuki, jak gdyby nie był w stanie spojrzeć z pozycji zewnętrznej wobec niej, nawet tylko tymczasowo, po to, by lepiej widzieć jakie struktury dominacji ona utrzymuje.

Nie chodzi mi o sugerowanie, że historia sztuki nie zasługuje na ważne miejsce. To prawda, historia sztuki jest miejscem, gdzie szukamy

– by użyć pięknego sformułowania Elkinsa – „jednej z najgłębszych historii konfrontacji z historycznie wcielonymi przedmiotami". Ale fakt, że na przykład najlepsze badania nad Szekspirem, niektóre interpretacje Biblii i muzykologia zapewniają podobnie bogate i głębokie historie, nie wydaje się istnieć dla Elkinsa. Cenię te historie tak samo, jak uznaję ich potrzebę. Czy jednak historyk sztuki Elkins jest w stanie dostrzec, że trochę ludzi może robić coś innego i że te przedsięwzięcia mogą także mieć pewną wartość? *Pace* Mitchell: *odrębność od historii (sztuki) nie jest tym samym, co jej odrzucenie.*

Nie przypominam sobie, bym kiedykolwiek musiała argumentować na rzecz zerwania z rodzajem znawstwa, które Elkins opisuje jako pierwszy wyróżniony przez siebie „tryb interdyscyplinarności dla studiów wizualnych". Po prostu nie ma w nim w ogóle *inter*dyscyplinarności; rozpoczynać artykulację spektrum trybów interdyscyplinarności poprzez jeden szczególny tryb monodyscyplinarny wydaje mi się nieco symptomatyczne. Nie przypominam sobie też optowania za destrukcją lub zniesieniem dyscyplin w ogóle, co Elkins i Mitchell zdają się mi imputować. Przeciwnie; w rozdziale siódmym *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide* (Bal, 2002) – rozdziale poświęconym relacji między historią sztuki i analizą kulturową wokół problemu intencji – argumentuję na rzecz produktywnej konfrontacji obu dyscyplin i utrzymuję, że „najlepszą sytuacją byłaby akademia z eksplicytnym miejscem dla obu" (s. 284). Następnie argumentuję tam za rodzajem dyskusji, którą faworyzował mój artykuł w tym czasopiśmie, „między dyscyplinami i analizą kulturową jako interdyscypliną (jako dyscypliną, która nie istnieje bez *inter*związków z innymi dyscyplinami)" (s. 285). Daleka od zamiaru popierania usuwania granic dyscyplinarnych, zaproponowałam rozbrojenie policji, strzegącej ich, tak by same granice mogły być tematem – i zarazem pomocnym środkiem – artykulacji i dyskusji. Nie jestem zainteresowana w usunięciu historii sztuki. Ta dyscyplina była niezwykle ważna dla mnie i, niekiedy, bardzo gościnna dla mojej pracy. Po prostu nie sądzę, by studiom kultury wizualnej wiele pomogło stałe odsyłanie wstecz do niej jako ich centrum, źródła lub punktu wyjścia; ani też, śpieszę dodać, jako ich oponenta, z wielu powodów, które dyskutowałam w moim artykule.

Teraz jest miejsce dla dwóch dalszych uwag na temat odpowiedzi Elkinsa. Jego typologia sięga od monodyscyplinarności przez multidyscyplinarność do interdyscyplinarności. Dobrym pomysłem jest przemyślenie raz jeszcze możliwości ustanowienia relacji z tym, co tradycja akademicka pozostawiła nam w formie ram dyscyplinarnych. Pożyteczna jest stała refleksja nad tym, gdzie się indywidualnie znajdujemy, niezależnie od powinności wynikających z zatrudnienia na określonym stano-

wisku. Przegląd Elkinsa obejmuje wszystkie rodzaje dyscyplinarności właśnie tam, gdzie ja preferuję utrzymanie tych odrębnych terminów dla metodologicznych doktryn, które implikują. Chciałabym również zdystansować się od sposobu, w jaki traktuje on termin *de-skilling* jako formę interdyscyplinarności, ponieważ ten termin był częścią retoryki czasopisma „October". *De-skilling* jest zawsze niszczące. Ten fakt był, podkreślam, jednym z głównych motywów, które doprowadziły mnie do napisania mojego artykułu – nie *przeciw*, ale *wewnątrz* studiów kultury wizualnej. Umiejętności [*skills*] i specjalizacje są zawsze niezbywalne, jednak nie muszą w sposób konieczny być tymi, które zostały wyznaczone przez ugruntowane dyscypliny. Inne umiejętności, takie jak detaliczne analizy obrazów i związanie ich z palącymi dzisiejszymi problemami społecznymi, są równie nieodzowne, ale też lepiej rozwinięte w obszarze charakteryzowanym przez Elkinsa jako „otwarty" i który ja wolę postrzegać jako podróżujący poprzez granice[16].

By jasno określić moją pozycję: wtedy gdy Elkins stwierdza, że chciałby „jednak zakonserwować także niektóre granice, niektóre «czystości» i niektóre kompetencje, po prostu po to, by mogły dostarczyć wyrazistego oporu wobec «żrącego kwasu» otwartych przestrzeni interdyscyplinarności", nie uważam tych terminów za pomocne. Granice, tak; czystość, nie; kompetencja, znowu tak: to są trzy całkowicie różne tematy. Odrzucenie czystości, ponieważ jest ideologią wykluczenia, ani nie obejmuje odrzucenia granic, ani utraty kompetencji. Zarówno Mitchell, jak i Elkins sprzeciwiają się mojemu sprzeciwowi wobec (wizualnej) czystości. Jednak żaden nie oferuje argumentu wyjaśniającego w jaki sposób założenie czystości może przynieść korzyść naszemu rozumieniu kultury wizualnej. Sugestia, jak to wyraził Elkins, że interdyscyplinarność może być w jakiś sposób antagonistyczna wobec kompetencji jest nie do utrzymania. „Kwas" w otwarciu również mnie zdumiewa. Te sugestie pomniejszają wagę jego skądinąd pomocnych analiz możliwych relacji interdyscyplinarnych.

Pomimo wielu różnic, to prace Mitchella są tymi, z którymi odczuwam największe pokrewieństwo. Jest tak być może dlatego, że on również przyszedł do studiów kultury wizualnej z literaturoznawstwa. Większość z tego, co napisał w swojej odpowiedzi jest użyteczne i zgodne z moją pozycją zaprezentowaną w artykule. Podoba mi się zwłaszcza jego wyrażenie: „można badać granicę, nie strzegąc jej". Właśnie. Sądzę nawet, że możemy bezpiecznie zamienić „można" na „należy". Myślę, że Mitchell zgodziłby się z tym mocniejszym sformułowaniem, które daje do zrozumienia, że badanie granicy i jej strzeżenie to działania *niekompaty-*

[16] Odwołuję się do Bal (2002), publikacji całkowicie poświęconej problemom interdyscyplinarności.

bilne. Jeśli strzeże się granicy, wierzy się w nią, w oczywistej konieczności zachowywania jej; podobnie jak policja nie może kwestionować prawa, strzegąc je. Przeciwnie, gdy bada się granicę, wystawiona jest ona na ryzyko, denaturalizowana, może być zmodyfikowana, może też być zachowywana z powodów strategicznych, a nie esencjalistycznych. Tak samo jest w przypadku specyficznych fantazji na temat optycznej czystości w malarstwie modernistycznym, które Mitchell przywołuje, by bronić pojęcia czystości wizualnej: badamy je, ale nie możemy go całkiem zaaprobować. Po to, by je uhistorycznić, musi zostać zdeesencjalizowane[17].

Teraz kolej na kilka następnych problemów, podniesionych przez Mitchella, właśnie dlatego, że całym sercem podpisuję się pod tak wieloma aspektami jego pozycji, a także dlatego, ponieważ chcę pokazać jak głęboko jego prace na mnie wpłynęły. Powód mojej ostrożności z definicjami jest taki, że pomimo ich użyteczności jako procedury specyfikacji przedmiotu, mają one tendencję – jak wskazywałam w artykule – do wyprowadzenia nas na manowce. Definiowanie kultury wizualnej jako zbioru przedmiotów prowadzi do wszystkich tych schorzeń, o których wspomniałam – zaczynając od siódmej strony i następnie w całym artykule (Bal, 2003). Moją tezą było, że definicje albo wykluczają, albo nadmiernie generalizują tam, gdzie *domena* przedmiotowa składa się więcej niż z samych rzeczy. Przywołałam literaturoznawstwo w postaci albo komparatystyki, albo anglistyki, jako przykład obszaru, który, historycznie, *skrystalizował się* wokół pewnych założeń i metod (s. 7), a nie takiego, który posiada immanentną spójność.

Z całym należnym szacunkiem, ale ogólna definicja kultury wizualnej Mitchella jest tak ogólna, że wywołuje pytanie dokąd mamy wychodząc od niej pójść: które wybory metod, przedmiotów, wydarzeń, podmiotów najbardziej nadają się, by oddać sprawiedliwość tej ogromnej domenie? W jaki sposób, w oparciu o jakie kryteria możemy dokonać takiej selekcji i uniknąć podejścia „można wszystko" [*anything goes*], do którego i Mitchell i ja czujemy wstręt? Mój artykuł był próbą zasugerowania następnego kroku w radzeniu sobie z tym trudnym problemem. Zwłaszcza dwa środkowe akapity na stronie 9 konstytuują moją próbę kontynuacji myślenia Mitchella. „Akt patrzenia i jego następstwa" – moje podsumowanie w zakończeniu tej krótkiej definicji może być pożytecznie zilustrowane przez ostatni artykuł Douglasa Crimpa o Warholu (1999). Zintegrowane analizy twórczości Warhola i sposobów ujmowania jej w ramy; problemów kulturowych związanych z tym ramowaniem i szkód, jakie to ramowanie wyrządziło samej twórczości; a także jej hi-

[17] Zob. płodny esej Joan Scott (1991) na temat uhistoryczniającego doświadczenia. Nadal uważam, że jest to jedna z najlepszych analiz potrzeby uhistoryczniania naszego zainteresowania współczesnością.

storycznej pozycji i znaczenia kulturowego – są reprezentatywnym przykładem takiego właśnie rodzaju analizy, za jakim opowiadałam się w moim artykule. Mitchell musi się zgodzić, że musimy stać się nieco bardziej konkretni od jego definicji; jego własne znakomite analizy zaświadczają tę potrzebę.

W końcu, sądzę, że Mitchell błędnie mnie odczytuje, gdy wyraża swoją niezgodę z moim rzekomym twierdzeniem, że współczesna kultura jest prymarnie wizualna. Nigdy tego nie twierdziłam. Nigdzie nie mogłabym się z nim zgodzić bardziej, niż wtedy, gdy wskazuje on na to, że wizualność, w różnych formach, zawsze była ważna w znanych nam ludzkich kulturach. Moje wyrażenie polemicznie oddawało pogląd przeciwny. Napisałam: „*Rozumiany powierzchownie*, wskazuje on [termin kultura wizualna] na prymarnie wizualną naturę współczesnej kultury" (s. 6). Dowodziłam, że z tego właśnie powodu wyrażenie „kultura wizualna" *nie* powinno być rozumiane powierzchownie. To znaczy, odtwarzałam stanowisko Mirzoeffa i dodałam przypis z odniesieniem do jego pracy. Wszystko to prowadzi mnie teraz do odpowiedzi Mirzoeffa: potwierdza ona moją krytykę jego publikacji (odsyłam czytelnika do moich uwag w artykule).

Rozważmy tutaj tylko dwa problemy: wzniosłość [*the sublime*] i formalizm oparty na przedmiocie. Odnośnie wzniosłości, moja krytyka dotyczyła bezznaczeniowości takiej uogólnionej kwalifikacji jak „to, co wizualne" [*the visual*], i daremności używania tego konceptu poza kontekstem. Przytoczę symptomatyczne zdanie z odpowiedzi Mirzoeffa: „Podobnie, jak to, co wizualne [*the visual*], wzniosłość [*the sublime*] jest bez wątpienia wszystkim, cokolwiek tylko odpowiada pisarzowi w danej epoce". Krytykowałam to ostatnie zrównanie wizualnego ze wzniosłym. Uważam, że to zdanie jest symptomatyczne dla pewnego rodzaju eklektyzmu, który jest niekompatybilny z intelektualną pracą, którą studia kultury wizualnej muszą wykonywać w imię ich zaangażowania w politykę kulturalną. Odnośnie tego przykładu, jak wspominałam w moim artykule, nie istnieje taka rzecz jak „wzniosłość", a jedynie *doświadczenie*, które niektórzy filozofowie, w ramach ściśle wykoncypowanej teorii, nazwali wzniosłością. Uogólnione użycie tego terminu sugeruje, że rzeczywiście dla Mirzoeffa „termin" znaczy „wszystko, cokolwiek odpowiada pisarzowi w danej epoce". Taki uogólniony subiektywizm czyni dyskusję trudną i chroni Mirzoeffa przed wszelką formą krytyki i odpowiedzialności jako naukowca. Z tych przyczyn uważam także, że niepokojące jest, gdy publikacje są przeznaczone do funkcjonowania jako podręczniki. Dlatego krytykowałam książki Mirzoeffa, którą to krytykę podtrzymuję, dostrzegając jej potwierdzenie w jego odpowiedzi.

Mirzoeff pisze: „nigdy nie oferowałem definicji tego, co wizualne *per se* w [swojej] książce". Ja twierdzę, że tak i uważam jego definicję za niesatysfakcjonującą. Tak, jak to widzę, występuje ona w trzech ratach. Po pierwsze wtedy, gdy mówi, że „element, który odróżnia wszelkiego rodzaju wizualność [*visual imagery*] od tekstów, to znaczy, jej zmysłowa bezpośredniość" (1999; s. 15). „Bezpośredniość" neguje kulturowy wymiar kultury wizualnej i mistyfikuje kontekstualizację [*framing*] obrazów. Po drugie, tam gdzie ta generalizacja jest uprawomocniona przez trzy przykłady i odniesienie do *Power of Images* Davida Freedberga. I po trzecie, wtedy, gdy konstatuje: „dajmy temu *uczuciu* nazwę: *wzniosłość*" (podkreślenia dodane). Zapewniam państwa, że definicja wzniosłości generalizuje, banalizuje i zarazem hipostazuje tę tajemniczą rzecz – „to, co wizualne". Pozwolę sobie wskazać czytelnikowi na odpowiedź Leecha, gdzie „wzniosłość" jest obnażona jako ideologia. Właśnie tego typu argumentacja jest powodem, dla którego uznałam za konieczne skrytykować generalizacje Mirzoeffa. Odpowiedź Leecha sprawiła, że chcę odwołać słowo „ruch" dla studiów kultury wizualnej. Cokolwiek one mogą robić, to tego rodzaju przedsięwzięcie raczej bada i analizuje ideologie, aniżeli podpisuje się pod nimi.

Drugi problem, który chciałabym krótko skomentować – problem formalizmu opartego na przedmiocie – został wprowadzony przez wymowne wyrażenie „oczywiście": skoro nasza niezgoda nie może być osobista, „ona jest, oczywiście, polityczna". (Dla starej, dobrej feministki to, co osobiste *jest* polityczne i *vice versa*, ale zostawmy to.) Teraz następuje, jako rodzaj argumentacji, kontrolna lista politycznie poprawnych źródeł, rzekomo brakujących w moich przypisach. Przykro mi, jeśli Spivak, Bahba i Butler już nie kwalifikują się dla niego jako ci, którzy teoretyzują „różniące się podmiotowości". Ani też nie zamierzam tutaj cytować tych wielkich fragmentów moich prac, gdzie zajmuję się takimi podmiotowościami w sposób szczegółowy; ci, którzy znają moją twórczość, już to wiedzą. Jednak dla celów tej dyskusji o studiach kultury wizualnej bardziej relewantne jest rozważenie tego *jak* Mirzoeff to stwierdza. Po pierwsze, zarzut neokonserwatywnej lewicowości jest oparty na mojej krytyce Mirzoeffa, co wydaje mi się być rozumowaniem raczej narcystycznym, aniżeli politycznym. Po drugie, opiera się on na wulgarnej opozycji binarnej: jeśli obchodzą cię przedmioty musisz być formalistą; *ergo*, polityczna poprawność wymaga obojętności wobec przedmiotów wizualnych. Po trzecie, żądając specjalnego statusu dla problemów *queer* i rasowych w studiach kultury *wizualnej*, porywczy i zapalczywy dyskurs Mirzoeffa nieświadomie potwierdza ideologię, według której różnica seksualna i rasowa są problemem specyficznie wizualnym. Skrajnie niepokojącą konsekwencją tej linii myślenia jest to, że zanim się spostrzeżemy, gejom i czarnym zostanie ponownie przyznany status li tylko spektaklu.

Swoją odpowiedzią Mirzoeff zmusił mnie do powtórzenia, że w jego pracach odnajduję tę wersję studiów kultury wizualnej, która jest nieudokumentowana, stronnicza, politycznie poprawna na niepolityczny sposób i która składa słowne deklaracje, zamiast zaangażowania się w te problemy, o których mówi, że go obchodzą, na poziomie, który posunąłby rzeczy do przodu. Ja preferuję studia kultury wizualnej zaangażowane zarówno w rozmaite obszary dyscyplinarne, których dotykają, jak też w te społeczne problemy, które mogą one wnieść w studia wizualności, a które pomijane są zwłaszcza przez historię sztuki z powodu samej natury jej tożsamości jako dyscypliny. Wizualność jako społeczna praktyka wikłająca ludzi, o których wypowiedziano zbyt wiele generalizacji. Nie przyczyniajmy się do tego. Zamiast tego próbujmy, każdy na swój własny sposób, oddać sprawiedliwość spotkaniom ludzi i obrazów, które jawią się im wtedy, gdy oni widzą rzeczy. Te spotkania wydarzają się w czasie, w historii. One wydarzają się również w specyficznych miejscach i ingerują w ludzkie życie. To jest punkt wyjścia, który zaproponowałam.

W końcu, odpowiedź Mirzoeffa potwierdza moją wcześniejszą krytykę jego prac przez to, że on błędnie odczytał główną tezę mojego artykułu. Od początku do końca krytykuję koncepcję, zgodnie z którą studia kultury wizualnej powinny zadowolić się autodefinicją opartą na *zbiorze przedmiotów*. Zamiast tego wyrażam przekonanie, że one muszą stworzyć *przedmiot* w sensie domeny przedmiotowej, taki, który nie należy do nikogo (Barthes). Rozróżnienie między tymi dwoma sposobami użycia słowa „przedmiot" i obszerna analiza wszystkich niuansów takich słów, jak *object*, *objective*, *object domain* i *objectivity* konstytuują właściwie główny kierunek ataku mojego artykułu. To był mój wkład w minimum jasności myśli, który, jak sądzę, wymagany jest w każdej debacie.

Lub może jasność myśli jest sama w sobie czymś reakcyjnym? Dla mnie zaangażowanie się w jasność jest sprawą szacunku dla rozmówców, których czas jest tak szczodrze nam dany, gdy mówimy, piszemy i dyskutujemy. By wyjaśnić ostatni raz moją pozycję – to znaczy mój opis wizualności jako w sposób wrodzony [inherently] synestetycznej, a także równie wrodzonej specyfiki każdego zdarzenia wizualnego – wracam do odpowiedzi Leecha, gdzie on przywołuje obraz z Japonii, nieświadomie cytując *Imperium znaków* (1983) Rolanda Barthes'a, ponownie wprowadzając semiotykę w dyskusję na temat wzniosłości, ideologii i kultury wizualnej. Obraz wygląda skrajnie *hałaśliwie*, ale czy jest możliwe, by patrzeć na tę scenę uliczną bez słyszenia trąbiących samochodów i mieszających się głosów? Obraz jest spokojny, bez ruchu i dźwięku, zarazem jednak poruszony w tym, że widzę spacerujących ludzi, migające neony, a także inny hałas, ludzi rozmawiających w języku, którego nie rozumiem. Jasność na temat tego czym jest wizualność wymaga uznania

synestetycznego, afektywnego i kinetycznego aspektu tego zdjęcia. Specyfika zdjęcia wymaga, bym odniosła sposób, w jaki ono mnie niemal przygniata, do kontekstu jego czasu i przestrzeni, a także do mojej ignorancji, niepokojów i outsiderstwa. Jasność posuwa naprzód nasze rozumienie natury wizualności; specyfika przedmiotu chroni taki wgląd przed uogólniającym banałem.

Tak, jak napisałam przy końcu mojego artykułu na temat przedmiotu – celu, domeny – studiów kultury wizualnej: „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" (s. 22)[18]. Ta widzialność prosi się, by być widzianą. To tutaj wkraczają przedmioty wizualne – jako podmioty podległe własnym prawom, które mogą sprawdzić naszą tendencję do widzenia tylko tego, co już znamy. Jednak wkraczają one wyłącznie w następstwie krytycznej autorefleksji – by nie pojawiały się jako bezpośrednio zmysłowe, uderzając nas po głowie, tak że zaniemówimy.

LITERATURA CYTOWANA

Bal, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, University of Toronto Press, Toronto

Barthes, Roland (1983), *Empire of Signs*, Jonathan Cape, London

Crimp, Douglas (1999), *Getting the Warhol We Deserve*, „Social Text", 59

Mirzoeff, Nicholas (1999), *Introduction to Visual Culture*, Routlegde, London

Scott, Joan (1991), *The Evidence of Experience*, „Critical Inquiry" 17 (4), s. 773-779

Przełożył Mariusz Bryl

[18] Pozwolę sobie zacytować kilka odniesień, gdzie moją tezą jest, dokładnie, to, że przedmiotem studiów kultury wizualnej jest wydarzenie widzenia, tj. są ich podmioty, ze wszystkimi swoimi różnicami: s. 8, cały ostatni akapit; s. 9, trzeci akapit; s. 11, tytuł „przeciw przedmiotom"; s. 14, gdzie popieram pogląd, że prymarnym przedmiotem analizy kulturowej jest sama iluzja (przezroczystości), i niżej na tej stronie, że prymarnym przedmiotem jest widzący, a nie przedmiot widziany; s. 19: „izolowanie wizualności według przedmiotów, które są wizualne, samo uczestniczy w strategii dominacji".

Available online at http://vcu.sagepub.com

journal of visual culture

Editor-in-Chief Marquard Smith Kingston University, London, UK

Principal Editors Raiford Guins University of the West of England, UK and Joanne Morra Central Saint Martins College of Art & Design, London, UK

"There is an unmistakable seriousness as well as a handsome hospitality in the range of method and morality, topic and topography on show." Times Higher Education Supplement

"There is no better indicator of the maturation of a discursive field than the launching of a major new journal devoted entirely to its critical exploration. With the journal of visual culture, the vibrant international and interdisciplinary discussion of visuality in all its manifold guises comes truly of age. Anyone fascinated by the "visual turn" in contemporary culture is certain to find it an invaluable resource." Martin Jay

The past two decades have witnessed an explosion of interest, research, and writing on visual culture within the humanities and social sciences. Journal of visual culture is an international, refereed journal which is a site for astute, informative, and dynamic thought on the visual. The journal publishes work from a range of methodological positions, on various historical moments, and across diverse geographical locations. It promotes research, scholarship, and critical engagement with visual cultures.

Recent and forthcoming contributors include:

Mieke Bal, Jon Bird, Giuliana Bruno, Susan Buck-Morss, Lisa Cartwright, Mark Cheetham, Sean Cubitt, Georges Didi-Huberman, Hal Foster, Anne Friedberg, Emanuela Guano, Guillermo GÜmez-PeÑa, Stuart Hall, Amelie Hastie, Patrick 'Pato' Hebert, John J. Jackson, Mary Jacobs, Martin Jay, Alphonso Lingis, Lev Manovich, Curtis Marez, Stephen Melville, Nicholas Mirzoeff, Jean-Luc Nancy, Hans-Ulrich Obrist, Simon Ofield, Peggy Phelan, Griselda Pollock, Mark Poster, Donald Prezlosi, Adrian Rifkin, R.L. Rutsky and FranÂoise VergÉs.

Three times a year: April, August, December
IS SN: 1470-4129

www.sagepublications.com