

W.J.T. MITCHELL

POKAZUJĄC WIDZENIE: KRYTYKA KULTURY WIZUALNEJ*

Początkowo zamierzałem oddać do tego tomu mocno rozrywkowy referat „Dzieło sztuki w epoce biocybernetycznej reprodukcji”, multimedialną demonstrację siły studiów wizualnych lub kultury wizualnej jako krytycznej metodologii, wraz z przeglądem niektórych z najbardziej ekscytujących nowych zjawisk w sztuce współczesnej i mediach. Gdy jednak zbliżał się termin konferencji w Clark Institute i coraz wyraźniej rysowało się znaczenie jej ambitnego tematu („Historia sztuki, estetyka i studia wizualne”), uświadomiłem sobie, że pożądane byłoby jednak coś bardziej fundamentalnego i skoncentrowanego na temacie, coś co odnosiłoby się do podstawowych założeń wyłaniającego się obszaru badań i edukacji, znanego jako „studia wizualne”¹. Dlatego ten esej nie będzie tak rozrywkowy jak „Reprodukcja biocybernetyczna”; jego ton będzie raczej szary i bezbarwny, jak zwykle, gdy porusza się wszystkie te abstrakcyjne i nudne pytania, na które każda dyscyplina musi odpowiedzieć wtedy, gdy próbuje się ukształtować. Co będzie przedmiotem badań studiów wizualnych? Jakie są granice i definicje ograniczające obszar badań? Czy w ogóle jest to obszar, czy też jedynie moment interdyscyplinarnej turbulencji w procesie transformacji historii sztuki, estetyki i studiów nad mediami?

Po prawie dziesięciu latach nauczania kursu nazwanego „Kultura wizualna” na Uniwersytecie Chicago, nadal nie mam kategorycznych odpowiedzi na te pytania². Mogę zaoferować jedynie moje własne prze-

* Przekład na podstawie: W.J.T. Mitchell, *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, (w:) Michael Ann Holly, Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, Yale University Press, New Haven-London 2002, s. 231-250.

¹ Jestem wdzięczny Jonathanowi Bordo, Jamesowi Elkinsowi, Ellen Esrock, Joelowi Snyderowi i Nicholasowi Mirzoeffowi za ich cenne uwagi i rady.

² Zainteresowanym moimi wcześniejszymi próbami w tym zakresie pragnę polecić dwa teksty: *What Is Visual Culture?*, (w:) I. Lavin (ed.), *Meaning in the Visual Arts:*

myślenia na temat kierunku, w jakim zmierza dzisiaj obszar studiów wizualnych i jak mógłby uniknąć licznych pułapek na tej drodze. Niniejszy tekst opiera się głównie na mojej własnej formacji naukowej – literaturoznawcy, uwikłanego jako migracyjny pracownik w obszar historii sztuki, estetyki i studiów nad mediami. Opiera się na moim doświadczeniu jako nauczyciela usiłującego otworzyć studentów na cuda „wizualności”, na praktyki widzenia świata, zwłaszcza widzenia innych ludzi. Celem, jaki sobie stawiałem, prowadząc ten kurs, było zerwanie zasłony swojskości i samooczywistości, która spowija doświadczenie widzenia, i przemiana jej w problem do analizy, tajemnicy do rozwikłania. Podejrzewam, że tego rodzaju zabieg jest raczej typowy dla nauczających tego przedmiotu, że tworzy wspólny rdzeń naszych zainteresowań, jakkolwiek różne byłyby nasze metody lub listy lektur. Problem polega na wydobyciu paradoksu, który może być sformułowany na kilka sposobów: że widzenie samo w sobie jest niewidzialne; że nie możemy widzieć, czym widzenie jest; że gałka oczna (*pace* Emerson) nigdy nie jest przezroczysta. Uważam, że moim zadaniem jako nauczyciela jest zmuszenie widzenia, by pokazało samo siebie, wystawienie go na pokaz i udostępnienie analizie. Nazywam to „pokazywaniem widzenia” – nawiązanie do powszechnego rytuału w amerykańskiej szkole podstawowej, zwanego „pokaż-i-powiedz”; powrócę do niego w zakończeniu tego artykułu.

NIEBEZPIECZNY SUPLEMENT

Zacznijmy od owych przyziemnych spraw – problemów dyscyplin, obszarów i programów, które przecinają studia wizualne. Użyteczne może być na wstępie rozróżnienie między „studiami wizualnymi” i „kulturą wizualną”, po to, by uniknąć dwuznaczności prześladującej takie przedmioty jak „historia”, w których obszar i rzeczy pokrywane przez obszar noszą tę samą nazwę. W praktyce oczywiście często mylimy oba terminy i zachowujemy elegancję, pozwalając „kulturze wizualnej” na oznaczanie zarówno obszaru, jak i jego zawartości, i pozostawiając kontekstowi, by klarował znaczenie. Kultura wizualna jest zatem mniej neutralna niż „studia wizualne” i od razu zobowiązuje do postawienia wymagających sprawdzenia hipotez – na przykład, że widzenie jest (jak mówimy) „wizualną konstrukcją”, że ono jest wyuczone i kulturowane, a nie po prostu dane przez naturę; że właśnie dlatego może mieć historię odniesioną

Essays in Honor of Erwin Panofsky's 100th Birthday, Princeton University Press, Princeton 1995; *Interdisciplinarity and Visual Culture*, „The Art Bulletin” 77, 4 (Dezember 1995), s. 540-544.

w pewien – do sprecyzowania – sposób do historii sztuki, technologii, mediów i społecznych praktyk wystawiania i oglądania; i (w końcu), że jest ono głęboko uwikłane w społeczeństwo, w etykę i politykę, estetykę i epistemologię widzenia i bycia widzianym. Do tego miejsca, mam nadzieję (być może daremną), że wszyscy śpiewamy tę samą piosenkę³.

Rozdźwięk zaczyna się wtedy, gdy pytamy o relację studiów wizualnych do istniejących dyscyplin, takich jak historia sztuki i estetyka. W tym punkcie zaczynają się pojawiać dyscyplinarne obawy, nie mówiąc już o zrzedliwości swoistej dla danego obszaru i reakcjach obronnych. Na przykład, przedstawiciele studiów filmowych i studiów nad mediami mogą pytać, dlaczego dyscyplina, która zajmuje się najważniejszymi nowymi formami sztuki dwudziestego wieku, została wykluczona na rzecz obszarów, które datują się od XVIII i XIX wieku⁴. Przedstawiciele „studiów wizualnych” mogą postrzegać ujęcie tego obszaru w trójkątną relację z czcigodnymi obszarami historii sztuki i estetyki jako klasyczne ujęcie w kleszcze, mające wymazać z mapy studia wizualne. Całkiem łatwo opisać logikę tej operacji. Estetyka i historia sztuki znajdują się w przy mierzu opartym na wzajemnym dopełnianiu się i współpracy. Estetyka jest teoretyczną gałęzią studiów nad sztuką. Roztrząsa fundamentalne pytania dotyczące natury sztuki, wartości artystycznej i artystycznej percepcji w obrębie ogólnego obszaru doświadczenia percepcyjnego. Historia sztuki jest historycznym studium artystów, praktyk artystycznych, stylów, kierunków i instytucji. Wspólnie, historia sztuki i estetyka, zapewniają zatem pewien rodzaj kompletności; „pokrywają” wszelkie możliwe do pomyślenia pytania z zakresu sztuk wizualnych. A jeśli pomyśli się je w ich najbardziej ekspansywnych manifestacjach – historia sztuki jako ogólna ikonologia lub hermeneutyka obrazów wizualnych, estetyka jako studium wrażeń i percepcji – wtedy zdaje się oczywiste, że zajmują się one już wszelkimi problemami, które ewentualnie chciałyby podnieść „studia wizualne”. Teorią doświadczenia wizualnego zajmowano by się w obrębie estetyki; historia obrazów i form wizualnych byłaby uprawiana w ramach historii sztuki.

³ Jeśli pozwalałoby na to miejsce, wstawiłbym tutaj długi przypis na temat najróżniejszych przedsięwzięć badawczych, które w ogóle umożliwiły pomyślenie takiego obszaru jak „studia wizualne”.

⁴ Zob. dyskusję nad osobliwym dystansem między studiami wizualnymi i studiami filmowymi: Anu Koivunen i Astrid Soderbergh Widding, *Cinema Studies into Visual Theory?* w czasopiśmie *on-line*: „Introduction” (<http://www.utu.fi/hum/etvtiede/preview.html>). Inne formacje instytucjonalne, które wydają się być wykluczone to: wizualna antropologia (która teraz ma swoje własne czasopismo, z artykułami zebranymi w: L. Taylor (ed.), *Visualizing Theory*, Routledge, New York 1994), nauki kognitywne (bardzo wpływowe we współczesnych studiach filmowych) oraz teoria komunikacji i retoryka, których ambicją jest ustanowienie studiów wizualnych jako składnika zajęć wprowadzających (na poziomie college'u) do studiów *creative writing*.

Studia wizualne są zatem – z tego swojskiego, dyscyplinarnego punktu widzenia – zupełnie niekonieczne. Nie potrzebujemy ich. Proponują dodatkowy, błędnie określony zestaw problemów, które uwzględniane są już w sposób odpowiedni w obrębie istniejącej akademickiej struktury wiedzy. A jednak one istnieją, pojawiając się nagle jako rodzaj quasi-obszaru lub pseudodyscypliny, wraz ze wszystkimi swoimi antologiami, kursami, debatami, konferencjami i profesorami. Można jedynie zapytać: czego symptomem są studia wizualne? Dlaczego ta niepotrzebna rzecz się pojawiła?

Dyscyplinarny niepokój sprowokowany przez studia wizualne jest klasycznym przykładem tego, co Jacques Derrida nazwał „niebezpiecznym suplementem”. Studia wizualne znajdują się w dwuznacznej relacji do historii sztuki i estetyki. Z jednej strony, funkcjonują jako wewnętrzne dopełnienie tych obszarów, sposób wypełnienia luki. Jeśli historia sztuki mówi o obrazach wizualnych, a estetyka o zmysłach, cóż mogłoby być bardziej naturalne od subdyscypliny, która ogniskowałaby się na wizualności jako takiej, łącząc estetykę i historię sztuki wokół problemów światła, optyki, aparatów wizualnych i doświadczenia, oka jako organu percepcyjnego, popędu skopicznego, etc.? Istnieje jednak zagrożenie, że ta komplementarna funkcja studiów wizualnych stanie się także funkcją suplementarną. Po pierwsze dlatego, że ukazują one niekompletność wewnętrznej spójności estetyki i historii sztuki, tak jakby obie dyscypliny zaniedbywały centralne problemy ich własnych domen; po drugie zaś dlatego, że studia wizualne otwierają obie dyscypliny na „zewnętrzne” problemy, które zagrażają ich granicom. Studia wizualne grożą sprowadzeniem historii sztuki i estetyki do statusu subdyscyplin w obrębie rozszerzającego się obszaru badań, o którego granicach można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że rysują się wyraźnie. A co, tak w ogóle, może pasować do wnętrza domeny studiów wizualnych? Nie po prostu historia sztuki i estetyka, ale naukowe i techniczne obrazowanie, film, telewizja i media cyfrowe, a także filozoficzne dociekania w obszarze epistemologii widzenia, semiotyczne studia obrazów i znaków wizualnych, psychoanalityczne badania popędu skopicznego, fenomenologiczne, fizjologiczne i kognitywne studia procesu wizualnego, socjologiczne studia publiczności i wystawiania, antropologia wizualna, optyka fizyczna i widzenie zwierząt itd., itp. Jeśli przedmiotem studiów wizualnych jest to, co Hal Foster nazywa „wizualnością”, to jest to rzeczywiście temat pojemny, którego systematyczne ograniczenie może nie być możliwe⁵.

Czy studia wizualne są wyłaniającym się obszarem, czy raczej dyscypliną, a może spójną domeną badań, albo nawet (*mirabile dictu*) *departamentem* uniwersyteckim? Czy historia sztuki powinna zwinąć swój

⁵ W *Vision and Visuality*, New Press, Seattle 1998.

namiot i w nowym przymierzu z estetyką i studiami nad mediami, postawić sobie za cel wzniesienie większej budowli wokół konceptu kultury wizualnej? Czy powinniśmy po prostu wszystko stopić w jednym tyglu „studiów kulturowych”? Oczywiście zdajemy sobie znakomicie sprawę, że instytucjonalne wysiłki tego rodzaju są już od pewnego czasu czynione w takich miejscach, jak Irvine, Rochester, Chicago, Wisconsin i bez wątpienia innych, o których nie wiem. Sam byłem małą częścią tych usiłowań i generalnie wspierałem wysiłki budowania takiej instytucji. Mam jednak na uwadze także szersze siły w polityce uniwersyteckiej, które w niektórych przypadkach wykorzystywały takie inicjatywy interdyscyplinarne, jak studia kulturowe, do zmniejszenia wielkości lub eliminowania tradycyjnych departamentów i dyscyplin, i w rezultacie do tego, co Thomas Crow określił jako *de-skilling* [zanik umiejętności warsztatowych] całych pokoleń badaczy⁶. Erozja umiejętności koneserskich i atrybucyjnych wśród historyków sztuki na rzecz uogólnionej ekspertyzy „ikonologicznej” jest procesem wymiany, który powinien nas martwić. Chciałbym, aby oba rodzaje umiejętności eksperckich były dostępne, tak by następne pokolenia historyków sztuki posiadały kompetencję obejmującą zarówno konkretną materialność obiektów i praktyk sztuki, jak i zawiloci ołsniewającej prezentacji programu PowerPoint, która bez wysiłku porusza się poprzez media audio-wizualne w poszukiwaniu znaczenia. Chciałbym, aby studia wizualne uwzględniały zarówno specyfikę rzeczy, jak i fakt że większość tradycyjnej historii sztuki była już zapośredniczana przez, co prawda wysoce niedoskonałe, reprezentacje, takie jak slajdy, a wcześniej – przez sztychy, litografię lub opisy werbalne⁷.

Jeśli zatem studia wizualne są „niebezpiecznym suplementem” historii sztuki i estetyki, równie ważne wydaje mi się zarówno to, by nie romantyzować ani też niedoceniać płynącego z tego faktu niebezpieczeństwa, jak i to, by nie pozwolić obawom dyscyplinarnym na zamknięcie nas w pułapce mentalności obłączonej twierdzy i doprowadzenie do krążenia naszych wozów wokół „normalnej [*straight*] historii sztuki” lub wąsko pojmowanej tradycji⁸. Możemy odwołać się do Derridiańskiej kanonicznej figury niebezpiecznego suplementu – fenomenowi *pisma* i jego relacji do mowy, do badań języka, literatury i dyskursu filozoficznego.

⁶ Zob. odpowiedź Crowa na ankietę na temat kultury wizualnej w „October” 77 (Summer 1996).

⁷ Zob. mistrzowskie studium zapośredniczenia w historii sztuki: Robert Nelson, *The Slide Lecture: The Work of Art History in the Age of Mechanical Reproduction*, „Critical Inquiry” 26, 3, (Spring 2000), s. 414-434.

⁸ Nawiązuję tutaj do wykładu zatytułowanego *Straight Art History* wygłoszonego przez O.K. Werckmeistera w Art Institute of Chicago kilka lat temu. Bardzo szanuję twórczość Werckmeistera i traktuję ten wykład jako godne ubolewania odstępstwo od cechującego go zwykle intelektualnego ryguru.

Derrida śledzi sposób, w jaki pismo, tradycyjnie pojmowane jako li tylko instrumentalne narzędzie do zapisu mowy, wkracza w domenę mowy, wówczas, gdy zrozumiemy, że język opiera się na powtarzalności, że jest ufundowany na powtarzaniu i re-cytacji. Autentyczna *obecność* głosu, fonocentryczny rdzeń języka, *bezpośrednio* związany ze znaczeniem w umyśle mówiącego – w sposób konieczny gubi się w pozostawianych śladach języka, niezależnie od tego, czy mówiący jest nieobecny, czy też nie. Cała ontoteologiczna domena pierwotnej samoobecności została podkopana i ponownie wystawiona [*re-staged*] jako efekt pisma, nieskończonych serii substytucji, odroczeń i różnicowań⁹. Była to rzeczywiście oszałamiająca, odurzająca i niebezpieczna nowina wtedy, gdy uderzyła w amerykański świat akademicki w latach 70. Czyż nie mogłoby być tak, by nie tylko lingwistyka, ale wszystkie nauki o człowieku, wręcz cała wiedza ludzka, została wchłonięta przez nowy obszar nazywany „gramatologią”? Czyż nie jest tak, że nasze obecne obawy związane z brakiem wyraźnych granic studiów wizualnych są odpowiedzią na wcześniejszą panikę spowodowaną przez wiadomość, że „nie ma nic poza tekstem”?

Oczywisty związek między tymi dwoma napadami paniki objawia się we wspólnym nacisku na *wizualność* i *przestrzenność* [*spacing*]. Gramatologia wyniosła widzialne znaki języka pisanego, od piktografów przez hieroglify, zapisy oparte na alfabecie, wynalazek druku, aż do mediów digitalnych, z ich uprzedniego statusu pasożytniczych suplementów do pierwszorzędnego pozycji generalnego warunku dla wszelkich pojęć języka, znaczenia i obecności. Gramatologia zakwestionowała prymat języka jako niewidzialnej, autentycznej mowy w ten sam sposób, w jaki ikonologia zakwestionowała prymat unikalnego, oryginalnego artefaktu. Iteratywność i cytat jako generalne warunki języka – powtarzalny akustyczny obraz w jednym przypadku, obraz wizualny w drugim – podważają uprzywilejowanie zarówno sztuki wizualnej, jak i języka literackiego, umiejscawiając je wewnątrz większego obszaru, który na początku jawił się li tylko jako suplementarny wobec nich. Nieprzypadkowo „pismo” znajduje się w miejscu zespolenia języka i widzenia, który to stan rzeczy streszczają figury rebusa lub hieroglifu, „malowanego słowa” lub widzialnego języka mowy gestów, poprzedzającego ekspresję wokalną¹⁰. Tak gramatologia, jak ikonologia, ewokują zatem strach przed obrazem wizualnym, ikonoklastyczną panikę, która, w jednym przypadku, wiąże się z obawami co do ukazywania niewidzialnego ducha języka w formach

⁹ Zob. Derrida, *Niebezpieczny suplement*, (w:) idem, *Of Grammatology*, tłum. Gayatri Spivak, John Hopkins, University Press, Baltimore 1978 (przekład polski: *O Gramatologii*, przeł. Bogdan Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999).

¹⁰ Zob. dalszą dyskusję na temat konwergencji malarstwa i języka w znaku pisanym: Mitchell, *Visible Language: Blake's Art of Writing*, (w:) idem, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994.

widzialnych, w drugim zaś z obawami, że bezpośredniości i konkretności obrazu widzialnego grozi „ulotnienie”, spowodowane przez zdematerializowaną, wizualną kopię – zwykły obraz. To nie przypadek, że historia filozoficznej optyki w ujęciu Martina Jaya okazuje się głównie historią podejrzeń i obaw związanych z widzeniem; nieprzypadkowo też moje własne badania „ikonologii” nakierowane były na odnajdywanie lęku przed obrazowaniem, który czai się za każdą teorią obrazowania¹¹.

Postawy defensywne i swoiste dla danych obszarów badawczych obawy są zapewne nieuchronne na biurokratycznym polu bitwy instytucji akademickich, jednak absolutnie przeszkadzają w jasnym, pozbawionym emocji myśleniu. Osobiście mam wrażenie, że z jednej strony, studia wizualne nie są wcale tak groźne, jak się twierdziło (na przykład uważając, że są one podstawą „treningową” dla „przygotowania podmiotów do następnej fazy globalnego kapitalizmu”¹²), z drugiej jednak strony sądzę, że również ich obrońcy nie byli specjalnie pomysłowi w krytycznej refleksji nad założeniami i wpływem ich własnego, wyłaniającego się obszaru. Zamierzam zatem wrócić do zespołu błędnych sądów i mitów na temat studiów wizualnych, zwykle akceptowanych (z odmiennym wartościowaniem) zarówno przez oponentów, jak i zwolenników tego obszaru. Następnie zaproponuję zespół tez przeciwnych, które moim zdaniem, pojawiają się wtedy, gdy studia kultury wizualnej wykraczają poza otrzymane w spadku idee i zaczynają definiować i analizować swoje przedmioty badań w sposób bardziej szczegółowy. Zarówno owe błędne sądy, jak i wspomniane kontrtezy, ująłem krótko w punktach (po których nastąpi szerszy komentarz), co może być poręczne dla kogoś, kto chciałby je przypiąć na drzwiach pewnych uniwersyteckich departamentów.

KRYTYKA: MITY I KONTRTEZY

DZIESIĘĆ MITÓW O KULTURZE WIZUALNEJ

1. Kultura wizualna pociąga za sobą likwidację sztuki takiej, jaką znaliśmy¹³.
2. Kultura wizualna akceptuje bezrefleksyjnie pogląd, że sztuka powinna być definiowana z uwagi na swoje oddziaływanie wyłącznie poprzez zdolności optyczne.

¹¹ Jay, *Downcast Eyes*, University of California Press, Berkeley 1993; Mitchell, *Iconology*, University of Chicago Press, Chicago 1987.

¹² Wyrażenie, które pojawiło się w ankiecie na temat kultury wizualnej w „October” 77.

¹³ Każde z poniższych stwierdzeń jest bezpośrednim cytatem lub dokładną parafrazą opublikowanych wypowiedzi na temat kultury wizualnej autorstwa znanych badaczy. Konia z rzędem temu, kto potrafi zidentyfikować wszystkie źródła!

3. Kultura wizualna przekształca historię sztuki w historię obrazów.
4. Kultura wizualna zakłada, że różnica między tekstem literackim i obrazem nie stanowi problemu. Słowa i obrazy rozpuszczają się w niezróżnicowanej „reprezentacji”.
5. Kultura wizualna implikuje predylekcję do odcieleśniewego, zdematerializowanego obrazu.
6. Żyjemy w przeważająco wizualnej erze. Nowoczesność pociąga za sobą hegemonię widzenia i mediów wizualnych.
7. Istnieje spójna klasa rzeczy określanych jako „media wizualne”.
8. Kultura wizualna dotyczy zasadniczo społecznej konstrukcji obszaru wizualnego. To, co widzimy i sposób, w jaki dochodzimy do tego widzenia, nie jest po prostu częścią zdolności naturalnych.
9. Kultura wizualna pociąga za sobą antropologiczne, a więc niehistoryczne podejście do widzenia.
10. Kultura wizualna składa się ze „skopiecznych reżimów” i mistyfikujących obrazów, które powinny być obalone przez krytykę polityczną.

OSIEM KONTRTEZ O KULTURZE WIZUALNEJ

1. Kultura wizualna zachęca do refleksji nad różnicami między sztuką i niesztuką, znakami wizualnymi i werbalnymi oraz nad stosunkami proporcji między różnymi rejestrami zmysłowymi i semiotycznymi.
2. Kultura wizualna obejmuje refleksję na temat ślepoty, na temat tego, co niewidzialne, niewidziane, niemożliwe do zobaczenia i tego, co niedostrzegane; a także na temat głuchoty i widzialnego języka gestów; kultura wizualna zmusza również do zwrócenia uwagi na to, co dotykowe, słuchowe, haptyczne i do fenomenu synestezji.
3. Kultura wizualna nie ogranicza się do badania obrazów lub mediów, ale rozciąga się na codzienne praktyki widzenia i pokazywania, szczególnie takie, które traktujemy jako bezpośrednie lub niezapośredniczone. W mniejszym stopniu koncentruje się ona na znaczeniu obrazów, aniżeli na ich życiu i ich namiętnościach.
4. Nie istnieją media wizualne. Wszystkie media są mediami mieszanymi, ze zmiennymi proporcjami zmysłów i typów znaków.
5. Bezcielesny obraz i cielesny artefakt są stałymi elementami w dialektyce kultury wizualnej. Obrazy [*images*] mają się tak do uzewnętrznionych obrazów [*pictures*] i dzieł sztuki jak gatunki do jednostkowych osobników w biologii.

6. Nie żyjemy w unikatowo wizualnej erze. „Zwrot wizualny” lub „obrazowy” jest powracającym tropem, przemieszczającym moralną i polityczną panikę w obrazy i tak zwane media wizualne. Obrazy są wygodnymi kozłami ofiarnymi i agresywne oko jest rytualnie chłostane przez bezlitosną krytykę.
7. Kultura wizualna jest wizualną konstrukcją tego, co społeczne, a nie po prostu społeczną konstrukcją widzenia. Dlatego pytanie o wizualną *naturę* stanowi centralny i niemożliwy do uchylenia problem, wraz z rolą zwierząt jako obrazów i widzów.
8. Politycznym zadaniem kultury wizualnej jest przeprowadzanie krytyki bez komfortu ikonoklazmu.

KOMENTARZ

Jeśli istnieje moment, który w jakiś sposób definiuje koncept kultury wizualnej, to moim zdaniem, jest nim owa natychmiastowość, z jaką sędziwa idea „społecznej konstrukcji” znalazła się w centrum tego nowego obszaru badawczego. Wszyscy doskonale znamy ów moment „Eureka!”, który następuje wtedy, gdy uświadamiamy naszym studentom i kolegom fakt, że widzenie i obrazy wizualne – rzeczy, które (dla nowicjuszy) w sposób oczywisty cechuje automatyzm, przezroczystość i naturalność – w rzeczywistości są konstruktami symbolicznymi, których tak jak języka trzeba się nauczyć, że są systemem kodów, rozsnuwającym ideologiczną zasłonę między nami i realnym światem¹⁴. Przewyciężenie tego, co określa się mianem „naturalnego nastawienia”, jest kluczowe dla wypracowania koncepcji studiów wizualnych jako areny dla politycznej i etycznej krytyki – w żadnym razie nie powinniśmy więc nie doceniać jego wagi¹⁵. Jeśli jednak staje się ono niepoddawanym sprawdzeniu dogmatem, zagraża przekształceniem się w błąd równie szkodliwy, jak „błąd naturalistyczny”, który ma za zadanie przewycięzać. Do jakiego stopnia wi-

¹⁴ Historycy sztuki wielokrotnie przekonywali się o żywotności tego problemu w swoich spotkaniach z literacką *naïveté* odnośnie do obrazów. Jednym z powtarzających się rytuałów w nauczaniu kursów interdyscyplinarnych, w których uczestniczą zarówno studenci literatury, jak i historii sztuki, jest moment, gdy studenci historii sztuki „naprostawiają” ludek literacki odnośnie do nieprzezroczystości reprezentacji wizualnej, konieczności rozumienia języka gestów, ubioru, układu kompozycyjnego i motywów ikonograficznych. Drugi, trudniejszy moment w tym rytuale, następuje wtedy, gdy historycy sztuki muszą wyjaśnić, dlaczego wszystkie te konwencjonalne znaczenia nie sumują się, prowadząc do lingwistycznego lub semiotycznego dekodowania obrazów, to znaczy – czym wytłumaczyć istnienie w obrazie owego niewerbalizowalnego naddatku.

¹⁵ Zob. No. Bryson, *The Natural Attitude*, rozdział I książki *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (Yale University Press, New Haven 1983).

dzenie jest *niepodobne* do języka, operując (jak wyraził się Roland Barthes w odniesieniu do fotografii) jak „przekaz bez kodu”¹⁶? W jaki sposób widzenie *transcenduje* specyficzne i lokalne formy „społecznej konstrukcji”, by funkcjonować jak uniwersalny język, relatywnie oczyszczony z elementów tekstualnych lub interpretacyjnych? (Powinniśmy pamiętać, że również biskup Berkeley, który jako pierwszy twierdził, że widzenie jest jak język, obstawał, że jest to język uniwersalny, a nie lokalny lub narodowy¹⁷.) W jakim stopniu widzenie *nie* jest „wyuczoną” aktywnością, ale zdolnością zdeterminowaną genetycznie i zaprogramowanym zespołem automatyzmów, które muszą być aktywowane we właściwym czasie, nie są jednak wyuczone w jakikolwiek sposób, który byłby podobny do sposobu, w jaki uczone są ludzkie języki?

Dialektyczna koncepcja kultury wizualnej jest cały czas otwarta na tego rodzaju pytania, nie zamyka się na nie z góry za pomocą otrzymanych w spadku mądrości na temat społecznej konstrukcji i modeli lingwistycznych. Zakłada ona, że samo pojęcie widzenia jako *kulturowej* aktywności wymaga w sposób konieczny zbadania jego *nie-kulturowych* wymiarów, jego powszechności jako zmysłowego mechanizmu, który operuje we wszelkich organizmach zwierzęcych od pchły do słonia. Ta wersja kultury wizualnej pojmuje siebie w kategoriach otwartego dialogu z wizualną *naturą*. Pamięta napomnienie Lacana, że „oko sięga wstecz, aż do gatunków, które reprezentują pojawienie się życia” i że ostrygi też są organizmami widzącymi¹⁸. Ta koncepcja nie zadowala się zwycięstwami nad „naturalnymi nastawieniami” i „naturalistycznymi błędami”, ale traktuje pozorną naturalność widzenia i wizualnego obrazowania [*imagery*] raczej jako problem do zbadania, aniżeli nieoświecony przesąd do przewyciężenia¹⁹. Krótko mówiąc, dialektyczna koncepcja kultury wizualnej nie może spocząć wraz z definicją swojego przedmiotu jako „społecznej konstrukcji pola wizualnego”, ale musi obstawać przy badaniach nad chiastycznym odwróceniem tej definicji – powinna eksplorować *wizualną konstrukcję pola społecznego*. Nie jest po prostu tak, że widzimy w sposób, w jaki widzimy, ponieważ jesteśmy zwierzętami społecznymi, ale jest również tak, że nasze społeczne formy organizacyjne przybierają taką formę, jaką przybierają, ponieważ jesteśmy zwierzętami widzącymi.

¹⁶ R. Zob. Barthes, *Camera Lucida* (1981; przekł. ang. Hill and Wang, New York 1981).

¹⁷ *The Theory of Vision or Visual Language* (1733).

¹⁸ J. Lacan, *The Eye and the Gaze*, w: tenże, *Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, W.W. Norton, New York 1981, s. 91.

¹⁹ Zob. Brysona denuncjację „naturalnego nastawienia”, które postrzega on jako wspólny błąd „Pliniusza, Villaniego, Vasariego, Berensona i Francastela” i bez wątpienia całej historii obrazu aż do jego czasu (zob. *Vision and Painting*, s. 7).

Błąd przewyciężenia „naturalistycznego błędu” (może go nazwać „błędem błędu naturalistycznego”) nie jest jedyną otrzymaną w spadku ideą, która okaleczyła embrionalną dyscyplinę kultury wizualnej²⁰. Nowy obszar badawczy znalazł się w potrzasku całego zespołu powiązanych ze sobą założeń i stereotypów, które, niestety, stały się wspólną walutą zarówno dla tych, którzy bronią, jak i dla tych, którzy atakują studia wizualne jako niebezpieczny suplement historii sztuki i estetyki. Oto résumé tego, co można by określić jako „konstytutywne błędy” lub mity kultury wizualnej (powyżej zarysowane w skondensowanej postaci w punktach).

1. Że kultura wizualna – rozpuszczając historię sztuki w historii obrazów – oznacza koniec rozróżnienia między obrazami artystycznymi i nieartystycznymi. Można to nazwać błędem „demokratycznym” lub „niwelującym”, a witane jest alarmistycznie przez niezreformowanych klasycznych modernistów i staroświeckich estetów, zaś teoretycy kultury wizualnej – przeciwnie – obwieszczają w związku z tym rewolucyjny przełom. Pogląd ten niesie w sobie zarówno lęki (jak i – u zwolenników – uniesienie) związane z niwelowaniem semiotycznych rozróżnień między słowami i obrazami, komunikacją digitalną i analogową, między sztuką i nie-sztuką oraz między różnymi rodzajami mediów lub różnymi konkretnymi gatunkami artefaktów.

2. Że kultura wizualna jest odbiciem lub polega na „zwrocie wizualnym” lub „hegemonii widzialnego” w kulturze nowoczesnej, na dominacji mediów wizualnych i spektaklu nad werbalnymi aktami mowy, pisma, tekstualności i lektury. Ten pogląd wiąże się często z tezą, że inne zmysły, takie jak słuch i dotyk, znajdują się – w tej epoce wizualności – w stanie niemal atrofii. Można to nazwać błędem „zwrotu piktorialnego”; proces postrzegany z przerażeniem przez ikonofobów i oponentów kultury masowej, widzących w nim symptom upadku kultury literackiej [*literacy*], a z rozkoszą przez ikonofilów, którzy już widzą nową i wyższą formę świadomości, wyłaniającą się z nadmiaru obrazów i mediów wizualnych.

3. Że „hegemonia widzialnego” jest zachodnim, nowoczesnym wynalazkiem, produktem technologii nowych mediów, a nie fundamentalnym składnikiem ludzkich kultur jako takich. Nazwijmy to „błędem technicznej nowoczesności” – otrzymana w spadku idea, która zawsze powodowała gniew tych badaczy, którzy zajmują się niezachodnimi i nienowoczesnymi kulturami wizualnymi, a która traktowana jest jako oczywista

²⁰ Wyrażenie to zawdzięczam Michaelowi Taussingowi, który rozwinął tę ideę podczas naszego połączonego seminarium „Vital Signs: The Life of Representations” na Uniwersytecie Columbia i Uniwersytecie Nowojorskim (NYU) jesienią 2000 roku.

przez tych, którzy wierzą, że nowoczesne media techniczne (telewizja, kino, fotografia, internet) zwyczajnie są centralną treścią i determinującymi instancjami kultury wizualnej.

4. Że istnieją takie rzeczy jak „media wizualne”, zwykle egzemplifikowane przez film, fotografię, wideo, telewizję i internet. Ten pogląd – nazwijmy go błędem „mediów wizualnych” – powtarzany jest przez obie strony, jak gdyby denotował coś rzeczywistego. Na zastrzeżenie, zgłaszane przez teoretyków mediów, że może jednak lepiej byłoby myśleć o – przynajmniej niektórych z wymienionych wyżej mediach – jako o mediach „audiowizualnych” lub mediach złożonych, mieszanych, które łączą obraz i tekst – odpowiada się „ratunkowym” przyjęciem dominacji tego, co wizualne w mass mediach technicznych. Twierdzi się więc, że „telewizję się ogląda, a nie słucha” – teza, którą ma ostatecznie potwierdzać obserwacja, że pilot do telewizora posiada klawisz wyłączenia dźwięku, a trudno, by na nim szukać analogicznego klawisza do wygaszenia obrazu²¹.

5. Że widzenie i obrazy wizualne wyrażają relacje władzy, w których widz dominuje nad przedmiotem wizualnym, a obrazy i ich wytwórcy egzekwują władzę nad widzami. Ten powszechny „błąd władzy” podzielany jest przez oponentów i zwolenników kultury wizualnej, zatroskanych kolaboracją mediów wizualnych z reżimami spektaklu i nadzoru w wykorzystywaniu reklamy, propagandy i *snooping* (jedna z bardziej wyszukanych metod hakerskich, tzw. namierzanie sieci – przyp. tłum.) do kontroli mas i erozji instytucji demokratycznych. Rozdźwięk między nimi pojawia się w momencie, gdy stawiane jest pytanie o to, czy naprawdę potrzebujemy nowej dyscypliny, „kultury wizualnej”, by zapewnić opozycyjną krytykę owych „skopicznych reżimów”, czy też krytykę taką lepiej jest uprawiać w ramach estetyki i historii sztuki, z ich głębokim zakorzeniem w wartościach ludzkich, lub może w ramach studiów nad mediami, z ich naciskiem na kompetencję instytucjonalną i techniczną.

Szczegółowe wykazanie błędności każdej z powyższych idei zajęłoby wiele stron. Pozwolę sobie tutaj jedynie zarysować główne tezy przeciwnego stanowiska, traktującego je tak, jak traktowałem błąd błędu naturalistycznego: nie jak aksjomaty kultury wizualnej, ale jak zaproszenie do stawiania pytań i prowadzenia analizy.

1. Błąd demokratyczny lub „niwelujący”. Niewątpliwie wielu ludzi sądzi, że w naszej epoce zanika rozróżnienie między sztuką wysoką i kulturą masową; albo też, że zniesieniu podlegają dystynkcje między mediami lub między obrazami wizualnymi i werbalnymi. Pytanie tylko,

²¹ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, New York 1999, s. 10.

czy to prawda? Czy wielkie wystawy-hity [*blockbuster exhibitions*] oznaczają, że muzea sztuki stały się teraz mass mediami, nieodróżnialnymi od imprez sportowych i cyrkowych? Czy naprawdę jest to takie proste? Nie sądzę. Fakt, że niektórzy badacze chcą otworzyć „domenę obrazów” na refleksję zarówno nad obrazami artystycznymi, jak i nieartystycznymi, nie oznacza automatycznie zniesienia różnicy między tymi obszarami²². Z łatwością można by argumentować, że w rzeczywistości granice sztuki/nie-sztuki właśnie wtedy stają się wyraźne, gdy przyglądamy się obu stronom tej nieustannie przesuwającej się granicy, śledząc zachodzące między nimi transakcje i translacje. Podobnie w przypadku semiotycznych dystynkcji między słowami i obrazami lub między typami mediów: otwarcie tego ogólnego obszaru badawczego nie znosi różnicy, ale umożliwia jej badanie – w opozycji do traktowania jej jako bariery, której należy strzec i której nie wolno nigdy przekroczyć. Przez ostatnie trzy dekady podejmowałem badania w obszarze między literaturą i sztukami wizualnymi oraz między obrazami artystycznymi i nieartystycznymi – i nigdy nie miałem kłopotu, by odróżnić, co jest czym, chociaż niekiedy miałem kłopot, by zrozumieć, co tak bardzo niepokoi ludzi w tym, co robię. Jako problem praktyczny, dystynkcje między sztukami i mediami narzucają się same i jako takie są powszechnie teoretyzowane. Trudność (jak zauważył Lessing dawno temu w swoim *Laokoonie*) pojawia się wtedy, gdy próbujemy uczynić te dystynkcje systematycznymi i metafizycznymi²³.

2. Błąd „zwrotu piktorialnego”. Ponieważ sam ukułem to wyrażenie²⁴, wyjaśnię, jak je wówczas pojmowałem, żeby „naprostować” jego obecne rozumienie. Przede wszystkim nie było moim zamiarem twierdzenie, że epoka nowoczesna jest unikatowa i bezprecedensowa w swojej obsesji dotyczącej widzenia i reprezentacji wizualnej. Chodziło mi o uznanie faktu postrzegania „zwrotu do tego, co wizualne” lub do obrazu jako *commonplace*: jako poglądu na temat naszych czasów, który – wypowiedzany bezrefleksyjnie, jak banalna prawda – przyjmowany jest z równie bezrefleksyjną zgodą, zarówno przez tych, którym ta idea się podoba, jak i tych, którzy jej nienawidzą. Tymczasem zwrot piktorialny jest tropem, figurą mowy, powtarzaną wiele razy od antyku. Gdy Izraelici „odwracają się” od niewidzialnego Boga do widzialnego idola, uczestniczą w zwrocie piktorialnym. Gdy Platon ostrzega w alegorii jaskini przed zdominowaniem myśli przez obrazy, złudzenia i opinie, przynagla do odrotu od obrazów, które niewolą ludzkość, i zwrotu w kierunku czy-

²² Powtarzam tutaj tytuł ostatniej książki J. Elkinsa, *The Domain of Images* (Cornell University Press, Ithaca, N.Y., 1999).

²³ Zob. dyskusję na temat Lessinga w: Mitchell, *Iconology*, rozdział 4.

²⁴ *Picture Theory*, rozdział 1.

stego światła rozumu. Gdy Lessing ostrzega w *Laokoonie* przed skłonnością do imitacji efektów sztuki wizualnej w sztukach literackich, próbuje zwalczyć zwrot piktorialny, który postrzega jako degradację estetycznej i kulturowej stosowności. Gdy Wittgenstein narzeka w *Dociekaniach filozoficznych*, że „obraz nas niewoli”, lamentuje nad rządami pewnej metafory dla życia mentalnego, która trzymała filozofię w swoich szponach.

Zwrot piktorialny lub wizualny nie jest zatem czymś swoistym wyłącznie dla naszej epoki. Jest powtarzaną figurą narracyjną, która co prawda przybrała w naszych czasach wysoce specyficzną postać, która jednak może zaistnieć w swojej ramowej postaci w nieskończenie różnorodnych okolicznościach. Krytyczne i historyczne użycie tej figury powinno oznaczać jej wykorzystanie jako diagnostycznego narzędzia w analizie tych właśnie szczególnych momentów, gdy nowe medium, wynalazek techniczny lub kulturowa praktyka wywołują symptomy paniki lub euforii (zazwyczaj oba) w dziedzinie „tego, co wizualne”. Wynalazki fotografii, malarstwa olejnego, perspektywy centralnej, odlewu rzeźbiarskiego, internetu, pisma, samej mimesis – wszystkie są widocznymi momentami przełomu, gdy nowy sposób wykonywania obrazów wizualnych wydawał się zaznaczać historyczny punkt zwrotny na lepsze lub na gorsze. Błędem jest konstruowanie wielkiego binarnego modelu historii, skoncentrowanego wyłącznie na jednym z tych punktów zwrotnych, i deklarowanie pojedynczego „wielkiego rozdziału” między „epoką kultury literackiej” (na przykład) i „epoką wizualności”. Narracje tego rodzaju są złudne, co prawda, poręczne dla celów prezentystycznych polemik, ale całkowicie bezużyteczne dla celów rzeczywistej krytyki historycznej.

3. Musi zatem istnieć jasność co do tego, że rzekoma „hegemonia widzialnego” w naszych czasach (lub w nieustannie zmiennym okresie „nowoczesności”, czy też równie zmiennym obszarze „Zachodu”) jest chimerą, która przeżyła swoją użyteczność. Jeśli kultura wizualna ma cokolwiek znaczyć, musi przybrać uogólnioną postać studium wszelkich społecznych praktyk ludzkiej wizualności, absolutnie nie może się ograniczać do epoki nowoczesnej na „Zachodzie”. Życie kiedykolwiek w jakiegokolwiek kulturze oznacza życie w kulturze wizualnej; z jednym, stosunkowo niewielkim wyjątkiem: społeczności niewidomych, które właśnie z powodu tej swojej wyjątkowości wymagają szczególnej uwagi w każdej teorii kultury wizualnej²⁵. Podobnie jak w przypadku tezy o „hegemonii”, cóż może być bardziej archaicznego i tradycyjnego niż przesąd na rzecz wyższości zmysłu wzroku? Widzenie odgrywało rolę „suwerennego zmy-

²⁵ Zob. znakomitą powieść Josego Saramago *Blindness* (Harcourt, New York 1997), która eksploruje zasady funkcjonowania społeczeństwa dotkniętego nagle epidemią ślepoty, rozprzestrzeniającą się – w sposób jak najbardziej odpowiedni – przez kontakt wzrokowy.

słu” od momentu, gdy Bóg, spoglądając na własne Stworzenie, „widział, że jest ono dobre”; a nawet, być może, jeszcze wcześniej, gdy rozpoczął akt stwórczy od rozdzielenia światła od ciemności. Koncepcja widzenia jako „hegemonistycznego” (lub niehegemonistycznego) jest po prostu zbyt tępyim narzędziem, które nie pozwala na przeprowadzenie historycznego lub krytycznego zróżnicowania. Ważnym zadaniem jest opisanie specyficznych relacji widzenia do innych zmysłów (szczególnie słuchu i dotyku), występujących w poszczególnych praktykach kulturowych. Descartes traktował widzenie jako po prostu wydłużoną i wysoce wrażliwą formę dotyku, stąd porównanie przez niego (w *Optyce*) wzroku do laski niewidomego, służącej do wyszukiwania po omacku drogi w realnej przestrzeni. Historia kina jest po części historią współpracy i konfliktu między technologiami reprodukcji wizualnej i dźwiękowej. Pomocą w rekonstrukcji ewolucji filmu w żadnym razie nie może być jej wyjaśnianie w terminach hegemonii tego, co widzialne.

4. Co przywiodło nas do czwartego mitu, pojęcia „mediów wizualnych”. Rozumiem, że tego wyrażenia używa się jako figury skrótowej do zaznaczenia różnicy między (powiedzmy) fotografiami i płytami fonograficznymi lub malowidłami i powieściami, mam jednak zastrzeżenia co do ukrytej przesłanki, że owe [*the*] media wizualne rzeczywiście stanowią odrębną klasę rzeczy, albo też, że istnieje taka rzecz, jak wyłącznie (czysto) wizualne medium²⁶. Przejdźmy teraz do przeciwnego aksjomatu (tj. idei, że wszystkie media są mediami mieszanymi), by przekonać się dokąd z kolei on nas zaprowadzi. Z pewnością nie poprowadzi nas ku błędnej charakterystyce mediów audiowizualnych (jak kino i telewizja) jako wyłącznie lub „głównie” (echo błędu hegemonicznego) wizualnych. Założenie mieszanych czy hybrydalnych mediów prowadzi nas do specyfiki kodów, materiałów, technologii, praktyk percepcyjnych, funkcji znaków i instytucjonalnych uwarunkowań produkcji i konsumpcji, które konstytuują medium. Pozwala nam ono zerwać z reifikacją mediów wokół pojedynczego organu zmysłowego (lub pojedynczego typu znaku, czy też materialnego nośnika) i naprawdę skoncentrować się na przedmiocie, który mamy przed sobą. Na przykład, zamiast ogłuszającej redundancji stałych deklaracji, że literatura jest „medium werbalnym, a nie wizualnym”, założenie to umożliwi nam wypowiedzenie oczywistej prawdy, że literatura, o tyle, o ile jest napisana lub wydrukowana, posiada niezbywalny komponent wizualny, który rodzi specyficzną relację do kompo-

²⁶ Twierdzenie, że „wszystkie media są mieszanymi mediami” oraz poszukiwanie przez Clementa Greenberga optycznej czystości w malarstwie abstrakcyjnym – dyskutowane są szerzej w: Mitchell, *Picture Theory*. Faktycznie, samo niezapośredniczone widzenie nie ma charakteru czysto optycznego, ale jest koordynacją informacji optycznych i dotykowych.

mentu dźwiękowego – to właśnie powoduje, że istnieje istotna różnica między cichą lekturą na przykład powieści, a jej odczytywaniem na głos. Założenie mediów mieszanych pozwala też dostrzec, że literatura, zarówno w takich technikach, jak ekfrazja i opis, jak i w bardziej subtelnych strategiach formalnej aranżacji, włącza „wirtualne” lub „imaginacyjne” doświadczenie przestrzeni i widzenia, które są nie mniej realne, mimo że zapośredniczone przez język²⁷.

5. W końcu dochodzimy do problemu władzy [power] obrazów wizualnych, ich skuteczności jako instrumentów lub czynników dominacji, uwodzenia, perswazji i oszustwa. Problem ten jest istotny, ponieważ po pierwsze, odnosi się do motywacji radykalnie różnych politycznych i etycznych ocen obrazów: z jednej strony, oddawania im czci jako wrót do nowej świadomości, z drugiej zaś, ich oczerniania jako sił hegemonistycznych; po drugie, ujawnia dążenie do kontroli i w ten sposób reifikacji różnic między „mediami wizualnymi” i innymi mediami albo też między obszarem sztuki i szerszą domeną obrazów.

Jakkolwiek nie ma wątpliwości, że kultura wizualna (podobnie jak kultura materialna, oralna lub literacka) może być instrumentem dominacji, to jednak nie sądzę, by wyodrębnianie wizualności, czy też obrazów, spektaklu czy wzrokowej kontroli jako wyłącznego nośnika politycznej tyranii było zabiegiem szczególnie płodnym. Nie chciałbym być tutaj źle zrozumiany. Mam świadomość, że większość interesujących prac w kulturze wizualnej jest rezultatem politycznie motywowanych badań, a zwłaszcza badań nad konstrukcją rasowej i seksualnej różnicy w obszarze spojrzenia. Dawno już jednak minęły owe oszałamiające dni, gdy po raz pierwszy odkrywaliśmy „męskie spojrzenie” lub kobiecy charakter obrazu – dziś większość badaczy kultury wizualnej, którzy zajmują się problemem tożsamości, jest tego całkowicie świadoma. A mimo to istnieje nieszczęsna tendencja do ponownego ześlizgiwania się w redukcjonistyczne traktowanie obrazów wizualnych jako wszechwładnych sił i do angażowania się w ten rodzaj ikonoklastycznej krytyki, która wyobraża sobie, że destrukcja lub demaskowanie fałszywych obrazów wnosi istotny wkład do politycznego zwycięstwa. Jak stwierdziłem przy innej okazji: „obrazy są popularnymi politycznymi antagonistami, ponieważ można je sobie bezwzględnie atakować, a jednak, gdy kończy się dzień, wszystko zostaje w znakomitej większości po staremu. Reżimy skopiczne mogą być cały czas na nowo obalane bez jakiegokolwiek widzialnego efektu ani w kulturze wizualnej, ani politycznej”²⁸.

Bardziej zniuansowane i zrównoważone podejście można wyprowadzić z dwuznaczności między obrazem wizualnym jako instrumentem

²⁷ Zob. mój rozdział *Ekphrasis and the Other* w *Picture Theory*.

²⁸ *What Do Pictures Really Want?*, „October” 77 (Summer 1996).

i zarazem jako czynnikiem sprawczym; to znaczy, między obrazem jako narzędziem poddającym się manipulacji, z jednej strony, i jako rzekomo autonomicznym źródłem swego własnego celu i znaczenia, z drugiej strony. Takie podejście traktowałoby kulturę wizualną i obrazy wizualne jako „posłańców” w społecznych transakcjach, jako repertorium obrazów lub szablonów wizualnych, które strukturyzują nasze spotkania z innymi istotami ludzkimi. Kultura wizualna znalazłaby zatem swoją pierwotną scenę w tym, co Immanuel Levinas nazywa twarzą Innego (poczynając, jak przypuszczam, od twarzy Matki): spotkanie twarzą w twarz, ewidentnie mocno zakorzeniona w nas dyspozycja, by rozpoznawać oczy innego organizmu (co Lacan i Sartre nazywają „spojrzeniem”). Stereotypy, karykatury, figury klasyfikacyjne, obrazy badawcze, rysowanie map widzialnego ciała i społecznych przestrzeni, w których się ono pojawia – konstytuowałyby podstawowe elementy kultury wizualnej, z których konstruowana jest domena obrazu i Innego. Jako posłańcy lub „podrzędne” istoty, obrazy te są filtrami, poprzez które rozpoznajemy – i oczywiście błędnie rozpoznajemy – innych ludzi. Są paradoksalnymi mediacjami umożliwiającymi to, co nazywamy relacjami „niezmediatyzowanymi” lub „twarzą-w-twarz”, w których Raymond Williams dostrzega źródło społeczeństwa jako takiego. A to znaczy, że „społeczna konstrukcja obszaru wizualnego” musi być nieustannie na nowo odgrywana jako „wizualna konstrukcja obszaru społecznego”, niewidzialny ekran lub kratownicowe tło pozornie niezmediatyzowanych figur, umożliwiające efekty zmediatyzowanych obrazów.

Lacan, przypomnijmy, ujął w diagram strukturę pola skopiecznego jako dialektyczną konstelację przecinających się nici z obrazem ekranem w jej centrum. Dwie dłonie, na których rozpięte są te nici (Lacan używa tutaj jako metafory znanej dziecięcej zabawy polegającej na manipulacji nitkami przyczepionymi do palców obu dłoni – przyp. tłum.) to podmiot i przedmiot, obserwator i obserwowany. Między nimi jednak, zawieszona między okiem i spojrzeniem, znajduje się owa osobliwa, pośrednicząca rzecz, obraz i ekran lub medium, w którym obraz się pojawia. Tę fantazmatyczną „rzecz” ukazywano w antycznej optyce jako „eidolon”, projektowany szablon, rzucany na zewnątrz przez testujące, szukające oko, lub symulacrum widzianego przedmiotu, zrzucane z siebie lub „rozmnazane” przez przedmiot niczym wąż zrzucający skórę w nieskończonej liczbie powtórzeń²⁹. Zarówno ekstramisyjna, jak i intramisyjna teoria widzenia dzielają ten sam obraz procesu wizualnego, różniąc się jedynie kierunkiem przepływu strumienia energii i informacji. Ten antyczny model, bez wątplenia niepoprawny jako ujęcie fizycznej i fizjologicznej struktury

²⁹ Zob. D. Lindenberg, *Theories of Vision from Al.-Kindi to Kepler*, University of Chicago Press, Chicago 1976, s. 2-3.

widzenia, jest ciągle najlepszym obrazem widzenia jako procesu psychospołecznego, jakim dysponujemy. Dostarcza on szczególnie mocnego narzędzia dla zrozumienia, dlaczego obrazy, dzieła sztuki, media, figury i metafory mają „swoje własne życie” i dlaczego nie można ich pojmować jako zwyczajne retoryczne instrumenty komunikacji lub epistemologiczne okna na świat rzeczywisty. Lacanowska sieć rozpiętych nici intersubiektywnego widzenia naocznie nam wyjaśnia dlaczego przedmioty i obrazy „patrzą zwrótnie” na nas; dlaczego „eidolon” wykazuje tendencję do stania się idolem, który zwrótnie do nas przemawia, wydaje rozkazy i żąda ofiar; dlaczego „rozmnażany” obraz przedmiotu okazuje się tak skuteczny dla propagandy, tak płodny w reprodukowaniu nieskończonej liczby kopii samego siebie. Ponadto ta sieć pozwala nam dostrzec, że widzenie nigdy nie jest ulicą jednokierunkową, ale zwielokrotnionym przenikaniem, obfitującym w dialektyczne obrazy, dlaczego lalka dziecka ma zabawne pół-życie na granicy ożywionego i nieożywionego, a także dlaczego skamieniałe ślady zgasłego życia zmartwychwstają w wyobraźni widza. Wreszcie sieć wyjaśnia dlaczego właściwymi pytaniami, jakie należy zadać na temat obrazów, nie są pytania o to, „co one znaczą?” lub „co one robią”, ale „co jest sekretem ich żywotności?” i „czego one chcą?”.

POKAZUJĄC WIDZENIE

Zakończenie chciałbym poświęcić refleksji nad dyscyplinarnym umiejscowieniem i pedagogicznymi implikacjami studiów wizualnych. Mam nadzieję, że dla czytelnika jest oczywiste, że nie jestem zainteresowany w ustanawianiu nowych programów studiów lub zakładaniu nowych departamentów. To, co interesuje kulturę wizualną, wydaje mi się rezydować właśnie w przejściowych miejscach procesu edukacyjnego – na poziomie wprowadzającym (w postaci tzw. *art appreciation*), na przejściu od edukacji na poziomie przedmagisterskim [*undergraduate*] do poziomu magisterskiego [*graduate*] oraz na granicy badań zaawansowanych³⁰. Studia wizualne należą zatem: do pierwszego roku w college’u, do wprowadzenia do studiów magisterskich w humanistyce, w sztukach pięknych lub naukach przyrodniczych, i – na koniec – do warsztatu lub seminarium magisterskiego.

Na wszystkich tych poziomach kształcenia sam przekonywałem się o pożytku płynącym z powrotu do jednego z najwcześniejszych pedagogicznych rytuałów edukacyjnych w amerykańskich szkołach podstawo-

³⁰ Może warto tutaj wspomnieć, że pierwszym kursem z zakresu kultury wizualnej oferowanym na University of Chicago, był kurs „Art 101”, który prowadziłem jesienią 1991 roku, w czym znakomicie asystowała mi Tina Yarborough.

wych, mianowicie – ćwiczenia „pokaż-i-powiedz” [*show-and-tell*]. Jednak w tym przypadku, na poziomie akademickim, przedmiotem *performance* „pokaż-i-powiedz” jest sam proces widzenia, stąd bardziej odpowiednią nazwą na to ćwiczenie byłoby wyrażenie: „pokazując widzenie” [*showing seeing*]. Poprosiłem studentów, by oparli swoje prezentacje na założeniu, że są etnografami należącymi do społeczeństwa, które nie posiada konceptu kultury wizualnej; a zatem, jeśli zdają swoim ziomkom sprawozdanie ze swoich badań, w żadnym razie nie mogą uważać za oczywistość, że ich publiczność jest w jakikolwiek sposób oswojona z takimi powszednimi pojęciami, jak kolor, linia, kontakt wzrokowy, kosmetyki, ubiór, wyraz twarzy, lustra, okulary, voyeryzm; a jeszcze mniej z fotografią, malarstwem, rzeźbą lub innymi tak zwanymi „mediami wizualnymi”. Kultura wizualna powinna zatem wydawać się czymś dziwnym, egzotycznym, bezwzględnie domagającym się objaśnienia.

Jest to zadanie, oczywiście, najzupełniej paradoksalne. Publiczność przecież faktycznie żyje w świecie widzialnym, a jednak musi zaakceptować fikcję, że jest inaczej, że wszystko to, co wydaje się przezroczyście i oczywiste, wymaga wyjaśniania. Inwencji studentów pozostawiłem skonstruowanie narracji umożliwiającej tego rodzaju fikcję. Niektórzy zwrócili się do publiczności, prosząc wszystkich o zamknięcie oczu i wzięcie udziału w prezentacji poprzez zmysł słuchu i ewentualnie także inne zmysły. Ci studenci posługiwali się przede wszystkim opisem i ewokacją tego, co wizualne za pomocą języka i dźwięku, nie tyle mówiąc „i” pokazując, ale raczej mówiąc „jako”, zastępując pokazywanie. Inna strategia polegała na udawaniu, że publiczność zaopatrzone właśnie w pomocnicze narządy wizualne, nie potrafi się jednak ona nimi jeszcze posługiwać, nie wie, w jaki sposób może, korzystając z nich, widzieć. To ulubiona strategia, pozwala bowiem na wizualną prezentację przedmiotów i obrazów. Publiczność musi udawać ignorancję, a prezentujący musi sprawić, by podjęła trud zrozumienia rzeczy, które normalnie traktowane są jako oczywiste.

Spektrum przykładów i przedmiotów, używanych przez studentów w trakcie zajęć, jest całkiem szerokie i trudno przewidywalne. Niektóre rzeczy pojawiają się rutynowo: okulary są ulubionym przedmiotem do wyjaśniania i niemal zawsze znajdzie się ktoś, kto przyniesie parę przyciemnionych okularów, by zilustrować sytuację „widzenia bez bycia widzianym”, owo maskowanie oczu jako powszechną strategię w kulturze wizualnej. Generalnie, maski i przebrania są popularnymi rekwizytami. Często używane są okna, binokle, kalejdoskopy, mikroskopy i inne rodzaje przyrządów optycznych. Regularnie wykorzystywane są lustra, najczęściej bez jakichkolwiek oznak świadomości Lacanowskiej fazy lustra, ale często z uczonym wykładem na temat optycznych praw odbicia lub dyskursów o przemijaniu, narcyzmie i autostylizacji. Często używane

są aparaty fotograficzne, jednak nie po to, by po prostu wyjaśnić ich funkcjonowanie, ale by mówić o rytuałach i przesądach towarzyszących ich użyciu. Pewien student wywołał znaną reakcję wstydu przed aparatem czy kamerą, agresywnie fotografując innych uczestników zajęć. Są też takie prezentacje, które niemal nie wymagają żadnych rekwizytów, ogniskując się na przykład bezpośrednio na obrazie ciała prezentera, poprzez przyciągnięcie uwagi do ubioru, kosmetyków, ekspresji twarzy, gestów i innych form „języka ciała”. Miałem studentów, którzy przeprowadzali badania nad repertorium ekspresji twarzy; zmieniających ubranie w trakcie pokazu; odgrywających gustowny (i ograniczony) *strip-tease*; nakładających makijaż (pewien student nałożył białą farbę do twarzy, opisując swoje odczucia, gdy wkroczył w niemy świat mimów; inny przedstawił się jako bliźniak i sam siebie poprosił o rozważenie możliwości bycia swoim bratem, depersonalizując siebie w ten sposób; inny student wykonał razem ze swoją dziewczyną przedstawienie *cross-dressing*, w trakcie którego zadawali sobie wzajemnie pytanie, na czym polega różnica między transwestytyzmem męskim i kobiecym). Inni studenci, mający talenty aktorskie, odgrywali takie rzeczy, jak pokrywanie się rumieńcem i wybuchanie płaczem, prowadząc do dyskusji o wstydzie i świadomości bycia widzianym, o niezamierzonych reakcjach wizualnych oraz o istotnym znaczeniu oka jako organu zarówno ekspresyjnego, jak i receptywnego. Zapewne najprostszym, całkowicie pozbawionym gadżetów występem, którego byłem świadkiem, było wprowadzanie nas przez jednego ze studentów w doświadczenie „kontaktu wzrokowego”, które kulminowało w starej grze pierwszoklasistów w „patrzenie bez mrugania” (przegrywa ten, kto pierwszy poruszy powiekami).

Bez wątpienia, najzabawniejsze i najbardziej „zakręcone” *performance* pokaz-i-powiedz, jakie kiedykolwiek widziałem, zostało odegrane przez młodą kobietę, której „rekwizytem” był jej dziewięćmiesięczny syn. Zaprezentowała ona niemowlę jako przedmiot kultury wizualnej, którego specyficzne atrybuty wizualne (małe ciało, duża głowa, pucułowana twarzyczka, wielkie oczy) składają się na – jak to ujęła – osobliwy efekt, który ludzkie istoty określają mianem *cuteness* [„urokliwość”]. Studentka wyznała swoją niezdolność do wyjaśnienia czym jest *cuteness*, argumentowała jednak, że musi to być ważny aspekt kultury wizualnej, skoro wszystkie inne zmysłowe sygnały dawane przez niemowlę – zapach i hałas w szczególności – wzbudzałyby naszą odrazę, prowadząc zapewne w końcu do likwidacji przedmiotu je produkującego, gdyby nie były kompensowane przez efekt *cuteness*. Jednak prawdziwie zaskakującą rzeczą w tym *performance* było zachowanie niemowlęcia. Podczas gdy jego matka wykonywała poważną prezentację, dziecko wierciło się na jej rękach, robiąc miny do obecnych i odpowiadając na ich śmiech – początkowo z lękiem, stopniowo jednak (gdy zorientowało się, że jest bezpiecz-

ne) z coraz większym zachwytem i rodzajem agresywnego showmeństwa. Zaczęło się popisywać przed widownią, podczas gdy jego matka próbowała, przerywając co chwilę, dokończyć swoją wypowiedź na temat wizualnych cech ludzkiego niemowlęcia. Całościowym efektem było kontrapunktowe, mieszano-medialne przedstawienie, które podkreślało dysonans lub brak szwu między widzeniem i głosem, pokazywaniem i mówieniem, demonstrując zarazem złożoność samej natury rytuału pokaz-i-powiedz jako takiego.

Czego uczą nas te prezentacje? Głosy moich studentów wskazują, że „pokazując widzenie” to rzecz najbardziej zapadająca w pamięć z całego kursu, pamiętana jeszcze długo po tym, jak szczegóły teorii perspektywy, optyki i teorii spojrzenia, dawno uleciały z pamięci. Prezentacje dopełniają działaniem metodę i lekcje curriculum, które są zorganizowane wokół zespołu prostych, ale skrajnie trudnych pytań: Co to jest widzenie? Co to jest obraz wizualny? Co to jest medium? Jaka jest relacja widzenia do innych zmysłów? Do języka? Dlaczego doświadczenie wizualne jest tak nasycone lękiem i fantazją? Czy widzenie ma historię? W jaki sposób wizualne spotkanie z innymi ludźmi (a także obrazami i przedmiotami) wpływa na konstrukcję życia społecznego? *Performance* „pokazując widzenie” tworzy archiwum praktycznych demonstracji, które mają swoje odniesienie w niekiedy abstrakcyjnym obszarze teorii wizualnej. Zdumiewający jest stopień, w jakim „paranoiczne teorie widzenia” Sartre’a i Lacana stają się bardziej zrozumiałe, po udziale w kilka prezentacjach, eksponujących agresywność widzenia. Zawile dyskusje Merleau-Ponty’ego o dialektyce widzenia, „chiazmie” oka i spojrzenia, oraz uwikłaniu widzenia w „mięso [*flesh*] świata”, zbliżają się do codziennego doświadczenia, gdy tylko widz/spektakl zostanie widzialnie ucieleśniony i odegrany w sali lekcyjnej.

„Pokazując widzenie” ma jednak bardziej ambitny cel, zawiera bowiem w sobie potencjał refleksji nad teorią i metodą jako takimi. Podejście to, co oczywiste, cechuje pewien rodzaj pragmatyzmu, jednak (miejmy nadzieję) nie ten rodzaj, który jest zamknięty na spekulację, eksperyment, a nawet metafizykę. Na bardziej fundamentalnym poziomie stanowi ono zaproszenie do ponownego przemyślenia czym jest teoretyzowanie, do „teorii obrazu” i „teorii odgrywania” jako widzialnej, ucieleśnionej, wspólnotowej praktyki, nie zaś jako samotnej introspekcji odcieleśnionej inteligencji.

Najprostsza lekcja, którą niesie ze sobą prezentacja „pokazując widzenie”, to rodzaj de-dyscyplinarnego ćwiczenia. Uczy nas ono, by odejść od koncepcji, zgodnie z którą „kultura wizualna” to obszar „pokrywany” przez materię badawczą lub metody historii sztuki, estetyki i studiów nad mediami. Kultura wizualna zaczyna się w obszarze znajdującym się

ponizej uwagi tych dyscyplin – obszarze nieartystycznych, nieestetycznych i niezmediatyzowanych lub „bezpośrednich” obrazów i doświadczeń wizualnych. Obejmuje ona szersze pole tego, co określiłbym jako „wizualność zwyczajną” lub „widzenie powszednie”, a co jest wyrzucone poza nawias przez dyscypliny zajmujące się sztukami i mediami wizualnymi. Podobnie jak filozofia codziennego języka i teoria aktów mowy, kultura wizualna przygląda się dziwnym rzeczom, które robimy podczas patrzenia, gapienia się, pokazywania i popisywania się, albo też – podczas chowania się, ukrywania i odmawiania patrzenia. W szczególności, pomaga nam dostrzec, że nawet coś tak szerokiego jak „obraz” nie wyczerpuje pola wizualności; że studia wizualne nie są tą samą rzeczą co „studia obrazowe” i że studium obrazu wizualnego stanowi zaledwie jeden ze składników większego pola. Społeczeństwa, które zakazują obrazów (jak talibowie), nadal posiadają rygorystycznie kontrolowaną kulturę wizualną, w której regulacji poddana jest taka praktyka dnia codziennego, jak sposób publicznego pokazywania się człowieka (szczególnie ciał kobiet). Można nawet zaryzykować twierdzenie, że relief kultury wizualnej nabiera najwyrazistszych kształtów właśnie wtedy, gdy drugie przykazanie, zakaz wykonywania i pokazywania bałwanów, przestrzegane jest w sposób najbardziej literalny, gdy widzenie jest zakazane, a niewidzialność sankcjonowana.

W końcu, ćwiczenie „pokazując widzenie” demonstruje także, że wizualność – nie „społeczna konstrukcja widzenia”, ale wizualna konstrukcja tego, co społeczne – jest odrębnym, samodzielnym problemem, do którego mogą się zbliżyć, ale nigdy całkowicie go nie obejmą, tradycyjne dyscypliny, takie jak estetyka i historia sztuki, a nawet nowa dyscyplina studiów nad mediami. To znaczy, że studia wizualne nie są li tylko „interdyscypliną” lub niebezpiecznym suplementem tradycyjnych dyscyplin, nakierowanych na badanie widzenia, ale „interdyscypliną”, która czerpie ze swoich własnych zasobów oraz z zasobów innych dyscyplin, po to, by skonstruować nowy i odrębny przedmiot badań. Kultura wizualna jest zatem specyficzną domeną badań, taką, której fundamentalne zasady i problemy artykułowane są świeżo w naszych czasach. Ćwiczenie pokazując-widzenie jest jednym ze sposobów, by wykonać pierwszy krok w stronę kształtowania nowego obszaru – co oznacza, rozdarcie zasłony swojskości i wywołanie uczucia zdziwienia, dzięki czemu tak wiele rzeczy na temat sztuk i mediów wizualnych (i zapewne także werbalnych), które uważane są za oczywiste, zostaje podanych w wątpliwość. Jeśli już nie ma ono innego znaczenia, to przynajmniej może nas ono odesłać na powrót do tradycyjnych dyscyplin humanistycznych i nauk społecznych – jednak ze świeżymi oczyma, nowymi pytaniami i otwartymi umysłami.